

Valsa com Bashir: Táticas, territórios, espaços e resistência da arte

Waltz with Bashir: *Tactics, territories, spaces and art resistance*

Dra. Ana Cláudia de Freitas Resende
Jornalista, Mestre e doutora em Artes pela UFMG
E-mail: aclaudiareseende@yahoo.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2810-662X>

RESUMO:

Este trabalho celebra a homenagem da *Revista Pós* à artista Cláudia Paim, fundamentando-se na importância da obra *Táticas de artistas na América Latina* e propondo, de forma ousada, extrapolar seus estudos, aplicando-os às práticas colaborativas na Sétima Arte, em Israel. Para isso, toma-se como objeto de estudo o filme *Valsa com Bashir* (2009), um documentário em animação que se atreve a entrelaçar os universos ficcional e não ficcional, aparentemente antagônicos. Enfatiza-se, aqui, a criação artística e a formação de redes de colaboradores, que ultrapassou limites conceituais, técnicos, orçamentários e geográficos, culminando no reconhecimento internacional.

Palavras-chave: *Cláudia Paim. Valsa com Bashir. Táticas de artistas.*

ABSTRACT:

This paper celebrates the *Revista Pós's* homage to the artist Cláudia Paim, based on the relevance of the work *Artists tactics in Latin America* and boldly proposes to extrapolate her studies, applying them to the collaborative practices in the Seventh Art in Israel. In order to achieve this main objective, this text analyzes the film *Waltz with Bashir* (2009), a documentary in animation, which dares to interweave the fictional and non-fictional

universes, apparently antagonistic. The emphasis is on the artistic creation and the formation of networks of collaborators, which went beyond conceptual, technical, budgetary and geographical limits, culminating in international recognition.

Keywords: *Cláudia Paim. Waltz with Bashir. Artists tactics.*

Artigo recebido em: 31/05/2019

Artigo aceito em: 28/07/2019

Introdução

A pesquisa de Paim (2009) tem como foco os modos de fazer coletivo e iniciativas coletivas, observadas desde os anos 90 do século 20, a partir da América do Sul. Este estudo revela a aplicabilidade dos estudos da autora também no século seguinte, avançando as fronteiras do continente americano em direção ao Oriente Médio, precisamente em Israel, onde surgiu a ideia e a iniciativa de se produzir o filme autobiográfico *Valsa com Bashir* (*Vals im Bashir*, Israel / França / Alemanha / EUA / Finlândia / Suíça / Bélgica / Austrália, 2008).

Trata-se de um longa-metragem autobiográfico produzido em animação, baseado na história de vida de Ari Folman, ex-combatente da Primeira Guerra do Líbano¹ e cineasta israelense. Ele encontra um velho amigo que sofre com pesadelos sobre o conflito e começa a imaginar se haveria falhas em suas próprias memórias. Num esforço para descobrir a verdade, Folman procura velhos amigos e ousa confrontar-se com os horrores da guerra. “Aclamado como inovador e devastador, *Valsa com Bashir* mistura animação e documentário para criar uma experiência diferente de tudo o que você já testemunhou”, informa a sinopse na contracapa do DVD.

A proposta ousada de mesclar os universos, comumente delimitados, entre ficcional e não ficcional, por meio de um documentário em animação, torna este objeto de estudo um rico conteúdo para se analisarem o fazer artístico e os seus desdobramentos técnicos, criativos, sociopolíticos, baseados na formação de uma rede de colaboradores que desafiaram os próprios conhecimentos e recriaram o fazer cinematográfico, limitado pela tecnologia local e escassez de recursos financeiros. Somam-se a essa rede os colaboradores-entrevistados, que tiveram de superar os próprios traumas para recuperar a história, passando a agentes sociais.

A obra culmina em uma liberdade expressiva, essencial à narrativa fílmica, capaz de resgatar passagens históricas cujos registros fílmicos eram inexistentes e ilustrar as memórias dos sobreviventes da Primeira Guerra do Líbano, graças à animação.

Táticas de mostrar-se

Paim (2009, p. 23) entende que há diversas motivações do que chama de “táticas de mostrar-se”, que poderiam ser

Tanto a de realizar exposições fora dos espaços tradicionais de arte como a vontade de sublinhar um espaço específico. [...] Entretanto, essa ação reflete críticas em relação à ausência ou à insuficiência de espaços no sistema das artes, quanto a políticas culturais e estrutura física.

Outra força motriz é a autonomia na forma de expor.

Todas as motivações supracitadas impulsionaram o cineasta israelense Ari Folman a realizar seu filme. No âmbito particular, a ideia surgiu de uma conversa com um amigo, Boaz, também ex-combatente na Primeira Guerra do Líbano. Vinte anos depois do conflito, Folman foi procurado por Boaz, que o confidenciou um trauma: ele tinha pesadelos com os cachorros que fora obrigado a matar durante o combate. Sem entender como poderia ajudar o amigo, Folman questionou o porquê de procurar por um cineasta, e encontrou na arte a justificativa do amigo (FIGURA 1):



Figura 1 - Fotograma de *Valsa com Bashir*

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

Essa conversa foi o suficiente para que Folman refletisse e percebesse que havia falhas em sua memória sobre o massacre de Sabra e Chatila. Tal bloqueio virou uma inquietação que o motivou a investigar o que se passara. Aconselhado por um amigo psicólogo, o diretor procurou por ex-combatentes que lutaram a seu lado. Ele iniciou sua busca e decidiu transformá-la em filme, como um processo de catarse:

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

O diretor conta como começou o processo de pré-produção:

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

Em busca de sua história e de seu filme, Ari Folman realizou muitas viagens, tanto para encontrar os entrevistados quanto para angariar recursos para sua obra. Ele conta que a escolha pela animação causou estranheza, questionamentos e até dificuldades de parcerias para a realização da obra:

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

Esse relato reflete como o contexto histórico, social, político e econômico, segundo Cláudia Paim, contribui para a emergência de coletividades, cujo formato tem se diferenciado do modelo tradicional de ateliê / estúdio, em que há a figura do mestre e seus discípulos. E foi em Israel mesmo que o grupo se formou e criou suas próprias técnicas em prol de um objetivo comum: produzir o documentário em animação *Valsa com Bashir*.

Apesar dos poucos recursos técnicos, Ari Folman justifica sua opção estética: “Guerra, em geral, deve ser a coisa mais surreal da Terra. A única forma de combinar tudo isso junto e contar tudo numa história só seria por meio da animação. Isso me deu liberdade total como cineasta” (aos 5min4s). Assim, em sua autobiografia, o diretor imprimiu sua perspectiva pessoal, do ponto de vista técnico, estético e narrativo, a fim de “narrar a verdade da forma mais adequada, não a dissimulando por trás de um elegante véu de ficção”, como defendia Flaherty (*apud* RAMIÓ; THEVENET, 1985, p. 157), para infundir “à realidade o sentido dramático”. E como todo documentário, que parte de uma ideia conceitual, Resende (2014, p. 146) destaca:

Valsa com Bashir provoca reflexão sobre a insanidade de uma guerra; porém, não como o faz a ficção - a exemplo de filmes como *Apocalypse Now* (EUA, 1979), de Francis Ford Coppola -, mas sob o ponto de vista de seres humanos (com base em depoimentos reais) obrigados a lutar, a matar e a arriscar suas próprias vidas.

Contudo, do ponto de vista narrativo, *Valsa com Bashir* rechaçou as premissas do documentário moderno: em vez de imagens *in loco* e som direto, o diretor levou os entrevistados para o estúdio e substituiu suas imagens por animação, como conta Ari Folman: “Todo o filme foi filmado primeiro em vídeo, no estúdio, porque eu pensei que o ouvido humano não toleraria bem sons de locações, em animação. Estamos acostumados aos filmes da Disney, lindos, com som claríssimo. E precisamos desse som claríssimo” (Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 12min30s).

Entretanto, apesar de admitir a produção das entrevistas em estúdio, Folman faz questão de ressaltar que não houve “rotoscopia”, enaltecendo o trabalho da equipe no processo de criação do movimento, em vez de meramente “copiá-lo”, por meio de rotoscopia.² O diretor de animação, Yoni Goodman, explica: “Quando você cria a animação do nada, você inventa o movimento. Você usa a referência para conseguir o movimento certo” (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a 1min7s).

Após os vídeos em estúdio, que permitiram as sonoras³ sem ruídos, bem como os parâmetros para a reprodução dos biótipos dos entrevistados que aceitaram expor suas imagens, a equipe de desenhos entrou em ação, ressaltando o processo de criação:

Desenhamos o filme da estaca zero, de acordo com o vídeo. Não do vídeo. Significa que fizemos *storyboards* a partir do vídeo e, depois de feitos, nós os utilizamos em um movimento básico. Isso nos daria o *storyboard* animado. Nos Estados Unidos, chamariam de *videoboard* (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, aos 3min38s).

E assim, da “estaca zero”, todo o processo de produção de *Valsa com Bashir* foi coletivo. Segundo Paim (2012, p. 7), coletivos são agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, propositalmente atuam de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e busca a realização e visibilidade de projetos e proposições. Com exceção do roteiro, exclusivo ao sujeito autobiografado, o primeiro caso se aplica a *Valsa com Bashir*. O diretor de animação, Yoni Goodman, conta: “E não tínhamos exatamente uma infraestrutura em Israel e, portanto, ninguém a quem perguntar: ‘Como se faz isso? Como se faz aquilo?’” (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a partir de 2min33s). Nesse caso, o coletivo surgiu em torno do fazer artístico, em um constante processo de aprendizado técnico, tecnológico e criativo. Por se tratar do segundo filme de animação israelense, o tamanho reduzido da equipe foi outro desafio, como conta o diretor:

Lembro que, um dia, no estúdio, nós vimos *Procurando Nemo* [*Finding Nemo*, EUA, 2003, de Andrew Stanton e Lee Unkrich], o filme da Pixar. Vimos os créditos finais e havia 40 pessoas responsáveis pela iluminação do filme. Nós rimos tanto, porque eles tinham 40 pessoas responsáveis pela iluminação e nós tínhamos oito pessoas fazendo o filme todo. Só para você ver a proporção do nosso estúdio. Quero dizer, é o segundo filme de animação israelense lançado. O primeiro foi em 1961. Era um filme de *stop motion*. Eu nunca vi. E o pessoal que trabalhou em *Valsa com Bashir* fazia filmes infantis, curtas de um a dois minutos. E foi uma experiência incrível para eles fazer um filme de longa-metragem, sem dúvida. Mas prometemos que, no próximo filme, teremos 15 animadores. Vamos quebrar o recorde! (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 48min48s).

No decorrer do trabalho, a equipe se deparou com a dificuldade de animar cenas com pouca ação, como a do protagonista andando devagar na praia. O espírito de coletividade, em prol do fazer artístico, impulsionou novas descobertas e, em contraste com movimentos bruscos, tais como os de tiroteios, o grupo imprimiu ritmo e dramaticidade ao filme.

Sob a liderança do sujeito autobiografado, que desejava tornar a expressão humana a mais natural possível, emergiu outro esforço conjunto. Yoni Goodman conta:

Nós usamos pedaços gerados por computador, utilizando *Flash*. Você pega as peças prontas e as move. Mas a dificuldade dessa técnica é que faz tudo parecer rígido. O que nós fizemos, além de apenas mover as peças, foi dividir cada peça de uma forma diferente, usando uma hierarquia interna, em mais peças (DVD - Extras: "Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*", a partir de 4min3s).

A maior parte do filme foi realizada com animação em cortes. O diretor explica como foi o processo de animação das faces dos personagens (FIGURAS 2, 3):

Se quiser transformá-la em uma cena de animação, você terá de... Por isso se chama cut out. Cortar alguma coisa em oito pedaços diferentes. E cada um deles em outros quinze pedaços. Oito vezes quinze, dá quanto? Cento e vinte pedaços. E aí você dá ao computador, ao software, a ordem de como mexer esses 120 fragmentos no rosto (DVD - Extras: "Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*", a partir de 4min28s).



Figura 2 - Fotogramas referentes ao comentário do diretor



Figura 3 - Fotogramas referentes ao comentário do diretor

Essa gama de possibilidades nos modos de fazer pelos quais os indivíduos ou grupos “se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção socio-cultural”, defendidas por Paim (2009, p. 19), são também ratificadas por De Certeau (2002, p. 41). E assim, ultrapassando os limites técnicos, tecnológicos e financeiros, a equipe de *Valsa com Bashir* é um exemplo da força motriz, da “resistência da arte”, tão apregoada por Cláudia Paim. E como ela resiste?

Promovendo situações nas quais possam emergir subjetivações não programadas. Sendo assim, ela é política. Os coletivos ou iniciativas coletivas que são conscientes da resistência que exercem podem visar a produção de contrapoder, de contrainformação, ou de contra-projetos de sociabilidades (PAIM, 2009, p. 22).

Aqui se encaixa uma característica do filme documental, descrita por Michael Rabiger, que aponta o documentário como presença e consciência: “Hoje em dia, a tecnologia nos permite filmar os acontecimentos com a marca de seu autor, tal como se manifestam” (RABIGER, 2001, p. 20, tradução nossa).⁴ Rechaça-se, portanto, a ideia de reprodução do real, e sim do(s) ponto(s) de vista que se quer contar a história. O autor destaca também possibilidades do fazer coletivo:

Um documentário é uma construção feita com base em evidências. Seu objetivo é fazer com que os espectadores vivam a experiência pela qual os autores passaram, enquanto buscam entender o significado dos fatos concretos que vão acontecendo diante de seus olhos. [...] Posto que os filmes, frequentemente, são realizados em colaboração, a sensibilidade pode surgir também coletivamente, a partir

dos membros do grupo de pessoas que trabalham juntas. Ao final, é outro grupo quem a consome, a audiência. O cinema, e especialmente o filme documental, é verdadeiramente uma forma de arte social (RABIGER, 2001, p. 21, tradução nossa).⁵

Em um documentário, as entrevistas se remetem às “subjetivações não programadas”, supracitadas. A forma como o diretor trabalhou esse material em *Valsa com Bashir* foi determinante para a consciência coletiva de resistência ao poder. Apesar de focar em sua história de vida, Ari Folman fez questão de pontuar as lembranças comuns aos ex-combatentes que entrevistou: garotos lançando granadas, extermínio de cavalos no hipódromo, filmes pornôs e o jornalista que caminhou vagarosamente em meio ao fogo cruzado. A obra revela, portanto, o ponto de vista e as sensações do sujeito oprimido, obrigado a lutar na guerra. É assim que ela reconta a história oficial da Primeira Guerra do Líbano. Desse modo, torna-se política, fruto da resistência, ampliando “o olhar para compreender os indivíduos e a sociedade em que estão inseridos” (RESENDE, 2014, p. 193). Ao longo de sua história, o filme “documental” revelou diferentes e cada vez mais ousadas formas de pensar e realizar obras, sempre tendo como premissa o contexto histórico-social.

Desterritorializar e compor novos territórios

Os modos de fazer são práticas desobedientes e resistentes. Não há fórmulas nem regras. Graças à animação, a equipe de *Valsa com Bashir* pôde recriar os personagens. Alguns entrevistados só puderam constar do filme devido à liberdade criativa e narrativa que permitiu a recriação de novos rostos e vozes para os que desejavam dar seus depoimentos, mas não queriam ser identificados, como conta Ari Folman:

Dois personagens de nove são atores. E todos os outros são eles mesmos, como eu, no filme. Um deles não queria que, no trabalho, soubessem que ele fuma maconha. Algo assim, sabe. Razões estúpidas. E eles me deram liberdade para eu mostrar suas histórias, mas não quiseram aparecer. Agora, eles contam pra todo mundo: “Aquele que fuma maconha no filme, sou eu”. Mas agora é tarde

demais e nós tivemos de trazer atores para fazerem suas vozes e inventamos novos rostos. Desenhamos rostos (DVD - Extras: "Entrevista com o Diretor Ari Folman", aos 6min55s).

O processo criativo do filme também esteve aberto à influência externa: a animação japonesa, a qual Folman é "admirador confesso, em termos do *design* (FIGURA 4), do movimento dos personagens" (DVD - Extras: "Comentários do diretor, Ari Folman", aos 6min45s).



Figura 4 - Fotogramas de Valsa com Bashir, aos 6min48s

A *animé*⁶ se caracteriza pela estética, próxima do desenho mangá (quadrinhos japoneses),⁷ e pelos movimentos, constantemente interrompidos por longas projeções de imagens estáticas, que estabelecem um diferencial na ilusão de movimento. Lamarre ressalta a característica singular da *animé* na desconstrução de espaço e tempo dos fotogramas (LAMARRE, 2002, p. 186). Do ponto de vista narrativo, o filme sofreu influências internas. As cenas de filmes pornô, recorrentes aos ex-combatentes, tiveram de ser negociadas com membros da equipe,

que não as queriam incluir por motivos familiares, morais ou religiosos. Apesar das diferenças, inerentes a qualquer grupo, os modos de fazer coletivos reúnem qualidades constantes, destacadas por Paim:

São processuais (as ações não são percebidas como um fato acabado, são caminhos que se fazem ao longo do percurso, o próprio processo é tido como mais relevante, produzindo mais sentidos); são positivas (são ações, provocam situações); são inventivas (criam outras maneiras de fazer); são experimentais (procedimentos de laboratório, feitura de testes) (PAIM, 2009, p. 23).

Apesar de toda dificuldade, seja técnica, orçamentária (o orçamento foi de US\$ 1,5 milhão),⁸ ou de qualquer outra ordem, *Valsa com Bashir* foi o primeiro filme de animação a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro.⁹

Ativar espaços

Ativar um espaço é um modo de fazer. É torná-lo um território vivenciado. Um lugar de tramas de relações entre os indivíduos e onde estes possam ainda se reconhecer, ao mesmo tempo em que entram em contato uns com os outros. Paim (2009) explica:

A utilização dos espaços públicos das cidades por coletivos ou artistas individuais não obedece a fórmulas. Podem-se usar diversos meios, tais como a fotografia, vídeo, texto, o próprio corpo e, ainda, escolher diferentes táticas. Coincidem no desejo de contato direto com o outro e na vontade de ativar os espaços nos quais atuam (PAIM, 2009, p. 145).

Para realizar sua obra, Ari Folman teve de ativar e criar vários espaços: confrontou-se com os traumas deixados pela guerra, superou a indústria cinematográfica, que não reconhecia um documentário em animação, estabeleceu relações com indivíduos (ex-combatentes e equipe técnica), angariou recursos financeiros, apesar de escassos, e conseguiu realizar seu filme, dentro das limitações. Um meio para realizar contatos foi a internet.

E assim foi composta a trilha sonora, toda original, resultado de uma parceria artística. Ativar esse espaço implicou no processo criativo invertido do que se faz comumente na Sétima Arte, como conta o diretor:

É um ótimo momento para falar em Max Richter, compositor do filme. Eu não o conhecia antes, mas, quando escrevi o roteiro de *Valsa com Bashir*, ouvia os álbuns dele no meu estúdio e, de certa forma, ele compôs a trilha do roteiro, porque era a única música que eu ouvia. É uma música muito deprimente, melancólica. Quando acabei o roteiro, pesquisei o nome dele no Google. Encontrei seu nome. Vi que ele tinha um site. E escrevi para ele: “Você acabou de escrever a trilha do meu roteiro. Talvez queira escrever a trilha do filme todo”. Expliquei para ele que tipo de filme era. Um mês depois, viajei até Edimburgo e comecei a trabalhar no filme. E acabamos os primeiros esboços da música toda antes de começarmos a trabalhar na animação. Só tínhamos o vídeo, mas tínhamos a música toda e foi essencial para mim, porque eu queria que os animadores escutassem a música nos seus fones enquanto faziam a animação das cenas, para que pudessem captar a sensação das cenas completas enquanto as faziam. E a música, é claro, afeta muito a atmosfera de cada cena. Então é melhor quando os animadores sabem que tipo de música teremos no fim. Normalmente não fazemos isso. Fazemos a trilha do filme depois (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 22min53s).

As músicas escolhidas para a festa no barco foram fiéis ao estilo da década de 1980. Para isso, Ari Folman buscou outra parceria, uma especialista no assunto, como explica:

A música dos anos 80 não é mérito meu. Minha formação musical acabou em 1975, ou algo assim, com *Blood on the tracks*, de Bob Dylan. Então tive de procurar uma consultora, que foi, claro, minha editora, Nili Feller. Ela cresceu nos anos 80 e, para ela, é a única música que existe. Então ela escolheu as músicas que estão no filme. Acho que fez ótimas escolhas, mas eu não as poderia ter feito (Extras - “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 15min32s).

Assim, em nome da dramatização desejada, *Valsa com Bashir* harmoniza cenas fortes de guerra com a trilha sonora musical, que vai da valsa ao rock.

Arte como resistência

A retração de mercado nas artes, dentro de um contexto político (ditadura na América, foco de estudo de Paim; Primeira Guerra do Líbano, objeto deste estudo) e de economia escassa impulsionam a criatividade e associações. Rolnik explica:

[A vida pública] constitui justamente o lugar que muitos artistas escolheram para montar seus dispositivos críticos, jogando-se em uma deriva para fora do terreno igualmente irrespirável das instituições artísticas. Nesse êxodo, criam-se outros meios de produção, bem como outros territórios vitais (daí a tendência em organizar-se em coletivos que se relacionam entre si, unindo-se em torno de objetivos comuns, seja no terreno da cultura ou da política, para retomar logo sua autonomia) (ROLNIK, 2007, p. 106-107).

Foi o que ocorreu em *Valsa com Bashir*. Todas as dificuldades foram superadas em nome da arte. Em hora alguma, em suas entrevistas, o diretor cita momentos em que ele ou a equipe tenha sucumbindo diante de um novo desafio. Ao contrário, quanto maior a dificuldade, maior era a resistência e a criatividade. “A arte se torna política quando sua presença e suas qualidades estéticas são indissociáveis dos esforços para transformar as condições de vida no mundo”, refletem Blanco *et al.* (2001, p. 274).

E essa é a base de um filme documental: apresentar uma nova visão de mundo. Foi com essa intenção que o Ari Folman realizou seu filme: recontar a história oficial da Primeira Guerra do Líbano, do ponto de vista do sujeito oprimido:

Para mim, foi essencial mostrar a guerra nesse filme. Apresentar a guerra através dos olhos de um soldado comum e mostrá-la de uma maneira, que as guerras são fúteis, onde quer que aconteçam. São ideias tolas, de líderes pequenos com grandes egos. E, ao contrário de muitos filmes americanos, que mostram que a guerra é horrível, péssima, mas que os caras são legais e se trata de glória, bravura e a fraternidade dos homens, e essas coisas estúpidas. Não existe nada disso na guerra. E foi essencial para mim porque eu achei que podia alcançar um público mais jovem com esse tipo de animação. E se eu puder abrir a mente de um jovem antes que ele pense que é legal ir à guerra, talvez ele veja esse filme. Quero dizer, ninguém

que vê esse filme acha o cara do filme legal. E ninguém, nenhum adolescente que vê pensa: “Certo, a guerra é horrível, mas eu quero ser o cara do filme”. Ninguém quer ser o cara neste filme (DVD 2 - Menu “Entrevista com o diretor, Ari Folman”, aos 7min51s).

O coletivo abraçou a causa e, somados os esforços, o objetivo de semear a ideia conceitual antiguerra foi alcançado. De acordo com Paim (2009, p. 7), os coletivos têm uma formação fixa e, simultaneamente, móvel, isto é, possuem um núcleo fixo e parceiros que são mobilizados com base em determinados projetos. Em *Valsa com Bashir*, o resultado impulsionou outro projeto coletivo. Segundo Resende (2014)

O sucesso e a boa recepção abriram espaço para Ari Folman permanecer no campo do documentário em animação. Em 2014, segundo o jornal britânico *The Guardian* (citado por *O Globo*), o diretor iniciou seu novo projeto: produzir um filme, em animação, sobre a história de Anne Frank, judia alemã, vítima do Holocausto, morta aos 15 anos, em 1945 (RESENDE, 2014, p. 163).

E do ponto de vista documental, Folman e sua equipe vão continuar recontando a história.

Considerações finais

Valsa com Bashir é a força da ideia e da prática compartilhadas. O que torna essa obra da Sétima Arte possível é o fazer coletivo, foco do estudo de Paim (2009). As relações sociais são a base do vasto campo das formas de fazer dos coletivos e das iniciativas coletivas.

O filme aqui estudado é resultado da integração e participação de diferentes atores envolvidos, cujo processo se constitui na etapa fundamental, calcada na criatividade, perseverança e invenção, resistindo às limitações técnicas, orçamentárias e geográficas. Trata-se de uma equipe que se constituiu em torno de uma obra de arte, portanto, com um objetivo comum. O grupo organizou-se e subdividiu-se, tecnicamente, criando novos modos de fazer animação. Dessa

forma, alcançaram liberdade expressiva e experimentos de sucesso, que culminaram não somente na realização da obra, mas de seu reconhecimento internacional.

Foram várias motivações de “táticas de mostrar-se”, iniciada pela inquietação do diretor, ex-combatente na Primeira Guerra do Líbano, disposto a confrontar-se com o passado. Seguiu-se a busca por aliados técnicos, financeiros e entrevistados. A partir disso, ativaram-se espaços, fazendo emergir um território vivenciado, que até então não havia em Israel.

Por fim, *Valsa com Bashir* firmou-se no campo da arte como resistência, sob vários aspectos: técnico, geográfico, orçamentário, político, social e histórico. Particularmente, do ponto de vista do diretor, Ari Folman, o filme funcionou graças à resistência pessoal. Afinal, o amigo Boaz (com quem a conversa deu origem ao filme) estava certo: “Filmes são terapêuticos!”. E, de acordo com o cunho social, inerente ao documentário, também podem ser transformadores.

REFERÊNCIAS

BLANCO, Paloma et al. (org.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2002.

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

LAMARRE, T. From animation to animé: drawing movements and moving drawings. **Japan Forum**, Montreal, n. 14, v. 2, p. 329-367, 2002.

PAIM, Cláudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços sugestionados**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2009.

PAIM, Cláudia. **Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços sugestionados**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

RABIGER, Michael. **Dirección de documentales**. 2. ed. Madrid: IORTV, 2001.

RAMIÓ, Joaquim; THEVENET, Homero (org.). **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Fontamara, 1985.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **O documentário em animação: tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção**. 2014. 204 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Belo Horizonte, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2006.

NOTAS

- 1 “Resultado das tensões e conflitos entre árabes e israelenses pela posse do território da Palestina. Israel ocupou quase todo o território palestino, obrigando a população a ocupar os países vizinhos. Milhares de palestinos migraram para o sul do Líbano, onde passaram a viver em situação precária [...]” Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/guerra-no-libano-conflito-envolveu-cristaos-e-muculmanos-do-libano.htm>. Acesso em: 24 abr. 2014.
- 2 O grupo de animadores nega veementemente o uso da rotoscopia para ressaltar o trabalho “artesanal” da equipe, sem qualquer tipo de parâmetros técnicos para realizar o trabalho.
- 3 Termo técnico, mais comum em telejornalismo, que indica a fala de um personagem/entrevistado.
- 4 “[...] hoy día la tecnología nos permite filmar los acontecimientos con el sello de su autor tal como se manifiestan”.
- 5 “Un documental es una construcción hecha a base de evidencias. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos. [...] Dado que las películas suelen llevarse a cabo en colaboración, la sensibilidad puede surgir también colectivamente de determinados miembros de ese grupo de personas que trabajan juntas. Posteriormente, es otro colectivo quien la consume, la audiencia. El cine y especialmente el documental, es verdaderamente una forma de arte social” (RABIGER, 2001, p. 21).
- 6 A palavra *animé* tem sentido controverso. Para os japoneses, é a animação, em geral, produzida ou não no Japão. Os ocidentais costumam empregar o termo para se referir, exclusivamente, à animação japonesa. Segundo Denis (2010, p. 176), os anglófonos a denominam de *japanimation*.
- 7 “Mangás são histórias em quadrinhos japonesas, ao contrário das histórias em quadrinhos convencionais, sua leitura é feita de trás para frente. Teve origem através do Oricom Shohatsu (Teatro das Sombras), que na época feudal percorria diversos vilarejos contando lendas por meio de fantoches. Essas lendas acabaram sendo escritas em rolos de papel e ilustradas, dando origem às histórias em sequência, e conseqüentemente originando o mangá. [...] Com o passar do tempo o mangá saiu do papel e foi parar na televisão, transformando-se em animes (desenhos animados), ganhando mais popularidade e aumentando o número de fãs em todo o mundo” Disponível em: <http://www.brasilecola.com/artes/o-que-e-manga.htm>. Acesso em: 4 maio 2014.
- 8 Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-125077/curiosidades/>; <http://mkmouse.com.br/sinopses/ValsacomBashir2008.pdf>; <http://brazilianpost.org/1984/28/05/2009/valsa-com-bashir-waltz-with-bashir-2008/>. Acesso em: 4 maio 2014.
- 9 Disponível em: <http://cinepop.virgula.uol.com.br/criticas/valsacombashir.htm>. Acesso em: 2 fev. 2014.