



*Onde andará Petrucio Felker?*

## O NÃO TÃO INSÓLITO CASAMENTO DO DOCUMENTÁRIO COM A ANIMAÇÃO

Depois de levar um primeiro tiro ainda dentro do carro, o empresário Henning Boilesen tenta correr pela Alameda Casa Branca mas é atvejado por cinco balas e cai morto.

Pelé recebe a bola na intermediária do Juventus, dá três balões consecutivos, sendo o último no goleiro adversário, e cabeceia para dentro da rede, no gol que ele considera o mais bonito de sua carreira.

Patativa do Assaré interrompe por um momento o trabalho com a enxada e, ali mesmo no roçado, compõe uma de suas estrofes famosas.

De volta às galerias após uma longa ausência, o excêntrico artista Petrucio Felker literalmente solta os cachorros sobre o público e a imprensa. Muitos são mordidos até a morte.

**Nenhuma dessas cenas “documentais” está** em arquivos de cinematecas. Algumas jamais foram filmadas. Uma delas nem sequer aconteceu. Mas todas podem ser vistas em filmes brasileiros, só que no formato de animação. Elas exemplificam a relação intensa e múltipla dos documentários com a animação, que hoje se espalha por salas de exibição, festivais, escolas, mercado e na web.

## Valsa com Bashir



O documentário animado, que atende na intimidade por *anima doc*, é um dos tipos de narrativa mais em voga desde os anos 2000 e constitui hoje praticamente um subgênero dentro das duas modalidades clássicas de cinema que combina. Podemos, assim, encontrar exemplares tanto na programação do Anima Mundi quanto na do Festival de Documentários É Tudo Verdade, bem como nos festivais internacionais de curtas do Rio e de São Paulo. Eles estão na pauta dos acadêmicos e nas prateleiras do comércio virtual. Já em 2009 saiu na Inglaterra a coletânea em DVD e VOD *Animating Reality*, reunindo curtas de onze países. Há pelo menos cinco anos os grandes festivais internacionais de documentários realizam workshops e palestras sobre os *anima docs*. As animadoras inglesas Allys Hawkins e Ellie Land mantêm no endereço [animateddocs.wordpress.com](http://animateddocs.wordpress.com) um ativo blog sobre o assunto. Também na Inglaterra, acaba de sair o pioneiro livro *Animated documentary*, de Annabelle Honess Roe.

Mas, afinal, qual o charme dessa forma híbrida, qual o motivo de despertar tanta atenção? Os pesquisadores e teóricos tentam racionalizar o animadoc à luz de conceitos já existentes sobre as duas linguagens que o compõem e que, em princípio, parecem tão contraditórias quanto casar uma boneca de pano com um robô de última geração. O documentário, com sua ligação essencial à realidade, seria em tudo oposto à animação, tão identificada com a fantasia, o lúdico e o impossível. A percepção do espectador diante de um filme desses se divide entre o “crédito” que suscita a forma documentário e a “descrença” normalmente associada à animação. A relação de confiança do espectador com o documentário vem não somente de uma postura geral diante do filme, mas do aval de legitimidade de cada uma de suas imagens, tomadas como documentais. O desenho, o boneco ou a computação gráfica, criados sempre *frame por frame* em vez de retirados do fluxo da vida, são uma forma de representação completamente desvinculada do mundo físico e social, significando portanto uma intervenção brutal sobre o teor de realidade do discurso documental.

As formulações que explicam os animadocs são geralmente de natureza conciliatória. Muitas delas o situam no que Bill Nichols chama de “modo reflexivo” do documentário, ou seja, aqueles filmes em que o realizador reflete e questiona sua própria capacidade de representar o real. A animação, pelo seu caráter eminentemente subjetivo e artificial, forneceria um distanciamento útil para o documentarista, um tanto como as encenações com atores que integram certos documentários. Não há ali uma reivindicação de verdade documental, mas paráfrase, estilização e interpretação.





A repercussão mundial de *Valsa com Bashir*, há cinco anos, tornou, digamos, popular a discussão sobre os *animated documentaries*. No filme, o diretor Ari Folman usa quase exclusivamente animações para evocar suas lembranças – e também seus pesadelos – de quando era um jovem soldado israelense na primeira guerra do Líbano. Só na sequência final as imagens construídas com recortes e animação clássica dão lugar a cenas reais de momentos após o massacre de Sabra e Shatila. Folman concebeu o filme como um documentário do seu inconsciente, razão pela qual justificou o uso da imagem animada.

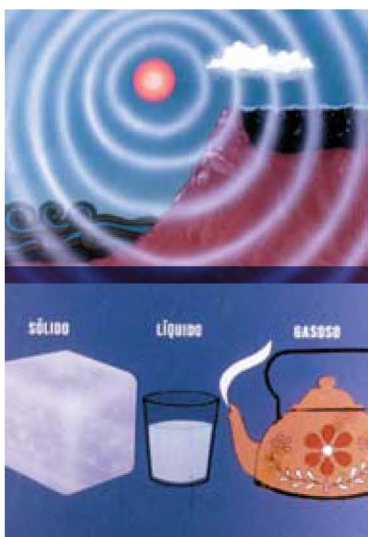
À esquerda, *Pelé eterno*,  
à direita, *Cidadão Boilesen*

A grande novidade de *Valsa com Bashir* foi ser um longa de animação autoral que se apresentava como documentário relacionado à História contemporânea. Se partirmos num retrospecto em busca de exemplos como esse vamos chegar ao ano de 1918, quando o cartunista e animador Winsor McCay realizou o que é tido como o primeiro animado da história. *The sinking of the Lusitania* recriava em desenhos sobre nitrato de celuloide o afundamento do transatlântico americano Lusitania por um submarino alemão em 1915, tragédia que contou quase 1.200 mortos. No prólogo, o próprio McCay apresentava seu filme como um “registro histórico”. O aspecto de propaganda (no caso desse curta, anti-germânica), somado ao educacional, iria se tornar uma marca dos documentários animados americanos que floresceriam a partir dos anos 20. Um clássico do gênero é *A vitória pela força aérea* (*Victory through air power*, 1943), dos estúdios Disney, libelo a favor dos bombardeios aéreos na II Guerra Mundial. Nos anos 1930, destacou-se também a contribuição dos animadores Len Lye e Norman McLaren para documentários da GPO Film Unit britânica. No Canadá, o National Film Board criou um setor de animação para dar apoio à produção de documentários, nascendo assim uma referência mundial nos dois campos. Na Europa, desde a vanguarda dos anos 1920, com os filmes de Hans Richter, Viking Eggeling e Walter Ruttmann, o abstracionismo e o dadaísmo já apontavam para a fusão entre a imagem documental e a manipulação gráfica.

Uma interação regular entre documentário e animação no Brasil remonta às produções do Instituto Nacional de Cinema Educativo na década de 1950. O desenho animado era então amplamente utilizado para demonstrar procedimentos científicos e dinamizar mapas e gráficos, como ocorre em *O café*, de Humberto Mauro, e *A medida do tempo*, de Jurandy Noronha, ambos de 1958. Os estúdios de animação de Guy Lebron eram acionados com frequência pelo INCE nos anos 60, inclusive para o curta *H2o*, inteiramente de animação, e a série de seis filmes *Alfabeto animado*. A aplicação do desenho animado como apoio à divulgação científica teve um momento particular na série de 10 filmes sobre Física realizados por George Jonas para o Instituto Nacional de Cinema em 1969. Neles, os animadores Daniel Messias, Regis Chierigatti



e Ottomar Strelow trabalharam intensivamente em estilizações didáticas com técnicas de desenho e *pixilation* (animação de imagens reais), que se conjugavam com cenas em *live action*. O curta *Força* trazia um desenvolvimento maior de personagens e um humor não muito habitual nos filmes educativos da época (assista em [filmeicultura.org.br](http://filmeicultura.org.br)).



Desde então, recorrer à animação como ferramenta coadjuvante tem sido prática frequente por documentaristas, sobretudo em créditos de abertura, vinhetas de separação de blocos e grafismos ilustrativos. Aplicações mais orgânicas começaram a aparecer mais recentemente, na medida em que o documentário se mesclou com o idioma pop e deixou-se contaminar pelo vírus da ficção. Documentários sobre música, como *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (Micael Langer, Calvito Leal, Cláudio Manoel, 2009) e *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), fazem largo uso de animações sobre materiais de arquivo e como referência a uma estética de época. Um documentário de aventura como *O mundo em duas voltas* (David Schürmann, 2007) se valia de desenhos fixos (de Laurent Cardon) editados dinamicamente para recontar uma saga histórica e conectar-se com seu público adolescente potencial.

Caso diferente é o de *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewsky, 2009), documentário de linguagem bastante mesclada, em que imagens animadas por Renato e Rico Vilarouca ajudam a reconstituir a cena do atentado contra o empresário Henning Boilesen numa rua de São Paulo. Eis uma das principais utilizações da animação em documentários tradicionais: suprir a falta de material filmado sobre um momento-chave. É o caso também de *Pelé eterno* (Aníbal Massaini Neto, 2003), em que o gol favorito de Pelé, à falta de imagens gravadas, foi encenado em computação gráfica (pela equipe da Briquet Filmes) a partir de fotos e relatos de memória.

Em cima, *The sinking of the Lusitania*,  
em baixo, *Energia e Calor*, de George Jonas

Se existe uma área irremediavelmente interdita ao registro direto das câmeras, esta é a subjetividade dos personagens, os sonhos e a imaginação. Nesse sentido, outro filme que, assim como *Valsa com Bashir*, ajudou a colocar os animadocs na ordem do dia foi *Ryan*, vencedor do Oscar de curta de animação em 2005. Trata-se aqui do encontro de dois animadores, o diretor Chris Landreth e o personagem Ryan Larkin, um mestre da animação canadense. Landreth entrevista Ryan sobre as razões de seu inferno pessoal e profissional, que o levaram a afastar-se do trabalho por muitos anos. Durante a conversa, num bar, os processos mentais de ambos são expressos em forma “concreta”, mediante intervenções animadas no rosto e no corpo. Embora todo o material *live action* seja violentamente alterado pela rotoscopia (desenhos feitos sobre imagens reais) e uma variedade de técnicas, *Ryan* não perde a ligação com os cânones do documentário: entrevistas, narração, arquivos, pessoas de verdade. Ativa no público, assim, uma “leitura documentarizante” (para usar o termo cunhado por Roger Odin).



Cabe, porém, deixar bem clara a diferença entre o documentarista que recorre à animação como uma ferramenta a mais e o animador que adota o formato documentário, como é o caso de Chris Landreth. A febre dos animadocs resulta principalmente de uma recente inflexão no interesse dos artistas da animação pela gramática da chamada não ficção.

Os documentários cujo assunto é a própria animação, naturalmente, exploram com especial organicidade a combinação das duas linguagens. Mas o curta de Landreth sintetiza outros traços bastante comuns a muitos documentários animados. Um deles é a representação de fenômenos psicológicos. Outro é a indexação das animações a imagens reais pré-gravadas através da rotoscopia. Outro ainda é a utilização de áudio documental realista para servir de base para a animação ou para ancorar a experiência do espectador num terreno de credibilidade. As vozes de Ari Folman e Ryan Larkin, respectivamente em *Valsa com Bashir* e *Ryan*, sustentam a relação de veracidade do público com os respectivos filmes, por mais que suas imagens sejam fabricadas e manipuladas. A série *Conversation pieces*, produzida pelo estúdio inglês Aardman entre 1978 e 1983, botava bonecos de massinha (plasticina) para materializar conversas naturalistas gravadas em áudio.

O uso de um aparato narrativo documental pode também servir à sátira e ao *mockumentary*, como em outras famosas criações da Aardman. O curta *Creature comforts* (Nick Park, 1989) exerceu influência mundial com seus depoimentos de animais de massinha sobre a vida no zoo. O mais famoso reflexo da onda de *animated mockumentaries* no Brasil é certamente *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008), que acumulou o prêmio de melhor curta do Anima Mundi e uma menção honrosa no Festival É Tudo Verdade. Com uma narração em tom de reportagem popularesca, entrevistas, cenas de filmes domésticos e trechos dramatizados, tudo em bonecos de massinha, o filme investiga os motivos que teriam levado o cartunista Angeli a matar sua suculenta personagem. Nos créditos finais, a tela dividida entre os personagens reais e sua representação em plasticina evidencia o processo de rotoscopia e a continuidade perfeita entre o áudio dos depoimentos e a performance dos bonecos.

*Onde andar*á Petrucio Felker? (Allan Sieber, 2001, animação de Fernando Miller) foi talvez um dos primeiros desenhos brasileiros a brincar com o discurso documental nessa nova manifestação dos animadocs. Nele, amigos, familiares e desafetos recordam a vida atribulada do artista Felker, antes que ele reapareça para a *vernissage* de sua nova exposição. Com voz de Paulo César Pereio, Felker leva uma matilha de cães ferozes ao evento, numa sátira devastadora da arte contemporânea.

Grande parte dos animadocs constroem-se a partir de falas, e por isso se baseiam em performances vocais marcantes. É o caso do curta *O Divino, de repente* (Fábio Yamaji, 2009), perfil do repentista Ubiraci Crispim “O Divino” de Freitas. A imagem dele se alterna entre as cenas reais e a rotoscopia na página direita de um caderno aberto. Enquanto isso, sua fala irreverente e muito rápida é ilustrada velozmente na página esquerda do caderno por traços de diversos animadores convidados. O efeito hilariante dos versos é ampliado pelo diálogo com os desenhos.

Entre os animadocs brasileiros há um pouco de tudo. Há a biografia convencional, como *Patativa* (Ítalo Maia, 2001), que documenta o poeta cearense Patativa do Assaré em *live action* e nas técnicas de *stop motion* com bonecos e *pixilation*. Esse pequeno curta contou com as colaborações dos animadores Quiá Rodrigues, André Dias, Paulo Ítalo e Ricardo Juliani. Há o filme educativo bem-humorado, como *A história da calcinha* (Gordeeff, 2001), cujo título diz tudo. Há o filme resultante de oficinas em escolas, como *Animais da Savana* (2011),



À esquerda, *As aventuras de Paulo Bruscky*,  
à direita *Molotov Alva*

documentário sobre a fauna africana realizado e deliciosamente narrado por crianças de uma escola municipal. E há também a experimentação média da pela plataforma Second Life no curta *As aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro, 2010). Esse filme encena o encontro entre Mascaro e o artista recifense no ambiente digital, levando adiante as indagações do diretor sobre os limites entre ficção e documentário, realidade e virtualidade. O primeiro documentário realizado dentro da Second Life foi a série *Molotov Alva* (Douglas Gayeton, 2007), protagonizada pelo próprio avatar do diretor. Se o mundo virtual é um espaço apto a ser esquadrihado, digamos, documentalmete, é uma discussão que os teóricos do animadoc ainda parecem longe de concluir.

O fato é que novas aplicações vão surgindo para o subgênero a cada dia. No Youtube encontram-se várias obras recentes, entre as quais 30% - *Women & politics in Sierra Leone*, *Never like the first time*, *The moon and the son*, *When life departs*, *Abductees*, *Slava*, *Abuelas* e *Tying your own shoes*. São todos exemplos de filmes que lidam com temas adultos e sensíveis – família, sexo, morte, escravidão, política, saúde mental – mediados pela liberdade, os eufemismos e as máscaras identitárias fornecidos pela animação. O documentário animado, nesses casos, pode ser uma forma de liberar o realizador de obstáculos práticos e éticos, além de instrumentalizá-lo para desafios maiores. O premiado curta *A is for Autism* (Tim Webb, 1992) foi animado e sonorado por seus personagens, portadores de autismo. Processo semelhante foi o de *Estrela de oito pontas* (1996), documentário assinado a quatro mãos por Marcos Magalhães e Fernando Diniz (do Museu do Inconsciente) que incorpora a criação de uma animação por Diniz a partir de seus desenhos.

O não tão insólito casamento entre documentário e desenho segue gerando uma prole surpreendente. O admirável longa *Budrus* (2009), produção internacional dirigida pela brasileira Julia Bacha sobre a resistência pacífica de palestinos e israelenses numa aldeia da Cisjordânia, há pouco virou uma *graphic novel* de Irene Nasser. Em São Paulo, o animador Alê Abreu (*Garoto cósmico*) prepara seu novo longa-metragem, *O menino e o mundo*, a partir de um projeto original de animadoc. O que seria uma visão da América Latina sob a ótica das músicas de protesto dos anos 1970 virou a história de um menino em busca do pai que emigrou à procura de trabalho. Por trás dessa aventura, todo um contexto político brasileiro será pontuado através de cenas de documentários como *Tracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, e *Ecologia e ABC da greve*, de Leon Hirszman. As imagens documentais vão irromper aqui e ali, produzindo choques de realidade na estrutura do desenho.

Nesses trânsitos entre mídias tão diversas, a convergência é o traço comum e o idioma da época. O termo animadoc hoje denomina um vasto e irregular território, onde tudo aquilo que pode ser percebido como documentário se encontra com tudo o que pode ser chamado de animação. Aceitar os diálogos daí resultantes vai depender da nossa capacidade de relativizar velhos paradigmas e assimilar novos discursos. ■

