

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **A VISÃO**

### **Cruzamentos Formais e Narrativos no Cinema do Real**

Bruno Filipe Branco Leal

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor António de Sousa Dias e pela Prof<sup>ª</sup>.

Doutora Catarina Mourão

2019

## Resumo

Documentário e animação não são conceitos antagónicos, que remetem para duas formas distintas de expressão plástica e narrativa. Pelo contrário, existe uma relação intercambiável entre ambas, podendo a animação trabalhar no sentido de “representar o irrepresentável”, materializando a visão do autor de uma forma que o recurso à imagem pró-fílmica, teria dificuldade em fazer. O presente trabalho consiste numa proposta para um documentário de natureza híbrida sobre a revista *Visão*, uma publicação de banda-desenhada surgida em Portugal, no período do PREC, cuja postura libertária e transgressiva contrastava com a repressão sentida no país, nos anos do Estado Novo e da Guerra Colonial. A estrutura do filme assentará numa dialética entre imagem filmada e animação, obrigando-nos a repensar conceitos como “verdade documental” e “factualidade”, num contexto em que obras como *Waltz with Bashir* ou *Persépolis* problematizaram a nossa relação com o género. Esta tese começara assim por questionar a própria natureza de cinema documental – e em particular de documentário de animação –, à luz dos conceitos alinhavados por Bill Nichols e Annabelle Honess Roe. Pretende-se elencar os vários modos de representação existentes e, em particular, demonstrar como um documentário de índole performativa se pode servir das potencialidades evocativas da animação para alavancar a sua história. Partindo da premissa de que o cinema não-ficcional permite transcender a mera reprodução de factos, ancorando-se na subjetividade e memória autoral para produzir um novo conhecimento, esta tese demonstrará, recorrendo a exemplos contemporâneos, como a experiência do realizador e a sua relação afetiva com o tema influem na construção do filme, levando a uma “verdade” mais devedora do seu universo interno, que do confronto com o mundo histórico. Traçadas as bases de sustentação teórica do projeto, abordar-se-á a sua concretização prática, através de uma descrição de cada área técnica e implicações inerentes a cada uma delas.

**Palavras chave:** Animação, Documentário, Hibridismo, Modo Performativo, Evocação

## **Abstract**

Documentary and animation are not antagonistic concepts, referring to two distinct forms of narrative and formal expression. On the contrary, there is an interchangeable relationship between the two, and animation often works towards “representing the unrepresentable”, materializing the author's vision in a way that pro-filmic image would have difficulty achieving. This work consists of a proposal for a hybrid documentary about *Visão* magazine, a comic book publication appearing in Portugal during the PREC period, whose libertarian and transgressive attitude contrasted with the repression felt in the country during the time of the *Estado Novo* dictatorship and the Colonial War. The structure of the film will be based on a dialectic between filmed image and animation, forcing us to rethink concepts such as “documentary truth” and “factuality”, in light of the way in which films such as *Waltz with Bashir* and *Persepolis* have problematized our relationship with the genre. This thesis begins by questioning the very nature of documentary cinema - and particularly animated documentary - through concepts by Bill Nichols and Annabelle Honess Roe. Its goal is to list the various existing modes of representation and, in particular, to demonstrate how a performative documentary can make use of the evocative potential of animation to achieve an engaging story. Taking from the premise that non-fiction cinema allows to transcend the mere reproduction of facts, anchoring itself in authorial memory and subjectivity to produce a new kind of knowledge, this thesis will demonstrate, through contemporary examples, how the director’s experience and his affective relationship with the theme can influence the edification of the film, leading to a kind of “truth” that relates more strongly to his internal universe, than with a confrontation with the historical world. Having drawn the theoretical support base for the project, we’ll approach its conceptualization, describing each technical area and its inherent implications.

**Keywords:** Animation, Documentary, Hybridism, Performative Mode, Evocation

## **Agradecimentos**

Muito obrigado ao Prof. Doutor António de Sousa Dias e à Prof.<sup>a</sup> Doutora Catarina Mourão por terem aceitado orientar-me e pela sua contínua disponibilidade e apoio. Muito obrigado, também, à Prof.<sup>a</sup> Doutora Susana de Sousa Dias por me ter dado a força e confiança de que necessitava, para prosseguir com este projeto. Ao Prof. José Alves Pereira, pelas obras que generosamente me emprestou. Ao apoio e entusiasmo de todos os autores da *Visão* que tive o prazer e honra de entrevistar. Em particular, o Victor Mesquita, o António Pilar e o Carlos “Zíngaro”, pela sua enorme generosidade. Muito obrigado, ainda, ao Pedro Serrazina e ao Marcos Farrajota pela sua ajuda e apoio.

## **Dedicatória**

Este trabalho é dedicado aos meus pais

## Sumário

1 – Introdução e metodologia .....	9
2 – Nota de intenções.....	10
3 – Voz documental: linhas narrativas e convergências .....	11
3.1 – Modos de representação, segundo Bill Nichlols.....	12
• O modo expositivo .....	13
• O modo observacional.....	13
• O modo participativo .....	14
• O modo reflexivo .....	15
• O modo poético .....	15
• O modo performativo.....	16
4 – Representação do <i>real</i> no documentário: animação vs. imagem pró-fílmica.....	17
4.1 – Intersecções formais e narrativas: a animação nos primórdios do cinema documental.....	19
4.2 – Honess Roe e as funções da animação.....	22
• Substituição mimética .....	22
• Substituição não-mimética.....	23
• Evocação.....	23
4.3 – A subjetividade no documentário contemporâneo: o <i>real</i> enquanto construção performativa .....	25
4.4 – A animação enquanto recriação da subjetividade: análise de casos .....	27
• <i>The Missing Picture</i> (2013) – Rithy Panh .....	27
• <i>Waltz with Bashir</i> (2008) – Ari Folman.....	30
5 – “Justaposições estranhas”: modos híbridos de representação .....	32
• <i>Cobain: Montage of Heck</i> (2015) – Brett Morgen.....	33
• <i>Anohter Day of Life</i> (2018) – Raúl De La Fuente, Damian Nenow .....	37
6 – A voz documental em <i>A Visão</i> : modo híbrido de representação .....	42
6.1 – Conceptualização do documentário .....	44
• Construção Visual - Animação .....	44
Sequência de animação – “Eternus 9” .....	47
• Construção visual – filmagens .....	48
• Construção visual – arquivos audiovisuais.....	53
• Construção sonora.....	53
• Montagem .....	54
7 – Conclusão.....	55
7.1 – Animação e documentário: subjetividade vs. indexicalidade .....	55

<b>7.2 – A Visão – mais valias do projeto.....</b>	<b>56</b>
<b>Referências.....</b>	<b>58</b>
<b>Lista de Media .....</b>	<b>59</b>

## 1 – Introdução e metodologia

A *Visão* é um projeto para uma longa-metragem documental. O filme contará a história daquela que foi, porventura, a revista de banda-desenhada mais importante dos anos 70 em Portugal, através de duas linhas narrativas: uma, onde se reconstituirão os dois anos da sua existência, no período do PREC, e outra, de natureza eminentemente pessoal, onde através do dispositivo da animação se procederá a uma reconstituição performativa da experiência e memória autoral.

Numa primeira abordagem, a justaposição entre cinema documental e animação parece-nos algo improvável. O primeiro remete para um vínculo indexical com o mundo histórico<sup>1</sup> que o legitima enquanto género, enquanto que a segunda não depende de tal relação, mantendo um grau de autonomia face a este. A noção clássica de cinema não-ficcional não nos permite conceber que a junção destas duas linguagens, aparentemente antagónicas, viabilize um discurso sobre a realidade. Partindo desta problemática, o primeiro objetivo desta tese vai no sentido de desconstruir a noção de “real”, caracterizando-o, não como um conceito estanque, mas algo permeável a vários tipos de engajamento. Estabelecida esta premissa, pretende-se focar as potencialidades da animação e as diferentes formas em que esta pode ser implementada num documentário.

Para esse efeito, servir-nos-emos dos modos de representação de Bill Nichols, dada a sua utilidade para uma melhor compreensão do género, e as funções da animação que Annabelle Honess Roe descreve na sua obra *Animated Documentary*. Partindo destes modelos, procederemos à análise de alguns documentários pontuados por segmentos de animação ou inteiramente concebidos nesta linguagem, de forma a consolidar duas noções: primeiramente, a eficácia da animação enquanto reconstituição afetiva da memória e da subjetividade autoral e, em segundo, que uma estrutura documental pode apresentar um carácter híbrido, comportando mais do que um modo de representação, de modo a que dois pontos-de-vista sobre determinado tema se complementem mutuamente.

---

<sup>1</sup> Nichols define o conceito de “mundo histórico”, por contraponto ao domínio imaginário da ficção. Em vez de “um mundo que é criado para nós”, alicerçado no conjunto de regras relativas a um género específico, podendo possuir maior ou menor relação com a realidade na forma como é concebido, o cinema documental “oferece-nos acesso ao mundo”. Não é, portanto na sua construção narrativa que o documentário se distingue na ficção, “mas nas representações que efetua”. De acordo com o autor, “no cerne do documentário está *não tanto* uma história e o seu mundo imaginário, mas sim um *argumento* acerca do mundo histórico.” (Nichols, *Representing Reality*, 1991, p. 111). Nichols expande este conceito em *Ideology and the Image* (1981), usando termos como “diegese” e “ficção retórica” para se referir, respetivamente, ao universo de um filme de ficção e à representação do mundo, feita por um documentário.

Estabelecida, assim, a sustentação teórica da tese, a última parte incidirá na conceptualização da longa-metragem documental *A Visão*, referente à icónica revista portuguesa de B.D., da década de 70. Focar-se-ão aqui os aspetos referentes à concretização do filme, dando especial ênfase a duas linhas narrativas que, paralelamente, concorrerão para produzir um conhecimento aprofundado sobre o tema: uma onde se reconstituirá a história da revista através da interação com os seus artistas mais emblemáticos, e outra, de índole mais subjetiva, que evocará a memória e a relação afetiva com a publicação, através do dispositivo da animação.

## 2 – Nota de intenções

Os motivos que me impelem à realização desta obra prendem-se, por um lado, com a vontade que tenho em destacar a relevância da *Visão* no contexto das manifestações culturais e artísticas do período pós-revolucionário e, por outro, o contar da minha relação pessoal com a revista. Aos doze anos mudei-me para a casa do meu padrasto, cuja família estava ligada às artes plásticas. A *Visão* era a revista com que os filhos dele, todos mais velhos que eu, haviam crescido. O contacto com as suas narrativas surreais e perturbantes, juntamente com o seu arrojo visual, proporcionou-me aquela que foi a minha primeira grande experiência estética.

A segunda razão está relacionada com a minha vontade em lançar uma luz sobre aquilo a que penso ser um profundo desejo de catarse do período do Estado Novo e da Guerra Colonial, patente em várias das B.D.s mais emblemáticas desta publicação. Ainda que muitos dos autores da *Visão* não abordassem estas questões de forma direta, esse subtexto estava de tal forma imbuído nas suas narrativas, que se tornava impossível não ler nelas essa camada de sentido. A minha primeira consciencialização da repressão e brutalidade dos anos do Estado Novo foi-me assim dada pela *Visão*, levando-me a questionar, ao longo destes anos, como foi possível uma publicação de tamanha vitalidade ter desaparecido de forma silenciosa. Anos mais tarde, tive o privilégio de participar, como assistente de montagem, no filme *O Silêncio*, da autoria de António Loja Neves e José Alves Pereira. Um documentário sobre a participação das aldeias da Raia Transmontana na Guerra Civil de Espanha, cujo extenso trabalho de pesquisa se debruçou sobre outras questões paralelas a esta temática. No desempenho das minhas funções pude, assim, assistir a horas de entrevistas a figuras incontornáveis da história recente do nosso país, como Vasco Gonçalves, Edmundo Pedro e – principalmente – alguns dos

intervenientes da Revolta dos Marinheiros de 1936, cujo relato na primeira pessoa das atrocidades cometidas pelo Estado Novo, me permitiu adquirir uma noção histórica renovada, acerca desta era. O meu contacto com esta realidade, juntamente com a vontade que já tinha de fazer justiça ao trabalho dos autores da *Visão*, levou-me, assim, a decidir elaborar este documentário.

### **3 – Voz documental: linhas narrativas e convergências**

No início da escrita do *treatment*, impunha-se a seguinte questão: que qualidades próprias da “voz documental” mais se adequavam a este filme? Esta era uma problemática importante, visto a obra abordar duas linhas narrativas (uma respeitante ao percurso da *Visão*, focada num relato das circunstâncias históricas que acompanharam a sua existência e outra de natureza eminentemente subjetiva, referente à forma como o seu descobrimento, durante a minha adolescência, me havia afetado). Havendo, por isso, a existência de dois polos de representação aparentemente divergentes, sentiu-se a necessidade de definir um sistema de regulação interna que possibilitasse a sua harmonização e mútua complementaridade. O mesmo deveria responder a dois propósitos: primeiro, permitir que uma parte do documentário, centrada em material de arquivo e literatura já produzida sobre a *Visão*<sup>2</sup>, assim como em testemunhos dos seus artistas mais emblemáticos, se articulasse com outra, de natureza pessoal e subjetiva. Segundo, e partindo do princípio de que seria a minha relação afetiva com a revista a dar a tônica do filme, encontrar um esquema de representação que me permitisse participar ativamente no desenrolar da história, tendo o meu ponto-de-vista um peso determinante, quer na sua componente mais “factual”, como nos segmentos de animação respeitantes à minha memória e experiência pessoal.

Dois autores em particular – Bill Nichols e Annabelle Honniss Roe – revelar-se-iam instrumentais neste processo de alicerçamento teórico do projeto, providenciando os conceitos dos quais o mesmo partiria, para uma conceção renovada de documentário. Nesse sentido propomo-nos, primeiramente, a descrever os mesmos, nomeadamente os modos de representação descritos por Nichols em *Introduction to Documentary* (2001) e

---

<sup>2</sup> A Chilli com Carne editou, em 2016, uma antologia das BDs mais emblemáticas (e algumas das mais obscuras) da *Visão*, designada *Revisão: Bandas Desenhadas dos Anos 70*. Marcos Farrajota, o autor desta colectânea fez um trabalho de pesquisa minucioso, tendo recolhido artigos de revistas da época e outro material relativo aos dois anos de atividade da *Visão*. É, tanto quanto pude aferir, o documento mais completo que existe sobre a revista.

as funções de animação que Honess Roe elenca em *Animated Documentary* (2013). Posteriormente, no caso concreto do documentário *A Visão*, proceder-se-á a uma exploração sobre intercambialidades possíveis entre estes modos, levando à criação de uma “voz documental” híbrida, adequada à dualidade da sua estrutura narrativa e dramática.

### **3.1 – Modos de representação, segundo Bill Nichlols**

Segundo Nichols, os modos de representação constituem formas de organização narrativa, balizadas por determinadas características e convenções. Embora estes termos sejam fruto do trabalho de categorização do autor, eles nomeiam formas distintas de interpretação do mundo histórico, comumente aceites, tanto por documentaristas, como pelo público. Nichols refere que a potencialidade imersiva de cada um destes modos se encontra diretamente relacionada com as circunstâncias históricas e sociais em que as obras cinematográficas surgem, e que o seu declínio se deve ao esgotamento, apreendido pelo espectador, da sua capacidade em criar um retrato verosímil e interessante sobre um determinado tema.

Situations and events, actions and issues may be represented in a variety of ways. Strategies arise, conventions take shape, constraints come into play; these factors work to establish commonality among different texts, to place them within the same discursive formation at a given historical moment (...) Gradually the conventional nature of this mode of representation becomes increasingly apparent: an awareness of norms and conventions to which a given text adheres begins to frost the window onto reality. The time for a new mode is then at hand. (Nichols, *Representing Reality*, 1991, p. 32)

Existem, porém, características respeitantes a cada um destes modos, que fazem com que alguns documentaristas escolham basear toda ou grande parte da sua obra no conjunto de regras e preceitos que lhes são inerentes. Quando nos deparamos com este tipo de coerência estilística no corpo de trabalho de um autor, podemos afirmar que ele se comprometeu com um modo de representação, no sentido de imprimir à sua voz documental uma aura de credibilidade, alicerçada no conjunto de obras que precederam a sua. Tal estratégia não deixa de comportar alguns riscos sendo que, no caso da legitimidade de um determinado modo ser posta em causa, poderá ser cada obra individual onde este dispositivo é utilizado, a sofrer com isso tornando-se, ela própria, num alvo de questionamento (Nichols, *Representing Reality*, 1991, p. 34).

A voz documental pode assim ser descrita como uma dialética que é estabelecida entre a narrativa – concretamente o conjunto de estratégias respeitantes a cada modo de representação – e a nossa noção do que constitui o “real”. É neste jogo que se constrói a estrutura dramática do documentário e a base em relação à qual novas formas de abordagem formal, poderão surgir. Importa por isso descrever, de forma resumida, as características de cada um destes modos.

- **O modo expositivo**

A característica principal do modo expositivo é o facto de este direccionar a atenção do espectador rumo a uma conclusão onde não há espaço para ambiguidades ou possibilidades interpretativas. O dispositivo utilizado para esse fim é, por excelência, o recurso à narração (mais concretamente o que se designa como *voice-over* ou *Voz de Deus*), podendo também recorrer à utilização de intertítulos, sendo a imagem relegada a um papel meramente tautológico e ilustrativo. Do mesmo modo, a montagem neste tipo de documentário, mais do que subordinada a uma preocupação em definir uma continuidade espaço-temporal, serve para corroborar a argumentação do realizador, através de justaposições e metáforas. O som descíncono prevalece sobre o som direto, e as potencialidades dramáticas da banda-sonora são canalizadas com o propósito de realçar a narração. O modo expositivo é o mais “clássico” de todos os modos de representação e aquele a que grande parte do público tende a associar o cinema documental.

- **O modo observacional**

Estamos aqui perante o que se pode descrever como a antítese do modo expositivo. Enquanto o princípio deste último passa por subordinar as potencialidades dramáticas da imagem e do som à veiculação do ponto-de-vista do realizador, através da narração, *reenactments*, música extradiegética, entrevistas e outros dispositivos que acrescentam sucessivas camadas de sentido ao mundo histórico, o modo observacional capta fielmente o contexto em que os protagonistas se movem, cristalizando-o num fragmento o mais próximo possível da realidade. Como descreve Nichols, este modo é remanescente do neo-realismo italiano, na forma em que a presença do realizador se esbate perante um foco nos dilemas das personagens, levando o espectador a assumir uma posição mais activa na construção de significado da narrativa. (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 111).

O termo “observacional” corresponde, em larga medida, ao conceito de *Cinema Directo*, sendo Frederick Wiseman uma das referências mais proeminentes do género.<sup>3</sup> O processo de trabalho deste autor assenta na captação exaustiva de material audiovisual durante um determinado período de tempo, subordinado ao seu instinto, mas também a uma conjugação favorável de fatores. O filme constrói-se, posteriormente, na fase de montagem, através de um intrincado processo de escolha e alinhamento dos brutos.

The purpose of the filming is to accumulate scenes, material from which a film can be edited. During the shooting I simply try to gather sequences that interest me for whatever reason—i.e., they are funny, sad, tragic; they reveal an aspect of character, illustrate an aspect of the division and exercise of power, point out the gap between ideology and practice, or show the work of the various professions, clients, or publics represented. The decision about what to shoot is always based on a shifting combination of judgment, instinct, and luck. After six to twelve weeks, I typically have eighty to a hundred and twenty hours of film from which a film has to be edited. (The Three Penny Review: On Editing - Frederick Wiseman, 2019)

- **O modo participativo**

No modo participativo, aquele que conta a história torna-se parte integrante do filme e a sua presença reveste-se de um carácter semelhante à dos protagonistas. A subjetividade do seu ponto-de-vista torna-se tão importante como a representação dos atores sociais e o meio em que estes se movem, exercendo sobre a narrativa um poder transformador. À semelhança do que vimos anteriormente, o realizador encontra-se no terreno, assumindo aqui, contudo, um papel mais ativo, de forma a influenciar os acontecimentos que testemunha. O modo participativo põe em causa a premissa de “janela inadulterada para a realidade”, que muitos documentários observacionais advogam. Dentro dos pressupostos referentes a este modo, é através do ponto-de-vista autoral que apreendemos o mundo histórico, sendo impossível dissociá-lo da forma como se constrói a narrativa fílmica.

Embora estejamos distantes do conceito de documentário expositivo, em que o realizador atribui a si mesmo a responsabilidade de falar pelos protagonistas, mediando a relação entre espectador e história, o modo participativo coloca um questionamento ético

---

<sup>3</sup> É importante referir que Wiseman discorda das implicações inerentes ao *cinema directo*, tendo expressado numa entrevista que tudo no seu trabalho é representativo de uma escolha consciente e subjectiva, rejeitando, por isso, uma noção do cinema enquanto representação da “verdade”. Wiseman parece achar particularmente ofensivo o termo *fly on the wall* para descrever o seu posicionamento enquanto autor. (<https://www.indiewire.com/2014/09/8-smart-things-documentary-legend-frederick-wiseman-shared-about-his-career-69564/>)

igualmente importante. Mesmo que se esbatam muitas das fronteiras entre autor e personagem, o primeiro nunca poderá, de acordo com Nichols, tornar-se completamente num actor social, pois ele “retém a câmara e, com ela, um grau potencial de poder e controlo sobre os eventos (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 116).

- **O modo reflexivo**

A distinção entre modo reflexivo e modo participativo nem sempre é óbvia, dado que documentários conotados com ambas as designações tendem a ser produzidos com poucos recursos (o que constitui uma escolha estética, em muitos casos) e pelo facto de realizador e equipa poderem ser, eles próprios, actores sociais no seu próprio filme. Existe uma intercambialidade entre as duas abordagens, tornando difícil balizar a obra de determinados autores num único modo de representação (os documentários etnográficos de Jean Rouch são casos particularmente notórios desse paradigma). Um ponto que serve de distinção entre ambos advém, contudo, da particularidade de o modo reflexivo chamar deliberadamente a atenção para os seus dispositivos, enfatizando a ‘suspensão de descrença’, por parte do espectador. Ao colocar em causa a preocupação pela verosimilhança, o modo reflexivo introduz um terceiro vértice na relação clássica entre autor/sujeito na figura do próprio espectador, mostrando a este último não só o universo fílmico, como os mecanismos que sustentam o mesmo, obrigando-o a um exercício meta-narrativo cujo intuito é fazê-lo questionar a sua noção de “verdade documental”:

If the historical world provides the meeting place for the processes of negotiation between filmmaker and subject in the participatory mode, the processes of negotiation between filmmaker and viewer become the focus of attention for the reflexive mode. Rather than following the filmmaker in her engagement with other social actors, we now attend to the filmmaker’s engagement with us, speaking not only about the historical world but about the problems and issues of representing it as well. (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 125).

- **O modo poético**

O modo poético partilha algumas semelhanças com o modo reflexivo. Num e noutro, dispositivos como a montagem em continuidade e o ancoramento espaço-temporal da narrativa, assim como o desenvolvimento dos atores sociais enquanto personagens de densidade psicológica e dramática, são secundarizados em prol de objetivos específicos. No que se refere ao modo poético, esse propósito está intrinsecamente ligado à exploração de “estados de ânimo, tom e afetos” (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 102), proporcionando um outro tipo de

conhecimento sobre o mundo histórico. O modo poético, no entanto, não visa a um distanciamento com o espectador, à semelhança do que vimos no modo reflexivo. Os filmes que se inserem neste género são possuidores de uma grande qualidade imersiva, recorrendo a representações mais próximas da realidade ou a elementos mais abstractos, para construir o universo fílmico.

O modo poético distingue-se, portanto, na forma como utiliza os elementos encontrados no mundo histórico. Não com o intuito de criar uma narrativa (por muito fragmentada ou oblíqua que essa possa ser), mas no sentido da conjugação de ritmos e associações que despoletem uma resposta sensorial no espectador, levando-o à aquisição de outro tipo de conhecimento sobre o mundo que o rodeia.

- **O modo performativo**

O modo performativo é o que mais facilmente escapa a uma parametrização clara. De grosso modo, poderíamos dizer que partilha características, tanto com o modo participativo, como com o poético. Documentários assentes sobre este modelo colocam o ónus na memória afetiva e subjetividade de cada autor (ou de um protagonista ou grupo social), como meio de se chegar a um conhecimento renovado, sobre determinado tema. Esta particularidade retira importância a questões como a causalidade e progressão narrativa, enfatizando antes o “estilo” autoral, como meio de criação do universo fílmico. Stella Bruzzi descreve sucintamente este paradigma, sugerindo que os documentários performativos “confrontam a problemática da estetização, aceitando (...) a autorialidade como [parte] intrínseca do documentário, por oposição direta aos expoentes do cinema direto, que se vêm a eles próprios como meros fornecedores (sic) da verdade que buscam”. (Bruzzi, 2000, p. 6) Por este motivo, é o modo que mais se adequa ao documentário autobiográfico, permitindo a representação da memória do realizador, de acordo com a sua própria sensibilidade. Reportando-se à sua experiência pessoal e falando na primeira pessoa, o documentarista cria uma relação de maior proximidade com o espectador, esperando encontrar no conjunto irrepetível de experiências e memórias que dizem respeito ao último, pontos de relação com a sua própria vivência. A voz documental perde a sua índole autoritária e deixa de se preocupar em retratar o mundo histórico de forma verosímil, apelando em vez disso à sensibilidade e memória afetiva de cada um de nós:

Performative documentaries primarily address us emotionally and expressively (...) These films engage us less with rhetorical commands or imperatives than

with a sense of their own vivid responsiveness. The filmmaker's responsiveness seeks to animate our own. We engage in with their representation of the historical world but do so obliquely, via the affective charge they apply to it and seek to make our own. (Nichols, Introduction to Documentary, 2001, p. 132)

#### **4 – Representação do *real* no documentário: animação vs. imagem pró-fílmica**

Para nos debruçarmos sobre as implicações da animação no cinema documental, precisamos primeiro de definir o que é um “documentário”, e a forma como este conceito têm evoluído em paralelo com o cinema ficcional, ao longo da história.

John Grierson, descrevê-lo-ia como um “tratamento criativo da atualidade” (Grierson, 1946, p. 90). Termo que seria posteriormente problematizado por inúmeros autores no decorrer das décadas seguintes, levando a uma extensa base teórica em que se alicerçariam muitos dos princípios-chave do gênero. Já na contemporaneidade, Bill Nichols, que dedicaria grande parte da sua obra ao estudo do cinema documental, desenvolveu o conceito de “modos de representação” (que irei abordar num capítulo mais à frente) para se referir às diferentes formas de abordagem do “real”, presentes em várias formas de documentário.

Aquilo que aqui nos interessa é, precisamente, a própria definição ontológica de “real”. Sendo que a percepção do grande público, relativamente ao que constitui um documentário, assenta na capacidade do último em estabelecer uma relação indexical com um objeto no sentido peirceiano do termo, dificilmente se aceitaria a animação como um dispositivo válido para veicular essa mesma relação. Trata-se de uma sedimentada no que diz respeito à forma como olhamos para a fotografia (e, por arrasto, para a imagem pró-fílmica) que tem, contudo, vindo recentemente a ser questionada por alguns autores, entre os quais Annbelle Honess Roe, que cita Tom Gunning, na sua obra, *Animated Documentary* (2016):

Gunning and Winston and Tsang point out that for the index was, for Peirce, part of a complex philosophy that was more than a system of signs, but that also encompassed metaphysics, pragmatics and theories regarding how we experience the world. The second hand, tunnel-vision interpretation of Peirce has led to an oversimplified parity between photographs as indexes or ‘the impression or trace’ of reality (Honess Roe, 2013, pp. 30, apud Gunning, 2007, p.30)

Citando ainda Peter Wollen e a importância que, para este autor, os três tipos de signos Peirceanos constituíam, Honess Roe refere como, historicamente, as

características indexicais da imagem fotográfica se têm sobreposto a uma interpretação holística, da mesma:

Wollen emphasised the importance of the presence in the photographic of all three signs that made up Peirce's triadic system (index, icon and symbol). Yet, the index subsequently came to dominate in interpretations of the photographic's relationship with reality. (Honesty Roe, 2013, p. 31)

Lendo estas passagens depreendemos, pois, que a fotografia, assim como a imagem fílmica, possuem em si qualidades que transcendem o seu funcionamento como meros referentes da realidade, embora a sua componente indexical continue a exercer um ascendente significativo sobre as restantes vertentes de signos. Mas para além disto, existe uma outra condicionante que vem problematizar ainda mais esta questão – a da imagem digitalmente manipulada. Teorizadores, como Brian Winston, afirmam mesmo a existência de uma “crise da legitimação no documentário” quando, por intermédio de tecnologias de efeitos especiais, que permitem a manipulação da imagem fílmica de formas indetectáveis, a natureza mimética desta ter de ser colocada em questão. (Winston, 1993, p. 55)

Por último, e no sentido de justificar a animação como “uma estratégia igualmente válida no documentário”, Honesty Roe socorre-se de um exemplo dado por Joel Snyder no seu artigo *Picturing Vision* (1980), em que este refere que uma imagem completamente sobre-exposta teria a mesma relação causal com um objeto que se encontrasse em frente à câmara, que outra imagem completamente sub-exposta, embora o resultado final diferisse substancialmente entre ambas e nenhuma delas se assemelhasse ao objeto, como percecionado pelo olho humano. (Honesty Roe, 2013, pp. 32, apud Snyder, 1980, p.508). Posto isto, e tendo em conta que as particularidades próprias da imagem fotográfica/fílmica, como a perspetiva e o enquadramento, assim como o *color-grading* e restantes formas de manipulação na pós-produção terem, igualmente, a capacidade de influir naquilo que vemos projetado no ecrã, parece legítima a afirmação de que a animação se encontra em pé de igualdade com o registo pró-fílmico na sua capacidade de representação do “real”, e que a definição ontológica deste termo é hoje muito mais dúbia e permeável a diferentes pontos-de-vista.

Tendo balizado esta problemática, pretendo agora fazer uma breve introdução à relação entre animação e cinema documental e a crescente proeminência que a primeira que tem vindo a adquirir nos últimos anos, sobretudo em casos como o de *Waltz with*

*Bashir* (2008), onde o que vemos se encontra já longe do conceito da mera ilustração ou utilização metafórica deste dispositivo, que constatamos em exemplos mais antigos. O objectivo passa, não tanto por descrever um percurso linear desta relação, até porque a ela se encontra alicerçada numa rede descontínua de intersecções ao longo das décadas, mas sim focar alguns exemplos que demonstrem as potencialidades formais e narrativas da animação, enquanto forma de abordagem documental.

#### **4.1 – Intersecções formais e narrativas: a animação nos primórdios do cinema documental**

De acordo com Honess Roe, a interação entre cinema documental e animação não é um campo onde se possa delinear um princípio claro, mas sim uma área onde se constata “vários exemplos concomitantes a nível internacional, demonstrativos de um instinto de que o documentário pode ser enriquecido através da animação, e vice-versa” (Honess Roe, 2013, p. 6). Embora a autora se escuse a estabelecer um percurso linear no que diz respeito a esta relação, referindo-se à mesma como uma “rede de fios entrelaçados, porém independentes uns dos outros” (Honess Roe, 2013, p. 6), a conclusão a que chega é a de que, desde cedo, o cinema não-ficcional terá procurado a animação com o intuito de recriar algo irrepresentável através da imagem fílmica, do mesmo modo a que os animadores se basearam no mundo histórico para ancorar as suas narrativas.

Um filme pioneiro desse paradigma é *The Sinking of the Lusitania* (1918) de Winsor McCay, que documenta a destruição do navio de passageiros britânico por um submarino alemão, durante a 1ª Guerra Mundial. Esta curta-metragem é demonstrativa de um hibridismo formal e narrativo, ainda hoje utilizado no cinema não-ficcional: na abertura do filme – o único segmento filmado – testemunhamos o trabalho meticuloso de recriação daquilo que as câmaras não puderam captar. McCay e o seu grupo de animadores aparecem numa sequência introdutória onde, por intermédio de cartões explicativos, nos é revelado que o artista havia decidido retratar o acontecimento “que chocou a humanidade”. Mais do que um prólogo, esta sequência é já, ela própria, parte da construção dramática do documentário, devendo ser interpretada, tanto como um *reenactment* (evidenciado pela pose estudada de McCay), assim como um meta-comentário, que imprime no filme uma dimensão reflexiva. Este e outro tipo de funcionalidades da animação, foram descritas por Sybil delGaudio, no seu artigo *If truth*

*be told, can 'toons tell it? Documentary and animation* (1997). Embora este capítulo se proponha mais a explorar as interseções e influências que têm marcado o cinema documental e a desconstruir a noção de que o cruzamento de *medias* é um fenómeno recente no género<sup>4</sup>, do que a estabelecer uma cronologia do seu percurso, penso ser de utilidade debruçarmo-nos sobre o artigo desta autora e em alguns dos exemplos que ela cita, para entendermos de que forma a animação tem sido um elemento constante, desde os primórdios do cinema documental.

DelGaudio parte da premissa, tal como Honess Roe, de que o uso da animação no documentário tem, na sua génese, a necessidade de resolução do problema deixado pela ausência de um evento pró-fílmico (DelGaudio, 1997, p. 190). Num texto influenciado pelos modos de representação de Bill Nichols<sup>5</sup>, a autora propõe assim uma reflexão sobre a forma como estas duas linguagens se têm relacionado ao longo das décadas. Um dos exemplos citados é o de Max Fleischer, que, em obras como *The Einstein Theory of Relativity* (1923) e *Evolution* (1925), dá continuidade ao trabalho de McCay, combinando filmagens com segmentos de animação e imagens de arquivo. Ao contrário do último, no entanto, Fleischer não pretende recriar um acontecimento histórico, mas sim ilustrar princípios científicos, cuja reprodução seria impossível de outro modo. A animação funciona aqui, portanto, como analogia, sendo a construção narrativa de ambos os filmes altamente elíptica e sem uma ligação causal direta com o mundo histórico. Esta vertente didática da animação seria posteriormente explorada em filmes educacionais e propagandísticos, como uma forma eficiente de transmitir uma determinada mensagem. *Our Friend The Atom* (1957) um episódio da série educativa *Disneyland*, é de particular interesse, pela utilização que faz de vários tipos de registos formais e de como estes interagem entre si, convergindo para a veiculação de uma ideia – no caso concreto, os benefícios da utilização da energia atómica. Desde cenas elaboradas com maquetes em

---

<sup>4</sup> A corroborar esta noção, temos o subtítulo inicial de *The Sinking of the Lusitania*, onde se lê “a moving *pen-picture* by Winsor McCay”. Esta inscrição é reveladora tanto de uma dificuldade em nomear um formato relativamente recente como o documentário de animação, assim como demonstrativa do diálogo que o cinema estabeleceu, nos seus primórdios, com outros tipos de expressão plástica, como o desenho e a pintura.

<sup>5</sup> É importante mencionar que DelGaudio situa, em determinados casos, a utilização da animação no modo reflexivo, agindo esta “como uma forma de meta-comentário (...) particularmente em filmes que ‘documentam o indocumentável’” (DelGaudio, 1997, p. 192). De acordo com a interpretação que faço do pensamento de Nichols, o modo expositivo seria mais indicado para descrever os ditos segmentos (concretamente no caso de *Of Stars and Men*, de John e Faith Hubley) pela vertente didática e ilustrativa que apresentam e, sobretudo, pelo tipo de narração, que funciona como uma espécie de “voz de Deus”. Embora a animação possa, sem dúvida, ter uma utilização reflexiva, tal acontece quando o autor interrompe propositadamente a imersão do espectador na narrativa, chamando a atenção para o dispositivo cinematográfico, o que não me parece ser o caso dos exemplo que DelGaudio enuncia.

estúdio, passando por segmentos de animação, imagens de arquivo e filmagens, todos estes dispositivos servem uma estrutura narrativa que lhes é transversal, denotando, porém, um funcionamento autónomo, enquanto unidades de sentido. Os segmentos de animação possuem, alternadamente, uma índole metafórica e ilustrativa: num primeiro exemplo, vemos um pescador que lança a sua rede e recolhe um jarro contando um génio, que lhe concede três desejos. O génio corporiza a própria energia atómica, e o pescador, o desejo da humanidade em controlar a sua força (DelGaudio, 1997, p. 191). Mais à frente, para descrever a as limitações da energia a vapor, somos transportados para uma sequência industrial, onde a narração relata como este tipo de energia despendia enormes recursos e de como “a humanidade não havia ainda encontrado o seu génio”. Estes segmentos são pontuados por filmagens, onde Heinz Haber, o apresentador da série e o próprio Walt Disney confrontam diretamente o espectador. Dá-se assim uma alteração da voz narrativa, e o filme adquire um carácter reflexivo, alternando entre estes dois modos de representação, ao longo da sua estrutura.

Podemos comprovar como os exemplos acima referidos, ainda hoje configuram estratégias utilizadas em documentários de animação e de natureza híbrida. Embora a sua utilização se tenha problematizado, a animação continua a substituir a imagem pró-filmica, quer por uma impossibilidade no estabelecimento de uma relação indexical com o mundo histórico, como por opção estética do autor. Mas embora estejamos habituados a alocar a animação dentro da noção algo vaga de “audiovisual”, não nos podemos esquecer que ela precede linguagens como o cinema, propriamente dito.<sup>6</sup> A sua apropriação por parte do aparato cinematográfico, constitui, em si, já um processo de *remediação*<sup>7</sup>. Será, portanto, de maior utilidade abordar as relações entre animação e documentário, não na lógica de uma progressão linear, mas como uma rede intermitente de influências entre dois tipos de *media*, que, ao longo de décadas se foram cruzando, dando corpo a novas formas de engajamento formal e narrativo. Algo que, nas palavras de Thomas Elsaesser, não difere daquilo que hoje observamos com os chamados *new-media*:

---

<sup>6</sup> De acordo com DelGaudio, a História da Animação precede a História do Cinema, através da tecnologia de “brinquedos ópticos”, como o Zootropo e o Fenacistoscópio. (DelGaudio, 1997, p. 190).

<sup>7</sup> *Remediação* é um conceito, primeiramente descrito por Paul Levinson, que designa o “processo ‘antropotrópico’ através do qual novas tecnologias de *media* melhoram ou corrigem tecnologias mais antigas.” Este termo seria, posteriormente, empregue por Jay Bolter e Richard Grusin, no sentido de “designar a lógica formal através da qual os new-media remodelam formas de *media* mais antigas. (Bolter & Grusin, 1999, p. 273)

(...) those familiar with Early Cinema, might go further (...) by refusing to make 'classical narrative' the gold standard. When you know the trick and animation work of Georges Meltes, Segundo de Chomon, Emile Cohl, or the experiments of Oskar Messter with three-dimensional (3-D) projection and synchronized sound (all before 1910!), there is little that can be called fundamentally new about the effects achieved by digital images, or the spectacle attractions generated by contemporary multimedia. (Elsaesser, 2008, p. 228)

#### **4.2 – Honess Roe e as funções da animação**

Como vimos anteriormente, a animação foi introduzida no cinema documental no intuito de substituir um evento pró-fílmico ou para, através de analogias, corroborar uma narração expositiva sobre determinado tema. Existem, no entanto, casos em que ela é utilizada para evocar estados de espírito, memórias, ou algo de natureza mais abstrata. Face à complexificação do dispositivo e à sua “capacidade de representar temporal, geográfica e psicologicamente diferentes aspetos da vida, fora do alcance da imagem filmada” (Honess Roe, 2013, p. 22), Honess Roe sugere um sistema de categorização que, complementando os modos de representação de Nichols, nos ajude a entender de que formas ele opera. É importante referir que um documentário parcial ou totalmente animado pode apresentar, ao longo da sua estrutura, uma intercambialidade de funções da animação. Exemplos contemporâneos como *Waltz with Bashir* ou *Another Day in The Life*, ambos centrados em relatos sobre a experiência da guerra, alternam entre uma reconstituição factual dos eventos e em sequências de carácter onírico, referentes à sua subjetividade dos autores. Posto isto, passarei a descrever, de forma resumida, a natureza destas funcionalidades.

- **Substituição mimética**

A substituição mimética funciona de forma a substituir um acontecimento do qual não existem registos fílmicos, como no caso de *The Sinking of The Lusitania*. Nesse sentido, esta função presta-se especialmente bem a documentários de índole histórica e científica, servindo-se de um dos mecanismos mais antigos do cinema para alavancar a narrativa – o *reenactment*. Tal pressupõe a aceitação de um certo grau de verosimilhança da animação com aquilo a que esta se propõe a substituir. Honess Roe cita a série documental da BBC, *Walking with Dinosaurs* (1999), como exemplo paradigmático deste conceito: não conhecemos, ao certo, determinados aspetos relativos ao comportamento dos dinossauros ou da sua aparência, mas com base no conhecimento científico existente e em noções sedimentadas na cultura popular, podemos fazer uma

reconstituição, mais ou menos fidedigna, da noção que temos deles e do contexto em que existiram.

- **Substituição não-mimética**

Assim como a substituição mimética, esta função pretende suprir a lacuna deixada pela falta de filmagens ou material de arquivo. Mas ao passo que na primeira o objetivo é o de reproduzir fielmente a realidade, a substituição não-mimética procede a uma estetização da mesma, sublinhando as capacidades criativas do realizador/animador. Este pode optar por exagerar determinados traços fisionômicos das personagens, ou substituí-las por signos visuais que permitam a sua identificação. No segmento do documentário de Michael Moore, *Bowling for Columbine* (2002), intitulado *A Brief History of the United States of America*, vemos uma reconstituição mordaz da história dos Estados Unidos, desde a sua colonização até à contemporaneidade. Nada nesta sequência, desde a sua estrutura elíptica, passando pela utilização que o realizador faz da música e das vozes das personagens, até à forma “minimalista” como as representa, as aproxima de uma conceção realista do mundo histórico. No entanto, estas liberdades criativas são interiorizadas por nós, como fazendo parte da lógica interna da sequência, e o significado que o autor nos pretende transmitir –no caso, a de uma “uma cultura das armas”, sedimentada na história de escravatura e racismo do país – permanece intacta.

- **Evocação**

Se as duas funções anteriormente descritas se destinavam a colmatar a ausência da imagem fílmica, a terceira aponta para as limitações desta, enquanto discurso sobre a subjetividade. A evocação é a função que mais se afasta do mundo histórico, colocando a ênfase na interioridade do autor ou de determinado(s) personagem(ns). Embora, historicamente, o cinema tenha introduzido no seu léxico figuras de estilo destinadas a representar o sonho e a memória (algo que observamos desde os seus primórdios, através de efeitos como trucagens, sobreposições ou desfoque das margens da película), a animação tem-se tornado, progressivamente, num modo mais eficaz para a transmissão desse tipo de conceitos (Honesty Roe, 2013, p. 25). Instâncias onde é necessária convocar a experiência de um evento sobre o ponto-de-vista de um personagem, dramatizar os traumas e receios deste de forma a ressoarem na nossa própria experiência ou, simplesmente, proceder a uma interpretação abstrata ou simbólica do mundo, a função evocativa pode ser utilizada para esse efeito. Uma componente importante da mesma, tal como descrita por Honesty Roe, é a sua capacidade em despoletar “consciência,

entendimento e compaixão por parte da audiência, relativamente a uma posição (...) potencialmente afastada da sua. (Honesty Roe, 2013, p. 25). O modo evocativo pode também ter um intuito catártico, como no caso de alguns documentários contemporâneos, de vertente autobiográfica. Em *Persepolis*<sup>8</sup> (2007) de Marjane Satrapi e Vincent Parronau, baseado na novela gráfica da autora iraniana, observamos como em certas instâncias a narração passa de uma exposição mais ou menos objetiva sobre a vida de Satrapi no Irão após a queda do Xá e a sua existência posterior como refugiada de guerra, para uma evocação da sua interioridade. Constatamos isso, por exemplo, na sequência procedente à execução do seu tio e onde testemunhamos a sua perda de fé em Deus. A sequência abre com a autora em criança, deitada na cama, em plano contrapicado. Esta é recortada por um fundo completamente negro, simbolizando um corte com o mundo causal. Deus enceta um diálogo com a Satrapi, indicando-lhe que o que aconteceu não foi causado por si, mas pelos homens. Esta, irada, acusa-o de nada ter feito para impedir a morte do seu tio e diz-lhe para se ir embora. Esta cena é já, em si, uma reconstrução performática que Satrapi faz da sua memória, distanciando-se do resto de uma estrutura fílmica que se encontra maioritariamente subjugada a uma lógica de substituição não-mimética. Já no final da sequência, a imagem faz um *zoom-in* de dois cisnes de pão, feitos pelo tio de Satrapi, que os simboiza a ambos. Dá-se um *cross-fade* para o plano seguinte e o padrão da cama transforma-se agora num curso de água ondulante, que transporta os cisnes para longe. O carácter metafórico destes últimos planos estabelece definitivamente a função evocativa da sequência. Numa outra mais à frente, a autora – agora na adolescência –, dança ao ritmo frenético de uma tema de *heavy-metal* no seu quarto e a música estabelece um *raccord* auditivo com o plano seguinte, onde uma paisagem lúgubre é dilacerada pelo fogo de morteiros, tanques e caças que atravessam o céu noturno. Escutamos uma voz radiofónica, de índole propagandística, que nos fala sobre como as forças iranianas estão a ser bem-sucedidas na guerra contra os invasores iraquianos e de como “o sangue dos mártires se derrama sobre o deserto, fertilizando-o”. O contraponto visual desta narração corrobora-a visualmente, providenciando, ao mesmo tempo, um discurso amargo e irónico sobre os horrores da guerra: vemos um grupo de

---

<sup>8</sup> Menciono *Persepolis*, não obstante alguma ambiguidade na sua classificação. Embora a obra possa ser designada como “docuficção”, este termo é algo pobre para a descrever. Julgo ser mais produtivo encará-la como um documentário performativo, em a autora procede a uma reconstituição afetiva da sua memória, acrescentando a esta elementos que, embora não encontrem referente no mundo histórico, nos permitem uma perceção do mesmo através do seu ponto-de-vista e experiência.

soldados suicidas a atravessarem um campo de minas e, um por um, serem chacinados pelas explosões.

Face aos exemplos que elenquei neste filme, penso ser justa a afirmação de que a função evocativa se aproxima do modo performativo de Nichols, tanto nos intuitos, como nos dispositivos utilizados. Em ambos os casos, a ênfase é colocada na subjetividade do ponto-de-vista autoral ou das personagens que, ao chegar a nós de forma eminentemente poética, potencializa uma resposta mais emocional e empática, levando-nos à aquisição de um novo conhecimento sobre o outro e sobre nós próprios. Partindo, pois, da premissa de que a reencenação da interioridade nos oferece uma dimensão do mundo histórico e das relações humanas que outras formas documentais não alcançam, irei, no capítulo seguinte, aprofundar a forma como a animação pode ser utilizada no intuito de representar o ponto-de-vista do autor e reconstruir, de forma performativa, a sua memória.

#### **4.3 – A subjetividade no documentário contemporâneo: o *real* enquanto construção performativa**

Como se demonstrou neste capítulo, qualquer tentativa de redução do “real” a um processo de captura da atualidade pelo aparato cinematográfico, cai por terra quando confrontada com o facto das potencialidades do último transcenderem a mera relação indexical com o evento pró-fílmico, assim como pela proliferação de diferentes modos de representação, ao longo da história do cinema documental. Por outro lado, a relevância que a animação adquiriu nas últimas décadas, enquanto discurso sobre a memória e a interioridade, vieram, definitivamente, separar o conceito de *realidade* do de *factualidade*. Este último ponto é merecedor de reflexão, porque se partirmos do pressuposto que captar o mundo histórico pressupõe acrescentar-lhe algo, quer pelo comprometimento com um modo de representação, quer pelo simples facto do processo de captação e tratamento da imagem implicar já uma transformação da mesma, então temos de ter em conta que a relação que estabelecemos com o “real” não é algo linear e imediata, mas sim alvo de uma intermediação. A animação vem complexificar ainda mais esta problemática, acrescentando-lhe uma dimensão performativa que reconstrói acontecimentos e memórias de acordo com a sensibilidade do autor, levando a um “excesso visual”:

Animation is more than a simple one-for-one stand-in (...) It is, to state the obvious, different from live-action film. This is why we are able to make up for

the representational limitations that it replaces. (...) animation, through its potential multiplicity of styles, techniques and means of production, becomes a visual excess that we need to factor when interpreting the nature, and meaning, of animated documentaries. (Honesty Roe, 2013, p. 27).

Aprofundando este ponto-de-vista, Paul Ward, propõe que olhemos para o cinema documental e para a animação, não como entidades simples, mas como categorias discursivas diversificadas (Ward, 2006, p. 114), contendo em si uma multiplicidade de abordagens, que propiciam pontos de contacto entre ambas. O autor insurge-se, desta maneira, contra a noção de que o documentário procede a uma “captura” da realidade, em vez de um esforço interpretativo da mesma, inviabilizando o recurso à animação para a representar:

(...) it is something of a myth that animation is a mode that somehow cannot be used by documentary practitioners. Such a way of thinking is based in naïve and simplistic notions of how documentary functions, and in a misguided belief that documentary is somehow ‘capturing’ reality rather than offering an *analysis* of it. (Ward, 2006, p. 114)

Extrapolando o pensamento de Ward, poderíamos afirmar que o “real” no documentário é um conceito que vai para além da descrição factual de eventos, sendo o ponto-de-vista do autor um vértice fundacional de qualquer obra. No limite, a estrutura documental poderá denotar uma maior importância à memória e reconstrução afetiva do autor sobre determinado tema – mesmo contendo estas incongruências e contradições –, do que o tema em si mesmo. *Bright Leaves* (2003), de Ross McElwee, ilustra bem este princípio. Partindo da luta que envolveu os seus antepassados com outra família proeminente da região pelo controlo das plantações de tabaco, o tema é rapidamente secundarizado pela forma deambulatória com que McElwee se imiscui na narrativa, relembando a sua infância na casa de família da Carolina do Norte, entrevistando pessoas que encontra aleatoriamente, sem nenhum tipo de ligação à narrativa, e criando ligações de sentido entre o ato de fumar, o carácter bucólico das plantações e a beleza das folhas de tabaco que dão nome ao filme, e a representação da história da sua família, que se entrecruza com um relato da sua própria interioridade.

A vertente autobiográfica do documentário enuncia, assim, a exploração do particular para discorrer sobre o coletivo. Desta forma, é produzido um novo conhecimento sobre o mundo histórico, inscrevendo nele um lado mais humano e que apela à identificação pessoal com a narrativa. Esse conhecimento pode conter lacunas e

até contradizer factos respeitantes a acontecimentos que temos como sendo certos, porém, cria igualmente um sentido para os interstícios da História que nos escapam, através da recriação performativa da memória individual. Segundo Michael Renov, este é um exercício político, no sentido em que *a autobiografia abraça e é modulada pela política* (Renov, 2008, p. 47). Rejeitando a abordagem do documentário autobiográfico como um solipsismo, desvinculado do contexto social em que se insere, Renov ancora o seu pensamento no de Montagne e no “duplo eixo do ensaísta”, descrito pelo último: a medida da visão (*como vemos*) deve sempre estar em sintonia com a medida das coisas (*aquilo que vemos*) (Renov, 2008, p. 47). Renov cita também Foucault para se referir à crescente importância do subjetivo, tanto no documentário contemporâneo, como no contexto alargado das expressões artísticas. Sendo que “em épocas anteriores, o foco se havia centrado numa luta contra o domínio e a exploração [das massas], a luta agora é contra a sujeição, contra a submissão da subjetividade” (Renov, 2008, p. 47). Num contexto social onde se denota uma profunda falta de representatividade e a identidade individual se encontra em crise, lutar pelo lugar do subjetivo reveste-se de especial importância, sendo o documentário auto-biográfico um dispositivo de excelência para a sua veiculação. Citando Renov: “Não somos só aquilo que fazemos num mundo de imagens; somos também aquilo que mostramos ser” (Renov, 2008, p. 48)

#### **4.4 – A animação enquanto recriação da subjetividade: análise de casos**

Se no subcapítulo anterior, abordámos a importância crescente da subjetividade no documentário contemporâneo, falaremos agora sobre como a animação constitui um meio ideal para a veicular. Através de conceitos já descritos, como os modos de representação de Nichols e as funções da animação de Honess Roe, focar-nos-emos nalgumas obras recentes, descrevendo a utilização que os autores fazem deste dispositivo, para convir com uma interpretação da sua interioridade. Partindo do pessoal para retratar o coletivo, os exemplos aqui descritos ancoram-se numa representação performativa da memória, dando-nos a conhecer o mundo histórico por intermédio de um ponto-de-vista autoral, sobre o mesmo.

- ***The Missing Picture* (2013) – Rithy Panh**

O carácter auto-biográfico da obra de Rithy Panh tem, como origem, o seu crescimento no Camboja dos Khmers Vermelhos. Ainda muito novo, Panh testemunharia a morte da sua família nos campos de concentração de Pol Pot e o trauma associado a

esses eventos tornar-se-ia num fator transversal a todo o seu trabalho. Em *The Missing Picture*, o autor tenta, não só, capturar a memória da sua infância perdida, como também denunciar os horrores do genocídio, através da assemblagem de um “mosaico” de arquivos audiovisuais, filmagens e segmentos animados. Nestes, através da utilização de bonecos de barro, Panh encena episódios da sua vida, antes e depois da tomada de poder do PCK. “Eu procuro a minha infância como uma imagem perdida... para ser mais preciso, é a minha infância que me procura a mim”, ouvimos o realizador dizer, nas primeiras cenas do filme. Esta afirmação denuncia um processo de reconstrução performativa da memória (sobretudo da memória traumática), que Honess Roe baseando-se num conceito de Janet Walker, descreve como o acto de *desrelembrar*:

‘Disremembering [...] is remembering with a difference’ and is a process characterized by ‘conjuring mental images and sounds’ related to past events but altered in certain respects’ (...) By this token, Walker stresses the importance of seemingly false memories for our reconciliation with past trauma. (Honess Roe, 2013, pp. 161, apud Walker, 2005, Pág. 17)

De acordo com Walker, a introdução de elementos não-objetivos na estrutura documental, ‘reconcilia’ o autor com memórias que este havia suprimido, através de uma reinterpretação performativa e metafórica das mesmas. Edifica-se assim uma estrutura que o escuda do confronto direto com aspetos penosos da sua vida, possibilitando-lhe discorrer sobre os mesmos de um forma segura e controlada.

Trauma documentaries warp the continuum by combining alternative strategies with those conventions that have established documentary as a nonfiction mode. They signal the abjection of supposedly objective forms of filmmaking in the process of disremembering history. (Honess Roe, 2013, pp. 161, apud Walker, Pág. 25)

Observamos a operacionalidade deste conceito nas reconstituições que Panh faz da sua infância em Phnom Penh e da sua passagem pelo campo de concentração. Os cenários são elaborados com tal meticulosidade, que um visionamento desatento nos leva a crer estarmos perante uma representação mimética dos eventos ocorridos. Acabamos, no entanto, por sentir um estranhamento provocado pela aparência tosca e artesanal dos bonecos e pelo processo de elaboração destes, que nos é dado a ver pelo realizador. Este elemento inscreve no filme um carácter reflexivo, levando-nos a uma “consciência aumentada sobre a nossa relação com o documentário e o que este representa” (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 128). Embora a veracidade dos acontecimentos relatados por Panh nunca seja posta em causa, a natureza formal destes segmentos nunca

nos proporciona uma verdadeira imersão na história. Ao construir maquetes e encenar nelas episódios marcantes da sua vida, o realizador emula a forma como as crianças brincam, utilizando esse dispositivo para os *desrelembra* de forma performativa, sob o ponto-de-vista da sua infância. Embora os segmentos sejam estáticos, a utilização de *travellings* nos cenários cuidadosamente elaborados, a sensação de movimento que é criada quando o realizador sobrepõe os bonecos a filmagens de arquivo ou simula a sua deslocação através da vegetação, assim como a própria *découpage* das cenas, colocam-nos já plenamente no domínio da animação, que funciona aqui com um duplo intuito:

Primeiro, proceder a uma substituição não-mimética dos eventos traumáticos por que Panh passou. Tal traduz-se numa estilização visual acentuada, levando a que a indexicalidade destes segmentos esteja ligada, não à imagem, mas ao som. É através de elementos sonoros como a narração e o som ambiente que estabelecemos uma relação com o mundo histórico, o que problematiza o conceito de ‘documentário’, enquanto algo dependente de uma verosimilhança visual com o pró-fílmico. No seu ensaio *Before Sound, there was Soul: The Role of Animation in Silent Nonfiction Cinema*, Mihaela Mihailova, serve-se do pensamento de autores como Paul Ward e Mary Anne Doane, para fundamentar este princípio.

(...) much has been written about the importance of sound – and the voice-over in particular – in more recent documentary filmmaking. Paul Ward suggests that ‘there is “realism” or indexicality to the sound that does not reside in the image’. Similarly, Mary Anne Doane calls the voice a ‘guarantee of knowledge’, arguing that its ‘irreducibility to the spatiotemporal limitations of the body [makes it] capable of interpreting the image, producing its truth’ (...) (Mihailova, 2019, pp. 32, apud Ward, 2005, Pág. 98, apud Doane, 2009, Pág 324)

Mas a construção formal destes segmentos trabalha, principalmente, no sentido de ilustrar o estado emocional e psicológico de Panh, através de elementos como a imobilidade dos bonecos de barro e a estranheza das suas expressões. Estes provocam-nos uma ligeira – porém constante – sensação de repulsa, inscrevendo nas cenas um carácter próximo do conceito freudiano do *inquietante*. Numa sequência em particular, o autor coloca-nos perante uma sessão de “reeducação”, mostrando-nos vários prisioneiros que se acotovela para ouvir um discurso sobre o novo Camboja. Fechando o plano sobre estes e varrendo-o com uma panorâmica lenta, Panh força o espetador a focar-se nas suas expressões vazias que, em conjugação com a atonalidade presente na música, impregnam a cena de uma qualidade evocativa, mais próxima de uma referência à interioridade do

realizador, que da mera descrição de eventos. Intuímos uma “vida” nestes bonecos, que nunca se atualiza em movimento. Esse paradoxo causa-nos estranheza e produz uma camada de sentido que se sobrepõe à narrativa.



Figura 1 - O estaticismo e expressões vagas dos bonecos de Panh, inscrevem-nos numa função evocativa da imagem, através da resposta emocional que é despoletada no espetador.

- ***Waltz with Bashir* (2008) – Ari Folman**

Em *The Language of New Media*, Lev Manovich coloca em causa a identidade indexical do Cinema, num contexto em que o recurso a ferramentas de animação 3D e a possibilidade de substituir *frames* individuais, ou mesmo cenas inteiras, através de programas de pintura digital (Manovich, 2002, p. 250), se tornaram recorrentes na nossa perceção da linguagem cinematográfica. Embora possamos afirmar que a relação indexical da imagem fotográfica com o mundo histórico, como descrita anteriormente, sempre foi uma questão complexa, visto a primeira representar já uma intermediação da última, filmes como *Waltz with Bashir*, vieram trazer uma complexidade acrescida ao conceito de veracidade documental. Neste filme, Ari Folman, um veterano de guerra que encetou a tarefa de recolher os testemunhos dos seus camaradas, relativamente ao trauma causados pela ocupação israelita do Líbano, reconstrói os mesmos numa conceção formal que, à altura, se revelou absolutamente inovadora. Tivesse Folman optado por um registo mais convencional, nada no filme se destacaria dos dispositivos próprios do género:

veríamos o autor a entrevistar os seus antigos companheiros de armas, recorrer a *reenactments* para reconstituir partes significativas da história ou, ainda, a utilizar de imagens de arquivo para corroborar o seu ponto-de-vista. Folman, contudo, optou por filmar as entrevistas em estúdio e proceder a reencenações da guerra, utilizando este material como referência para a elaboração de *storyboards* que, posteriormente, viriam a ser animados (Folman, 2019). Estas *mise-en-scènes* podem ser alocadas a dois modos: primeiramente a uma abordagem participativa de documentário, no sentido em que Folman desempenha um papel ativo nas entrevistas e é, ele próprio, um dos combatentes marcados pelos horrores do conflito em questão. Segundo, uma vertente reflexiva, no sentido em que a animação induz no espetador a noção de estar a presenciar uma entrevista real, intermediada por um dispositivo que se interpõe ao referente pró-fílmico.

Contudo, é na utilização performativa que Folman faz na animação, que esta ressoa mais intensamente no nosso âmago, evocando a subjetividade da sua experiência da guerra. Numa sequência em particular, presenciamos um *flashback* relativo ao massacre dos campos de refugiados de Sabra e Shatila. Folman e os seus camaradas flutuam na água, enquanto morteiros caem sobre os edifícios em ruínas. Os soldados erguem-se lentamente, e a sua nudez destaca-se contra um fundo negro que, juntamente com o *slow-motion* da cena e o tema musical, despoletam no espetador um conhecimento mais aproximado do estado psicológico do autor e dos seus camaradas, que quaisquer dos depoimentos que ouvimos durante o filme. Os soldados vagueiam, posteriormente, pela cidade em ruínas, até serem engolidos por uma turba de mulheres e crianças que fogem, desesperadas. A “câmara” procede então a descrever um movimento de 360 graus em torno de Folman, até culminar num plano fechado sobre a sua cara.

De acordo com Honess Roe, esta sequência funciona, tanto como uma substituição mimética da memória de Folman, como uma evocação onírica da sua interioridade. Duas dimensões que se sobrepõem em permanente dialética:

This sequence works to simultaneously envelop and distance us from memory. There are moments that encourage the viewer to imaginethey are experiencing events as Folman did that night – toes popping out of the sea, the ocean of women washing past. Other moments, however, contradict this suggestion and for the majority of the sequence Folman’s position within the frame seems to imply a kind of out-of-body experience. (Honess Roe, 2013, p. 166)



Figura 2 - A utilização de reenactments e a sua posterior animação, evidencia a utilização do modo performativo.

### 5 – “Justaposições estranhas”: modos híbridos de representação

O facto de muitos documentários se poderem alocar a um só modo de representação, não significa que uma obra não combine elementos de dois ou mais dos que anteriormente referimos, se tal estiver em conformidade com a visão autoral. Os modos de representação não são modelos estanques que constringem o realizador a um conjunto de regras invioláveis, mas mais um sistema interpretativo que nos ajuda a entender a influência que determinadas “escolas estilísticas” exercem num filme ou no corpo de trabalho de um autor. Um exemplo paradigmático disso provém daquele que é, possivelmente, o realizador mais representativo do chamado *Cinema direto* – Frederick Wiseman –, que em *Titicut Follies* (1967), um filme sobre as condições degradantes em que um grupo de prisioneiros com distúrbios psiquiátricos é mantido num hospital dos EUA, alterna do modo de representação observacional para o modo expositivo, numa das sequências mais marcantes do filme: um prisioneiro que se recusa a comer é forçado, de através de um tubo colocado no nariz, a ingerir soro. Por intermédio de uma montagem alternada, vemos o mesmo homem, já morto, a ser cuidadosamente barbeado e preparado para o seu enterro. Este corte abrupto com o modo de representação dominante induz no espetador uma sensação de estranheza, baralhando a grelha de referências que usava até então para interpretar o filme, destacando a importância desta cena. Bill Nichols designa

este efeito como uma *juxtaposição estranha*. Algo que induz no espectador uma percepção aumentada da narrativa fílmica, forçando-o a proceder a uma leitura renovada da mesma:

“Strange juxtapositions often function as examples of a hybrid style in which the filmmaker chooses to turn to techniques associated with one of the other modes (...) They prompt the viewer to reassess an initial set of statements in light of a second, discrepant set. Such juxtapositions contest the flow of thought appropriate to the first frame of reference to induce surprise, insight, or possibly, laughter.” (Nichols, *Representing Reality*, 1991, pp. 41, 45)

A proeminência que a animação e outros tipos de *media* têm adquirido no documentário contemporâneo, permitiram a que esta alternância passasse a ser veiculada também em termos plásticos, enfatizando ainda mais a noção de hibridismo, que Nichols refere. Mais do que se encontrarem subjugados a um só modo de representação, os exemplos em que nos focaremos, de seguida, demonstram como diferentes registos formais podem ser utilizados para ilustrar experiências, afetos e pontos-de-vista distintos dentro da mesma obra, conduzindo assim a um conhecimento mais abrangente sobre os temas que estas se propõem a explorar.

- ***Cobain: Montage of Heck* (2015) – Brett Morgen**

Em *Cobain: Montage of Heck*, Brett Morgan constrói a narrativa documental a partir de dois modos de representação, tal como em *Waltz with Bashir*, mas de um modo substancialmente diferente. Fazendo jus ao título, *Cobain: Montage of Heck* é uma “manta de retalhos” desconexa, de entrevistas aos membros da família, banda e amigos de Cobain, filmagens Super 8 da sua família, excertos de filmes reconfigurados de modo a servir o “tom” da história, e segmentos de animação. Estes últimos recaem sobre o modo performativo, utilizando tanto a substituição mimética, como a evocação, para mostrar diferentes facetas da vida e interioridade do protagonista. Numa primeira instância, a animação reconstitui fragmentos da adolescência de Cobain, através de gravações áudio que este havia deixado. À semelhança do que vimos em *The Missing Picture*, dá-se aqui uma alternância de hierarquia entre som e imagem, sendo o primeiro elemento a estabelecer a relação indexical com o mundo histórico. Jonathan Rosenkranz, no seu artigo *Colorful Claims*, enfatiza estas características indexicais do som, colocando-o no mesmo patamar da imagem:

not all animated documentaries include photographic material. It seems, however, that the indexical bond to a pro-filmic reality remains, if not a requirement, then at least an expectation, and when this bond isn't to be found

in the images it moves elsewhere.(...) hearing the memories told by the people who actually lived them undoubtedly adds to the credibility of the film. Sound, we could say, fills the gap that the non-indexical image has left. (Rosenkrantz, 2019)



Figura 3 - Os depoimentos que Cobain gravou permitiram a Morgan a sua substituição mimética através da animação, sendo o som o elemento indexical que os situa no mundo histórico

Mas a animação não se limita a reconstituir visualmente este período da vida de Cobain, evocando, igualmente, a sua interioridade. Partindo dos diários gráficos do cantor, Morgan cria sequências de “pesadelo”, povoadas por figuras inquietantes e assustadoras que refletem o estado emocional do vocalista dos Nirvana, de forma mais visceral e próxima da sua experiência. Enquanto os *reenactments* animados se sustentam no relato de Cobain para incutir no espetador uma sensação de progressão dramática, as sequências de montagem feitas a partir dos seus desenhos, às quais se juntam também outro tipo de imagens bizarras e a sonoridade mais atonal do período tardio dos Nirvana, denotam um carácter abstrato e desprovido de relação com o mundo histórico. São uma interpretação performativa que Morgan faz do imaginário do seu protagonista, no intuito de chegar a uma “verdade” sobre ele, sustentada não em factos, mas na sua sensibilidade autoral. Esta componente do filme complementa, assim, um ponto-de-vista mais objetivo sobre a vida do cantor, patente nas entrevistas e arquivos audiovisuais que vemos durante o filme.

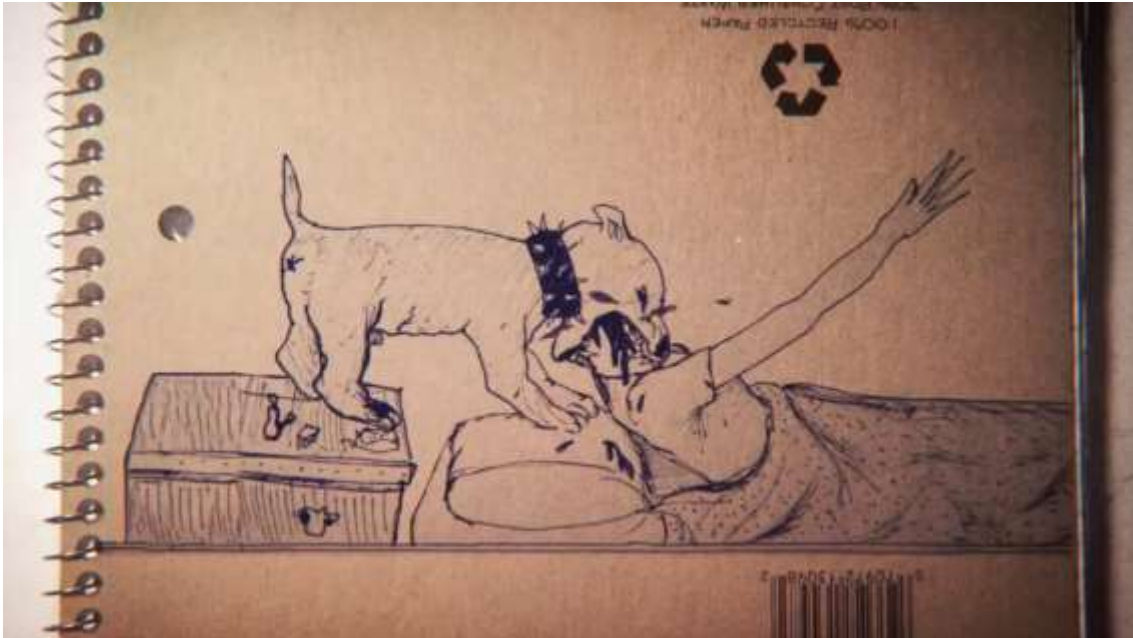


Figura 4 - Os desenhos de Cobain serviriam de base a alguns segmentos de animação, de natureza evocativa

A restante construção dramática evidencia uma tensão constante entre o modo expositivo, em que vários depoimentos descrevem a vida de Cobain, acompanhados por fotografias e filmagens que a ilustram, e o modo performativo, através de uma assemblagem de elementos audiovisuais, interpostos abruptamente durante as entrevistas. É importante mencionar que, contrariamente à maior parte dos documentários que se incluem no modo expositivo ou se servem de elementos deste, a responsabilidade da narração recai aqui, não sobre o realizador, mas sobre os entrevistados, privilegiando uma “voz de autoridade, em que o(s) narrador(es) são vistos e, também, ouvidos”, em detrimento de uma “voz de Deus, cujo narrador nunca vemos”. (Nichols, *Introduction to Documentary*, Second Edition, 2010, p. 167). Esse princípio encontra-se patente, por exemplo, na sequência em que Wendy O’Connor – a mãe de Cobain – nos revela como Aberdeen era, no final da guerra [do Vietname], um sítio afluente e em expansão, “onde se podia criar uma família”. Filmes Super-8 da cidade e da sua família são-nos mostrados enquanto ouvimos o relato de Wendy. Este, embora nunca deixe de denotar afetividade e uma certa nostalgia, mantém-se sempre objetivo, incutindo no espetador um retrato claro dos primeiros anos de vida de Cobain. Tal uso das capacidades persuasivas do discurso sobre imagens retiradas ao mundo histórico encontra-se em conformidade com as características do modo expositivo, explicitadas por Nichols:

This mode assembles fragments of the historical world into a more rhetorical frame, than an aesthetic, or poetic one. It is the mode that first combined the four basic elements of documentary (...) (indexical images of reality; poetic, affective associations; and rhetorical persuasiveness) (Nichols, Introduction to Documentary, Second Edition, 2010, p. 167)



Figura 5 – Registos audiovisuais da vida de Cobain são contrapostos aos testemunhos da sua família, situando parte da construção documental no modo expositivo.

O modo performativo surge assim associado à miríade de referentes visuais e sonoros que Morgan introduz no alinhamento fílmico, sem relação direta com a narração ou os filmes Super-8, mas que no processo de edição se tornam evocações do estado emocional e psicológico do líder dos Nirvana. Componentes visuais tão díspares, como desenhos animados antigos, representações do corpo humano e excertos de filmes educativos, juntamente com *infomercials* e outras fontes sonoras, imiscuem-se numa montagem caótica de elementos que retratam de forma mais visceral a interioridade do cantor, do que qualquer testemunho que ouçamos. A opção pelo modo performativo pode, no entanto, defraudar uma certa expectativa de objetividade, na sua escolha por um retrato estilizado e emocional de Cobain, em detrimento de uma representação factual e cronológica da sua vida.<sup>9</sup> Não obstante a pertinência de discussões relativas ao quanto

---

<sup>9</sup> Lindsay Zoladz, num artigo publicado no site de cultura pop *Vulture*, critica a estilização acentuada do filme, referindo a propensão de Morgen para “sobredramatizar” determinadas partes, conduzindo a uma

*Cobain: Montage of Heck* se aproxima da realidade, a riqueza formal do filme é algo que Brett Morgan admite só ser possível, numa altura em que obras como *Waltz with Bashir* reconfiguraram a noção de “cinema documental”:

If I had released “Montage of Heck” in 1999, it would have looked like it had been dropped from Mars. But at this stage, people enter into a film like this with a certain degree of conditioning. They enter into the arena informed by the past experience with the genre, so intercutting animation into live-action isn’t jarring anymore. (Brett Morgan: The Making of ‘Montage of Heck’s Mad Scientist, 2019)

- ***Another Day of Life* (2018) – Raúl De La Fuente, Damian Nenow**

*Another Day of Life* baseia-se na obra homónima de Ryszard “Ricardo” Kapucinski e na sua experiência enquanto repórter, na guerra civil de Angola. O filme reconstrói alguns momentos-chave do livro, utilizando a animação como meio de substituição mimética. Estes segmentos encontram-se dispersos ao longo da estrutura dramática, juntamente com filmagens onde os intervenientes reais procedem a uma espécie de meta-comentário sobre os eventos dramatizados, ancorando-os no mundo histórico e nunca permitindo uma imersão completa no universo fílmico. Mas a animação é também utilizada para representar o estado psicológico e emocional de Kapuscinski durante este período, revelando uma função evocativa que, à semelhança do que observámos anteriormente em *Waltz With Bashir*, reveste este dispositivo de uma camada de sentido mais profunda, elevando-o do mero estatuto de reconstituição histórica. Nesse sentido, a demarcação entre filmagens e animação não constitui apenas uma escolha formal dos realizadores, estando ambas subjugadas a intuítos narrativos e dramáticos específicos, que os conceitos aprofundados anteriormente nos podem ajudar a entender.

*Another Day of Life* é, de resto, um caso paradigmático no cinema documental contemporâneo, pela ênfase que coloca na alternância entre modos de representação. Poder-se-ia afirmar que a própria definição de ‘documentário’ não chega para parametrizar esta obra, sendo o campo vago e abrangente da ‘docuficção’, um território mais adequado para a incluir.<sup>10</sup> O filme começa com uma exposição onde o narrador,

---

“[noção de] intimidade habilmente trabalhada, que nos leva a acreditar conhecermos melhor Cobain, do realmente conhecemos”. (Zoladz, 2019)

<sup>10</sup> Esta particularidade deve-se, não só, à forma como os realizadores construíram a estrutura dramática do filme, mas, sobretudo, ao próprio estilo jornalístico de Kapuscinski, que transparece nas sequências onde se recria o conteúdo do livro. As suas reportagens ficariam conhecidas por ultrapassar os limites da descrição factual, denotando um marcado cunho literário, que as transformava em narrativas cativantes.

fazendo-se passar pelo próprio Kapuscinski, nos enquadra espácio-temporalmente na narrativa. Não obstante o facto de o jornalista polaco estar morto e não poder narrar a história pessoalmente, este método é remanescente do modo performativo de Nichols, na medida em que é o seu ponto-de-vista, imortalizado no livro que o filme fielmente reproduz, que chega ao espetador. Embora o conceito de ‘documentário performativo’ equivalha normalmente a um envolvimento direto do(s) realizador(es) com o tema e os sujeitos que documenta de acordo com a sua subjetividade e adesão afetiva, o ónus autoral desta sequência inicial (e, dir-se-ia de todo o filme) está mais do lado de Kapuscinski do que, propriamente, De La Fuente ou Nenow. É o repórter polaco que nos “dá a mão” e revela o ambiente político e social que se fazia sentir na Angola de 1975, sendo que a animação mimetiza o seu testemunho, reconstruindo uma realidade, cuja captação atual seria impossível. A forma envolvente como a narração se posiciona perante nós permite-nos, igualmente, perceber como este modo se diferencia de uma abordagem expositiva: ao passo que, na última, o narrador assumiria um papel distante e *omnisciente*, imprimindo uma autoridade sobre o discurso que não deixaria margem para outras interpretações, o modo performativo não esconde que aquilo que observamos é fruto de uma perspetiva política e emocionalmente comprometida. A narração denota assim uma inflexão intimista, como se os realizadores quisessem colocar Kapuscinski no mesmo patamar do espetador, falando com este como se lhe contasse uma história.

A conceção da imagem que acompanha esta sequência introdutória é, igualmente, interessante pelo método híbrido, porém, fluído, com que De La Fuente e Nenow incorporam vários registos plásticos. Ela abre com uma animação em rotoscopia, onde uma máquina *telex* se liga repentinamente, começando a debitar um texto que acompanha a narração de Kapuscinski. Colada à máquina, está um *post-it* com a palavra *confusão*, uma premissa tantas vezes repetida ao longo do filme, e que é utilizada pelo polaco para se reportar à sua experiência do conflito. O repórter fala-nos sobre como a Guerra Fria

---

Kapuscinski era também alguém comprometido com determinados ideais políticos, que o impeliam a “estar ao lado dos oprimidos e dos marginalizados” [\(Artur Domsławski: 'Não esperava ser tratado como um traidor', 2019\)](#). Isto levou a que algumas vozes críticas se insurgissem contra o que sentiam ser uma propensão do autor para a parcialidade e ficcionalização, forçando Kapuscinski a sustentar histórica e conceptualmente a sua forma de fazer reportagem, inserindo-a no estilo próprio de uma “imprensa continental e europeia (...) que provinha de movimentos políticos e era uma ferramenta para a luta partidária” por oposição a uma “imprensa anglo-saxónica que provinha de uma tradição liberal (...) e que deveria ser independente, imparcial e objetiva” (Domsławski, 2012, pp. 310, apud Kapuscinski, *Lapidarium III*, 1997)

acantonou o mundo em dois polos opostos e a animação mimética dá agora lugar a filmagens de arquivo, mostrando um aperto de mão entre Nixon e Brejnev que, por detrás de uma paz aparente, lutam nos bastidores por ganhar influência sobre as forças regionais dos países recém-libertados do jugo colonialista. Angola, “a pérola mais cobiçada”, encontra-se envolta numa guerra civil entre o MPLA, a FNLA e a UNITA, a primeira apoiada pela União Soviética e Cuba, e as outras duas pelos Estados Unidos e África do Sul. Às imagens dos portugueses que fogem apressadamente do país e dos guerrilheiros que irrompem pelas casas adentro, continuamos a ver a máquina de *telex* que acompanha a narração de Kapuscinski. Não sentimos esta alternância como um corte narrativo ou dramático profundo, pois embora a sequência utilize duas linguagens formais diferentes, fá-lo sempre de acordo com as regras inerentes ao modo performativo, neste caso corporizado pela descrição subjetiva de Kapuscinski. Noutras partes do documentário, contudo, sentimos o salto entre o modo performativo e o modo reflexivo, nomeadamente no que diz respeito à forma como os personagens são construídos dramaticamente e o seu posterior contraponto, quando os presenciamos, em filmagens atuais. O seu testemunho cria uma linha narrativa paralela à história de Kapuscinski, corroborando aspetos da descrição deste, enquanto lhes permite emitir o seu próprio ponto-de-vista sobre o conflito e a relação que mantiveram com o repórter. Esta alternância enriquece a estrutura do filme, ao oferecer uma multiplicidade de pontos-de-vista e formas de representação que se complementam mutuamente, levando a um conhecimento mais profundo sobre o tema em questão.



Figura 6 - Farrusco: o ex-comando português que se juntou ao MPLA é retratado por Kapuscinski como um herói, que defendeu estoicamente o posto mais avançado da resistência, contra os invasores sul-africanos. O encontro entre ambos é dramatizado nas sequências de animação.



Figura 7 - Farrusco: "aqui [eram] iguais à forma como estávamos na minha terra. Aquela criança descalça fazia-me lembrar a minha adolescência". As sequências filmadas permitem abordar o ponto-de-vista dos intervenientes, paralelamente à narrativa de Kapuscinski.

Juntamente à dramatização dos eventos, descrita anteriormente, existem momentos em que a animação transcende o seu papel descritivo, para se focar numa representação visual do trauma por que Kapuscinski estaria a passar, resultante da sua exposição à guerra civil angolana. Duas instâncias, em particular, chamam a atenção para

uma utilização evocativa da animação: na primeira, Kapuscinski viaja de carro com Artur, um combatente do MPLA, ao encontro de Farrusco. No caminho para Pereira D'Eça, testemunham uma carnificina cometida por guerrilheiros da UNITA, contra a população local. “Uma estrada juncada de cadáveres, durante quilómetros”, referiria, posteriormente, Artur. A animação, que até então funcionava de forma mimética, é subitamente sequestrada pelo imaginário de Kapuscinski e o espectador vê-se perante um cenário dantesco, onde vultos negros percorrem a estrada, sob um céu vermelho. O repórter polaco está no meio deles, impotente para os salvar e fazer alguma coisa, para além de os ver esfumarem-se, um a um, à sua frente.

Numa outra sequência, de carácter onírico, Kapuscinski é informado da morte de Carlota, uma combatente com a qual havia desenvolvido uma relação de alguma proximidade. A máquina de *telex* que tem à sua frente desintegra-se e o autor é subitamente transportado para a universidade onde dava aulas. O anfiteatro começa a desfazer-se e Carlota, que se metamorfoseia constantemente, caminha na sua direção, indo colocar-se a um palmo da sua cara. Mais à frente, Kapuscinski está na estrada a caminho de Pereira D'Eça, para ir ao encontro de Farrusco. Enquanto dorme, do lado do passageiro, despoleta-se uma sequência de sonho em que a estrada dá lugar a um espaço sem coordenadas, povoado por recordações do repórter, que se sobrepõem umas às outras. Vemos prédios a desmoronarem-se e estruturas a dissolverem-se, no éter. O plano faz um *zoom-out* e vemos agora uma imagem gigantesca de Carlota, que paira, inerte, no ar.

Concluimos, pois, que embora a animação desempenhe neste filme uma dupla função, oscilando entre a reconstituição mimética e a evocação, nunca deixa de estar alocada ao modo performativo. Quer represente o ponto-de-vista subjetivo de Kapuscinski sobre um episódio marcante da Guerra Civil, quer proceda a uma representação abstrata do seu estado emocional, este dispositivo permite-nos testemunhar uma faceta da “verdade”, tal como o autor a sentiu. Nessa perspetiva, as entrevistas realizadas aos intervenientes reais criam o distanciamento necessário para legitimar o seu o testemunho, resgatando-o de um carácter mais “ficcionalizante”, e acrescentando-lhe elementos que o completam.



Figura 8- No sonho de Kapuscinki, as coordenadas espaço-temporais dissolvem-se, colocando a animação plenamente no domínio da evocação.

## 6 – A voz documental em *A Visão*: modo híbrido de representação

The fact that documentaries are not a reproduction of reality gives them a voice of their own. They are a representation of the world, and this representation stands for a particular view of the world. The voice of documentary, then, is the means by which this particular point of view or perspective becomes known to us. (Nichols, Introduction to Documentary, 2001, p. 43)

Como referido anteriormente, a definição da “voz documental” mais adequada ao filme, representava o maior entrave à escrita do *treatment*. Por um lado, pretendia-se retratar a *Visão*, recorrendo a entrevistas aos autores, arquivos audiovisuais e a outro tipo de dispositivos que reconstituíssem os dois anos de vida da revista, enquadrados no contexto sociopolítico da época. Por outro, sendo esta uma obra muito pessoal e ligada à memória, sentia-se a necessidade de uma participação mais ativa do realizador na conceção dramática do filme. Nma primeira abordagem a esta problemática, optou-se por demarcar formalmente as duas linhas narrativas, associando-se as entrevistas e material de arquivo a uma reconstituição histórica da publicação, estando a animação subordinada a um conjunto de narrativas “fantásticas” que fariam uma analogia a temas chave da época, como o PREC e o período do Estado Novo e da Guerra Colonial. Esta primeira abordagem, que alternava entre o modo expositivo (referente às entrevistas e material audiovisual) e o modo poético (sequências de animação), criava o dilema de ter duas

formas distintas de envolvimento com o mundo histórico, levando a uma incoerência em termos de voz documental. A problemática passava, não tanto pela disparidade de registos formais presentes no filme (o que desde cedo havia sido um dos intuitos do projeto), mas sim pela utilização de dois modos de representação que, não obstante serem possuidores de características intercambiáveis<sup>11</sup>, não proporcionavam um ponto-de-vista coerente sobre o mundo de que pretendia falar.



Figura 9 - A primeira sequência de animação do filme deveria representar a polarização da sociedade pós-revolução, através de uma sequência de montagem paralela

---

<sup>11</sup> Em *Representing Reality*, Nichols enuncia um tipo muito particular do modo expositivo a que designa de “exposição poética”. Este diverge do modo expositivo tradicional, que privilegia um discurso baseado num conhecimento partilhado sobre determinado assunto, para uma conceção mais ambígua, onde a tradicional relação causa/efeito cai por terra, dado não existir uma grelha de valores em relação aos quais nos possamos imediatamente identificar. Nichols refere, em particular o caso de *Naked Spaces: Living is Round* de Trinh Minh-há, onde o espectador retém primariamente “texturas, cores, e ritmos, acções, gestos e rituais, que eludem qualquer estratégia de compreensão, sem alguma vez sugerir que os eventos [do filme] são incompreensíveis ou apenas material de expressão poética. (Nichols, *Representing Reality*, 1991, p. 36).

Identificadas as fragilidades de uma estrutura com concepções distintas de voz documental, tornou-se necessário encontrar um método que harmonizasse as duas facetas que desejava imprimir na narrativa: uma que reconstituiria historicamente o percurso da *Visão*, baseada no conhecimento existente, e outro, mais pessoal, respeitante ao meu passado e à influência que a revista havia exercido sobre o meu imaginário e percurso artístico. Empreguei assim uma maior ênfase no meu ponto-de-vista, subordinando-o a duas linhas que se complementaríamos mutuamente: uma que incidiria sobre a minha memória afetiva, de caráter eminentemente pessoal e sem relação direta com a história da revista e outro onde, através da interação com os autores, desempenharia um papel ativo na reconstituição do percurso da *Visão*, em detrimento de uma postura “autoritária” e distanciada, própria do modo expositivo.

Tendo em consideração estes fatores, optou-se por uma estrutura documental híbrida, empregando o modo performativo nas sequências de animação, de forma a criar uma narrativa mais subjetiva e paralela ao tema, e o modo participativo, possibilitando a minha inclusão nas entrevistas. A junção destes dois modos viabilizaria a estrutura dramática do filme, visto ambos se basearem na “especificidade da experiência pessoal” (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 131) para produzir um novo tipo de conhecimento. Encontrada, portanto, a “voz documental”, os próximos subcapítulos abordarão a sua conceptualização formal, com base nesta premissa e nos conceitos descritos nos capítulos anteriores.

## **6.1 – Conceptualização do documentário**

- **Construção Visual - Animação**

A adequação do estilo de animação à narrativa, é uma questão fulcral da construção visual do filme. Tendo definido que a mesma se encontraria subordinada ao modo performativo e manteria uma dupla funcionalidade – de substituição mimética, na reconstituição do passado e evocativa, na representação da subjetividade e emoções associadas a este –, era imperativo encontrar um registo formal que se adequasse visualmente a estes propósitos. Atendendo a que a constituição de uma equipa especializada e a disposição de meios sofisticados para materializar esta visão poderem ser inviáveis, tornou-se importante pensar em formas de animação que, não implicando grandes concessões do ponto de vista criativo, fossem simples o suficiente para serem

apreendidas em pouco tempo e suficientemente rápidas em termos processuais. Parafraseando Ari Folman, numa entrevista sobre a concretização formal de *Waltz With Bashir*, “dado que não existia nenhuma bíblia ou manual (...) para o documentário animado, tivemos de inventar tudo à medida que íamos fazendo [o filme], cometendo muito erros pelo caminho” (Folman, 2019). Esta observação do realizador israelita é representativa das dificuldades que um projeto desta natureza enfrenta, sendo que o tipo de animação, longe de ser um mero pormenor relativo ao estilo de cada autor, deve adequar-se formalmente à história que se pretende contar.

Dada a aproximação estética com o trabalho de alguns dos autores da *Visão*, em virtude da sua contemporaneidade com a revista, a grande referência no início do projeto era *Fantastic Planet* (1973), de René Laloux, A estilização dos desenhos e a parcimónia da animação, que se servia mais de dispositivos como o *zoom-in/out* sobre os planos para enfatizar pormenores ou enquadrar personagens na paisagem, do que a utilização de inúmeros *frames* de animação por segundo, parecia ser uma solução viável. Esta opção acabaria por se descartada com a progressão do *treatment*, à medida que se ia tornando óbvio que, mais do que a tentativa de emulação de um “estilo” ou período histórico da animação, o intuito recaía mais sobre um retrato subjetivo da memória e das emoções despertadas pela revista.

Encetou-se, assim, uma pesquisa por documentários híbridos ou inteiramente concebidos em animação, cuja estética ecoasse o efeito pretendido. Embora Ari Folman tivesse, em *Waltz with Bashir*, criado um método inovador, filmando entrevistas e *reenactments*, utilizando posteriormente esse material como base para a elaboração de storyboards que seriam animados, o processo, que implicava a animação de inúmeros *keyframes*, representava algo ainda demasiadamente complexo para constituir uma opção viável. Outra obra interessante pelo modo como incorporava a animação na estrutura documental, era *Samouni Road* (2018), de Stefano Savona. Desenhando sobre a imagem real e diminuindo o número de *frames* por segundo, o realizador conseguia dotar a animação de uma estética “artesanal”, aproximando-a de uma espécie de xilogravura animada. Este método, contudo, estaria ainda além do que seria possível concretizar, sem noção dos recursos disponíveis e certezas sobre a possibilidade de constituição de uma equipa especializada. Continuando a pesquisa por uma alternativa viável e adequada em termos estéticos, acabei por descobrir o trabalho do artista sul-africano William Kentridge, mais concretamente a sua obra de 1996, *History of the Main Complaint*. A

animação a carvão feita pelo autor nesta curta-metragem revelou-se imediatamente interessante, pela economia de meios demonstrada e por contornar a necessidade de um período prévio de aprendizagem. Embora o detalhe considerável dos seus desenhos, a fluidez e plasticidade do carvão permitem a realização um trabalho rápido e formalmente atraente, inserindo pequenos detalhes/sobreposições no mesmo plano, sem a necessidade de criar de vários desenhos para esse efeito. Outro aspeto de relevo no trabalho de Kentridge é o facto dos constantes apagamentos sobre a mesma imagem gerarem “fantasmas” que subsistem num plano seguinte, criando uma analogia formal com o próprio conceito de memória.

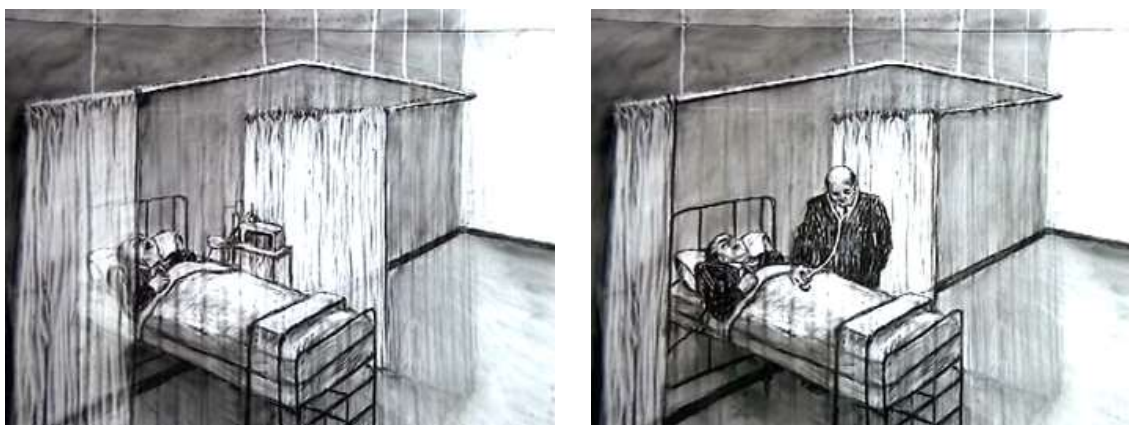


Figura 10 - Exemplo de animação em *History of the Main Complaint*. O mesmo desenho, através de sobreposições e apagamentos, permite a criação de vários planos, deixando sempre um “fantasma” do plano anterior

Encontrada, assim, uma solução de maior exequibilidade, a questão recaía agora sobre como utilizar a animação para reconstituir o meu passado e memória afetiva. Recorrendo ao modo performativo de Nichols e ao conceito de evocação de Honess Roe, optei por reconstituir episódios relativos à minha juventude e ao contacto com a revista, através de uma série de sequências oníricas em que “entraria” nas histórias da *Visão*, imprimindo um carácter reflexivo à narrativa. Estes segmentos estabeleceriam uma relação com o resto do documentário, sem, no entanto, se ligarem diretamente à reconstituição histórica da revista e ao percurso dos seus autores.



Figura 11 - Sequência de animação referente à BD 'Eternus 9', da autoria de Victor Mesquita

O *storyboard* acima representa um exemplo deste conceito. A sequência ilustra um episódio da minha juventude que se cruza com uma das tiras de BD mais emblemáticas da *Visão*, o *Eternus 9*, de Victor Mesquita.

### Sequência de animação – “Eternus 9”

O plano começa comigo, sentado na secretária do meu quarto, a ler a *Visão*. O único foco de luz é a do candeeiro. Enquanto folheio a revista, um feixe de luz incide no quarto, através de uma fresta da janela, que o cortinado não cobre. O plano apanha-me agora, de perfil, enquanto olho para a luz misteriosa que vem do exterior. Levanto-me e caminho lentamente em direcção à origem daquela luz. Mexo o cortinado, com medo e hesitação a princípio, até que o abro repentinamente. Lá fora, vê-se uma Lisboa futurista, retirada do imaginário do *Eternus 9*: uma enorme estrutura é erguida por cima do castelo de São Jorge – o *Centro de Biologia Experimental*. Vê-se agora um plano muito fechado sobre os meus olhos, enquanto observo espantado, o cenário fantástico que tenho à frente. O plano enquadra agora a estrutura. Dá-se um *zoom-in* cada vez mais aproximado de um dos edifícios. A câmara entra numa das janelas dos edifícios, e entramos numa sala que é

um observatório amplo, onde um telescópio altamente estilizado e imponente reina no centro da mesma. Na extremidade inferior do telescópio, sentado a uma mesa, está um homem de bata branca, que olha pelo ocular. O homem de bata branca interrompe o seu visionamento e olha na minha direcção. Em contracampo, observo-o de volta. O meu semblante maravilhado com aquela cena. O plano enquadra-me agora, de costas, enquanto olho pela janela. Na secretária continua a revista Visão, na página em que a deixei aberta., vendo-se a a reprodução do cenário que se encontra na parte de fora do meu quarto. *Fade to black.*

- **Construção visual – filmagens**

Em *Directing the Documentary* (2004), Michael Rabiger descreve o processo de criação de um documentário, desde a ideia original à pós-produção, interpretando, através de diagramas, alguns dos modos de representação de Nichols. Partindo do princípio de que a conceção visual deste projeto – à exceção dos segmentos de animação – recairá sob o modo participativo, importa perceber de que forma o pensamento de ambos os autores se toca, e quais os modelos de Rabiger que mais se adequam ao efeito pretendido.

De acordo com Nichols, quando vemos um documentário participativo, “esperamos testemunhar o mundo histórico representado por alguém que ativamente o interpela, em vez de o observar de forma discreta (...) tornando-se num ator social (quase) como qualquer outro” (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001, p. 116). Embora esta frase não pressuponha, necessariamente, a presença pró-fílmica do realizador, estabelecesse, assim, a existência dessa possibilidade através do dispositivo cinematográfico. Rabiger vai ao encontro desta definição de documentário “participativo”, podendo o realizador ser um ator social de pleno direito, cujo ponto-de-vista (*point-of-view* ou P.O.V.)<sup>12</sup> introduz o espetador no universo fílmico. Por outro lado, Rabiger admite que os seus diagramas constituem uma “visão simplificada de uma gama subtil e complexa de realidades” e que “na prática, a maior parte dos P.O.V.s dominantes incorporam outros P.O.V.s menores, estando a singularidade e força dos primeiros, dependente do seu contraste com os últimos” (Rabiger, *Directing the Documentary*, 2004, p. 66). Nesse sentido, e embora partindo do pressuposto de que o ponto-de-vista autoral será

---

<sup>12</sup> Importa referir, ecoando a nota prévia do próprio Rabiger, que P.O.V. é aqui utilizado como “a impressão que se tem (...) vendo um filme, do ponto-de-vista emocional e psicológico através do qual a história é experienciada”, por oposição ao “ponto-de-vista literal e físico” do olhar de um personagem. (Rabiger, *Directing the Documentary*, 2004, p. 64/65)

predominante neste documentário, determinadas cenas poderão requerer o P.O.V. de um ator social (ou grupo) específico. Focar-nos-emos, assim, em alguns dos diagramas alinhavados por Rabiger, descrevendo em que instâncias estes poderão ser aplicados, no documentário.

O modelo seguinte, denominado como *Personal point of view*, ilustra uma situação em que o realizador, através do seu P.O.V., procede a uma interpretação subjetiva do mundo histórico, interagindo com os atores sociais por detrás da câmara ou entrando, ele próprio, no plano.

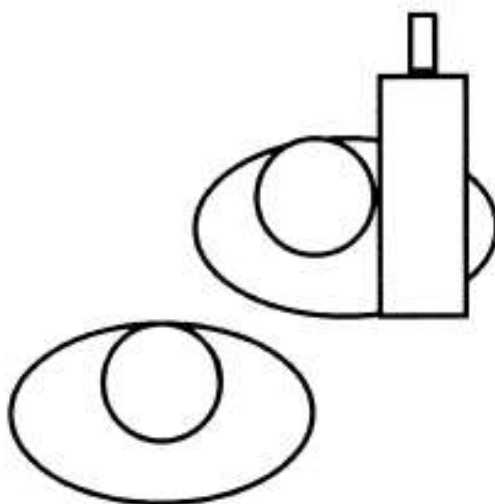


Figura 12 – Modelo *Personal point of view*: Aqui o P.O.V. é assumidamente o do realizador. Este pode colocar-se atrás ou à frente da câmara, “utilizar um substituto seu (...) como repórter ou catalisador”, ou o filme poderá ainda “veicular as suas opiniões na forma de um ensaio na primeira, ou na terceira pessoa”. (Rabiger, *Directing the Documentary*, 2004, p. 73)

Nesta última hipótese, o realizador torna-se num ator social, se bem que num patamar distinto, uma vez que controla o dispositivo cinematográfico, mesmo sem o operar pessoalmente. Vemos um exemplo disso em *Uncle Howard* (2016) de Aaron Brookner. O filme é um documentário biográfico sobre o tio do realizador – Howard Brookner –, o que permite a entrada do primeiro no “mundo visível do filme” (Rabiger, *Directing the Documentary*, 2004, p. 73), estabelecendo uma relação privilegiada com os seus intervenientes. Mas Brookner recorre, igualmente, à narração em *voz-off* em certas instâncias, desdobrando o carácter participativo do filme em dois tipos de operacionalidade: uma em que, fisicamente, se torna parte do processo de reconstituição

da memória do seu tio e outro em que, através de um certo distanciamento, procede a um comentário subjetivo sobre o mesmo.



Figura 13 - Em *Uncle Howard* (2016), Aaron Brukner (à esquerda) posiciona-se no mundo histórico, tornando-se, assim, parte ativa na reconstituição do percurso de vida do seu tio – Howard Brookner.

A utilização deste modelo no documentário sobre a *Visão*, teria assim uma dupla valência: por um lado, a inclusão física do autor no universo fílmico, interagindo com os artistas e outros elementos de interesse de forma a estabelecer uma maior proximidade com o tema e, por outro, a possibilidade de sair pontualmente do referente pró-fílmico e narrar os acontecimentos através de uma posição privilegiada.

Porém, haverá alturas em que o P.O.V. autoral se alternará com a perspectiva de um ou mais atores sociais: descrições sobre o período de existência da *Visão*, histórias paralelas ao tema principal que o possam enriquecer, ou entrevistas conjuntas que estabeleçam uma dinâmica visual e dramática interessante entre os intervenientes, todas elas implicarão a utilização pontual de P.O.V.s “menores”.

Para se proceder a uma entrevista sem a presença do realizador no plano (por exemplo, numa cena em que observamos um dos artistas a trabalhar no seu atelier) Rabiger propõe o modelo *Single Point of View – Character in the Film*, como abordagem formal. Aqui, uma figura principal (*Character A*) canaliza o mundo histórico e relação com os outros atores sociais, através do seu P.O.V. Rabiger alerta, no entanto,

para os riscos de se “limitar a amplitude de um filme àquilo [que um determinado ator social] pode legitimamente saber, perceber e representar” (Rabiger, *Directing the Documentary*, 2004, p. 67), devendo este dispositivo ser utilizado de forma parcimoniosa. Não obstante o foco na sua experiência pessoal, *Character A* é um ator social, o que revela a essência observacional deste modelo. A extrapolação para o modo participativo será efetuada através de algo que torne implícita a presença do realizador no universo fílmico (no caso concreto, questões que serão colocadas ao entrevistado, em *off*), de forma a manter a operacionalidade deste modo.

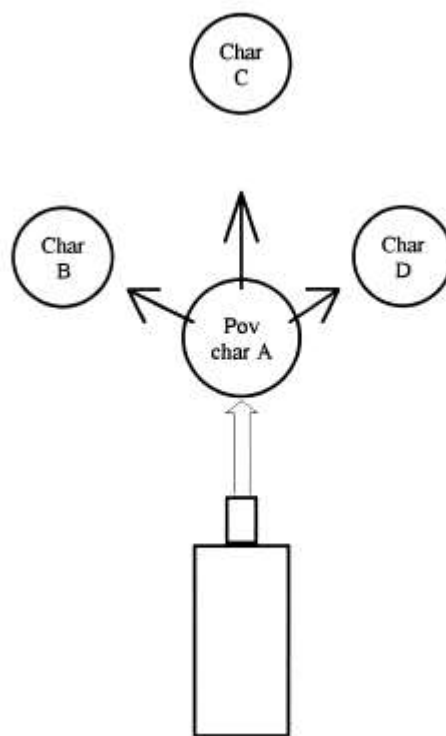


Figura 14 - Modelo *Single Point of View (Character in the Film)*: O P.O.V. de personagem, ou ator social, é o meio através do qual experienciamos a narrativa fílmica.

Em circunstâncias que impliquem o P.O.V. de dois ou mais atores sociais (como as entrevistas conjuntas), optar-se-á pelo modelo *Multiple Characters Within the Film*, dado este permitir uma interação não hierarquizada entre os intervenientes, intercalando *establishing-shots* com planos mais fechados sobre cada um deles. Este modelo pode ser observacional ou participativo (Rabiger, *Directing the Documentary*, 2004, p. 68/69), tornando-se o realizador nesta última configuração – à semelhança do que constatámos no modelo *Personal Point of View* – uma personagem do próprio filme. Contrariamente

a este último, no entanto, o mundo histórico não será percebido exclusivamente através do P.O.V. autoral, estando este integrado numa rede de interações com os atores sociais.

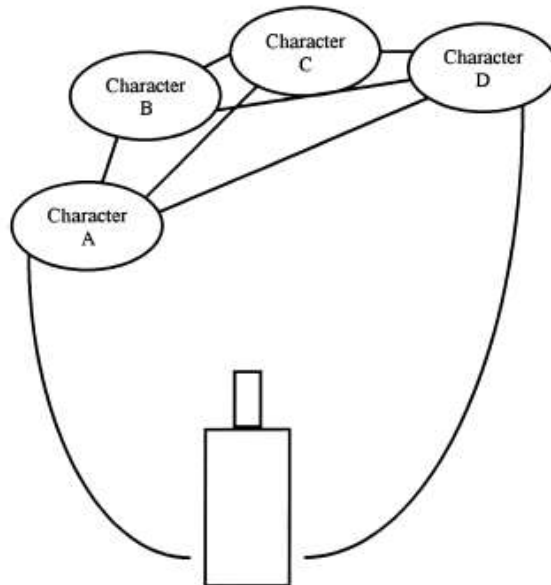


Figura 15 - Modelo *Multiple Characters Within the Film*: uma forma de construção formal da cena que permite a alternância entre *establishing-shots* e planos individuais de cada um dos intervenientes. O diagrama denota o caráter interativo deste modelo, sem que nenhum P.O.V. predomine sobre os demais.



Figure 16 – Certas instâncias em *Sherman's March* (1983) de Ross McElwee, revelam uma correlação visual deste princípio: vemos o realizador interagir com os atores sociais dentro do universo fílmico, sem que o seu P.O.V. se sobreponha ao destes.

- **Construção visual – arquivos audiovisuais**

O terceiro vértice da construção visual recairá na utilização de arquivos audiovisuais, divididos em dois grupos: um composto por materiais visuais/fílmicos respeitantes à história da *Visão* e dos seus autores, nomeadamente fotografias, tiras de B.D., animações, desenhos e outros elementos que, no decorrer das entrevistas com os autores, corroborem visualmente o seu testemunho. Poderão ainda ser utilizados arquivos fílmicos (solicitados à R.T.P e ao ANIM) que incidam, não tanto sobre aspetos relativos à própria *Visão*, mas sobre o contexto histórico/político em que esta existiu. A complementaridade destas duas dimensões narrativas – uma centrada em aspetos relativos à revista e outra, mais abrangente, que a enquadre no conturbado período do PREC – contribuirá para induzir no espetador uma noção aumentada de causalidade histórica.

O outro grupo não terá relação direta com um referente histórico, sendo composto por uma disparidade de materiais audiovisuais que – à semelhança do que vimos em *Cobain: Montage of Heck* – serão reconfigurados ao universo fílmico. Esta utilização incidirá mais sobre as potencialidades evocativas dos arquivos (que podem, formalmente, ser o mesmo tipo de materiais (no intuito de despertar uma resposta afetiva no espetador. Esta utilização dos arquivos audiovisuais será feita através de “blocos” espalhados ao longo do alinhamento fílmico (a semelhança do que se pretende fazer com a animação), tendo a montagem e a utilização da banda-sonora um papel crucial no sentido de criarem um novo sentido para estas imagens.

- **Construção sonora**

Oscilando o documentário entre dois modos propícios à utilização da *voz-off* (o participativo e o performativo), este dispositivo será preponderante na sua conceção sonora. Ele estará presente nas duas dimensões narrativas do filme – a que diz respeito à história da *Visão* e dos seus autores e a outra, referente à memória e universo interno do realizador –, revestindo-se de um carácter distinto em cada uma delas. Na representação do mundo histórico, a narração funcionará de forma objetiva, abordando o percurso da revista desde a sua génese no período conturbado do PREC, até ao seu fim, dois anos depois. Nesse contexto, trabalhará em conjunto com imagens de arquivo e outros referentes visuais, para situar espaço-temporalmente o espetador. Durante as entrevistas, far-se-á também uma introdução de cada um dos artistas em *voz-off*, focando o seu percurso e papel desempenhado na revista. Estas introduções serão feitas aquando da

interação do realizador com os artistas no próprio quadro, sobrepondo-se ao som direto. Já nas sequências de animação, a narração será utilizada com um intuito mais subtil. O que se pretende aqui é, não tanto, contextualizar os episódios referentes à experiência e memória autorais, mas sim que a própria qualidade da narração seja análoga ao carácter evocativo e onírico das mesmas.

Nas sequências de animação, assim como nos segmentos em que sejam utilizados materiais de arquivo, far-se-á um extenso trabalho de sonoplastia, por forma a realçar a sua densidade dramática. Nas primeiras, será recorrente o uso de efeitos de *foley*, tanto no intuito de recriar ações decorrentes do plano, como em circunstâncias em que o carácter fantástico de certos elementos justifique a opção por efeitos sonoros não naturalistas. No que diz respeito aos materiais de arquivo, o som terá predominantemente um papel de ancoramento histórico, situando o espetador através de excertos de reportagens e outro tipo de efeitos sonoros, do período que se pretende retratar.

Do mesmo modo, os temas musicais serão utilizados, tendo esta dualidade em vista. Nas sequências de animação utilizar-se-ão músicas que realcem o carácter onírico e abstrato destas, enquanto que a utilização de materiais de arquivo e outros referentes visuais serão pautados por músicas da época ou exemplos mais contemporâneos – sendo o trabalho de bandas como *King Gizzard and the Lizard Wizard*, uma das possibilidades ponderadas.

- **Montagem**

Sendo o documentário composto por dois blocos formais e narrativos tão díspares, assim como uma multiplicidade de pontos-de-vista acessórios ao P.O.V. autoral, a montagem deverá concorrer para a harmonização destes elementos em torno de uma estrutura fluída e coerente. O último ponto, em particular, afigura-se mesmo como o principal desafio desta área, uma vez que existirão perspectivas concorrentes sobre a *Visão* e saber quando as complementar ou colocá-las em divergência, será uma parte crucial da edificação dramática do documentário. Partindo do conhecimento existente sobre a revista, pretende-se aferir as experiências pessoais de cada autor e como estas se aproximam ou afastam umas das outras. Embora esta componente da obra se insira dentro do modo participativo e o realizador seja, ele próprio, um ator social no filme, o seu P.O.V. funcionará aqui como um agregador dos pontos-de-vista de cada um dos artistas, contextualizando o seu papel, na história da publicação. Mesmo sendo frequente a interação do realizador com os autores da *Visão* no universo fílmico, o foco no P.O.V.

deste só adquirirá uma maior proeminência nos segmentos de animação que lidam diretamente com a sua experiência pessoal e memória. Desse modo, a montagem deverá também permitir a alternância entre estas sequências de uma forma integrada e sem descontinuidades, em vez de criar divisões claras entre as mesmas.

Outra preocupação da montagem, na representação do mundo histórico, será a de gerir eficazmente o tempo que cada autor deverá permanecer no plano, e quando o entrecortar com outros testemunhos ou materiais de arquivo. Certos atores sociais, pela força e pertinência do seu testemunho, podem revelar-se de uma importância acrescida, subalternizando o contributo dos demais intervenientes. Estas circunstâncias exigirão um foco prolongado nestes elementos, uma vez que o investimento emocional que o espectador deposita neles será consideravelmente maior, e o corte abrupto para uma outra entrevista (mesmo que corroborando o seu testemunho), segmentos de materiais de arquivo ou sequências de animação, pode ter um efeito contraproducente na progressão dramática do filme.

## **7 – Conclusão**

Neste último ponto, far-se-á um resumo dos conceitos aprofundados em capítulos anteriores, assim como uma reflexão sobre a proeminência que a animação têm vindo a adquirir no documentário contemporâneo, permitindo o acesso dos autores a um conjunto de renovadas ferramentas, adequadas à veiculação da sua subjetividade e memória. Do mesmo modo, abordar-se-á a pertinência de um documentário sobre a revista *A Visão*, e as valências de tal projeto no atual contexto do cinema documental português.

### **7.1 – Animação e documentário: subjetividade vs. indexicalidade**

De acordo com o que se tentou argumentar nesta tese, documentário e animação estão longe de se constituírem como linguagens antagónicas, sendo que o primeiro pode, em determinadas instâncias, beneficiar das potencialidades da última com vista a um enriquecimento dramático e formal. A animação pode trabalhar no sentido de suprir a inexistência de registos pró-fílmicos, ou operar a um nível mais profundo, como meio privilegiado de representação da interioridade. A própria definição de “documentário”, longe de ser um conceito estanque, pressupõe uma fluidez que dificulta uma demarcação clara dos seus limites, levando à utilização de termos ambíguos como “docuficção” para

caracterizar determinadas obras. Contudo, os modos de representação descritos por Nichols, assim como as funções da animação elencadas por Honess Roe, ajudam-nos a reposicionar a natureza do cinema documental – e em particular do documentário animado, ou que utilize elementos de animação – como um território diversificado e permeável a várias abordagens. A utilização da animação no cinema documental, demonstra que este último não tem de se alicerçar obrigatoriamente numa relação com a imagem indexical para se validar enquanto género, sendo a “verdade documental” um conceito eminentemente devedor da experiência autoral. Uma conclusão semelhante a que Stefan Joppe chega, na sua tese *Rethinking Documentary Film: The Juxtaposition of Animated Documentary Rebutted*:

Animated documentaries reveal through their inherent reflexivity that reaching an ultimate truth is not – or at least should not be – documentary’s prime goal. Authenticity is not about trying to mimic reality as purely as possible. Instead it is about being honest and ethical regarding the subjectivity of each person involved in creating a film. (Joppe, 2018, p. 43)

## **7.2 – A Visão – mais valias do projeto**

Publicações como a *Visão* constituem, ainda hoje, um terreno marginal e pouco explorado no contexto das expressões artísticas do Portugal pós-revolucionário. Embora a revista tenha sido delimitada cronologicamente pelos anos de PREC e as inquietações da época transpareçam nas narrativas criadas pelos seus autores, o seu valor enquanto documento histórico e estético, transcende essa parametrização. Nesse sentido, perante um contexto em que a banda desenhada é ainda subalternizada comparativamente a outras formas de arte e um relativo desconhecimento sobre a *Visão* persiste, urge revisitá-la à luz do presente, descobrindo correlações entre os anseios e expectativas da época e os da contemporaneidade.

Por outro lado, este documentário pretende lançar as bases para uma questão mais profunda, relacionada com a existência de um recalçamento do período do Estado Novo e da Guerra Colonial na sociedade portuguesa, e de quaisquer manifestações culturais e artísticas que lidem diretamente com uma catarse do mesmo. Algo que se poderá ter revelado responsável – ainda que indiretamente – pelo relativo desconhecimento a que a *Visão* está vetada nos dias de hoje, fora de um nicho mais especializado.

Por fim, o arrojado formal e narrativo do projeto, em que duas linhas – uma que parte de uma reconstituição histórica do tema e outro, de natureza mais subjetiva e

autobiográfica – se complementam para sublinhar a importância e transversalidade da *Visão*, assim como a opção pela animação como recriação performativa do passado e memória autoral, inscrevem este documentário numa conceção atual do cinema não-ficcional, colocando-o em diálogo com outras obras, suas congéneres.

## Referências

- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation - Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Brett Morgen: *The Making of 'Montage of Heck's Mad Scientist*. (20 de Julho de 2019). Fonte: Uproxx: <https://uproxx.com/hitfix/brett-morgen-the-making-of-montage-of-hecks-mad-scientist/>
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- DelGaudio, S. (1997). If Truth be Told, Can 'Toons Tell It? Documentary and Animation. *Film History*, Vol. 9, No. 2, 189-199.
- Doane, M. A. (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies No.60, Cinema/Sound*, 33-50.
- Domoslawski, A. (2012). *Ryszard Kapuscinski: A Life*. London: Verso.
- Elsaesser, T. (2008). Cinema and technology: cultures, theories, practices. Em M. F. Bruce Bennett, *Afterword: Digital cinema and the apparatus: archaeologies, epistemologies, ontologies* (pp. 226-240). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Folman, A. (7 de Julho de 2019). *The Animation Process for "Bashir"*. Fonte: [www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=hWbSPNEGpI8](https://www.youtube.com/watch?v=hWbSPNEGpI8)
- Grierson, J. (1946). *Grierson On Documentary*. London: Faber and Faber.
- Gunning, T. (2007). Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *Differences Vol.18, Issue 1*, 29-52.
- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan.
- How They Did It: Waltz With Bashir*. (20 de Julho de 2019). Fonte: Studiodaily: <https://www.studiodaily.com/2008/12/how-they-did-it-waltz-with-bashir/>
- Jonathan Murray, N. E. (2019). *Drawn from Life: Issues and Themes in Animated Documentary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Joppe, S. (2018). *Rethinking Documentary Film: The Juxtaposition of Animated Documentary Rebutted*. Amsterdam: University of Amsterdam.
- Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Mihailova, M. (2019). Before Sound there was Soul: The Role of Animation in Nonfiction Cinema. Em J. Murray, & N. Ehrlich, *Drawn From Live: Issues and Themes in Animated Documentary Cinema* (pp. 31-41). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary, Second Edition*. Bloomington: Indiana Press University.
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. Burlington: Elsevier.

- Rabiger, M. (2008). *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. Burlington: Focal House.
- Renov, M. (2008). First-Person Films: Some theses on self-inscription. Em A. Thomas, & W. d. Jong, *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices* (pp. 39-51). Maidenhead, Berkshire: Open University Press.
- Rosenkrantz, J. (10 de 9 de 2019). *Colourful Claims: towards a theory of animated documentary*. Fonte: Filmint: <http://filmint.nu/?p=1809>
- Snyder, J. (1980). Picturing Vision. *Critical Inquiry* Vol. 6, No. 3, 499-526.
- The Three Penny Review: On Editing - Frederick Wiseman*. (7 de Julho de 2019). Fonte: Three Penny Review: <https://www.indiewire.com/2014/09/8-smart-things-documentary-legend-frederick-wiseman-shared-about-his-career-69564/>
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Ward, P. (2006). Animated Interactions: Animation Aesthetics and the World of the "Interactive" Documentary. Em S. Buchan, *Animated Worlds* (pp. 113-129). Bloomington: Indiana Press University.
- Winston, B. (1993). The Documentary Film as Scientific Inscription. Em M. Renov, *Theorizing Documentary* (pp. 37-57). New York: Routledge.
- Wollen, P. (Indiana University Press). *Signs and Meaning in the Cinema*. 1972: Bloomington.
- Zoladz, L. (15 de 9 de 2019). *Montage of Heck and the Impossible Kurt Cobain*. Fonte: Vulture: <https://www.vulture.com/2015/04/kurt-cobain-is-it-too-much.html>

### **Lista de Media**

- A Brief History of The United States of America in Bowling for Columbine*. Dir. Michael Moore, 2002
- Another Day of Life*. Dir. Raúl de la Fuente & Damian Nenow, 2018
- Bright Leaves*. Dir. Ross McElwee, 2004
- Cobain, Montage of Heck*. Dir. Brett Morgen, 2015
- Evolution*. Dir. Dave Fleischer, 1925
- History of the Main Complaint*. Dir. William Kentridge, 1996
- Our Friend The Atom in Disneyland*, season 3, ep. 14, 1957
- Persepolis*. Dir. Marjane Satrapi & Vincent Parronaud, 2007

*The Einstein Theory of Relativity*. Dir. Max Fleischer, 1923

*The Missing Picture*. Dir. Rithy Panh, 2013

*The Sinking of Lusitania*. Dir. Winsor McCay, 1918

*Uncle Howard*. Dir. Aaron Brookner, 2016

*Walking with Dinosaurs*. Dir. Tim Haynes & Jasper James, 1999