



Documentário, Animação e as Imagens do Real: Uma Análise de Dossiê Rê Bordosa¹

Maria Ines Dieuzeide Santos SOUZA²
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

Resumo

Se pensamos que os documentários constroem narrativas estruturadas de modo a estabelecer asserções sobre o mundo, e que, na construção dessas narrativas, as imagens predominantes são as que possuem a mediação da câmera, trazendo a situação da tomada, o que nos interessa é refletir sobre a construção de um filme indexado como documentário, mas que praticamente não faz uso dessas imagens captadas do mundo via máquina. A partir da análise do curta-metragem Dossiê Rê Bordosa (César Cabral, 2008), procuramos entender como alguns planos de imagens-câmera se relacionam com as imagens animadas, modificando a relação do espectador com o filme, e colocando em questão algumas ideias já estabelecidas sobre o uso de entrevistas e a própria noção de documentário.

Palavras-chave: Documentário; documentário animado; imagem-câmera; entrevista; Dossiê Rê Bordosa.

Corpo do trabalho

Pensar o documentário significa quase sempre esbarrar com a dificuldade de delimitar esse campo, ou o seu conceito. Desde a primeira definição estabelecida por John Grierson (em DA-RIN, 2004) até hoje, essas concepções sofreram modificações, e nos deparamos com várias abordagens ou estratégias de filmar que, apesar de diferentes, fazem parte de uma mesma tradição, que já conquistou sua legitimidade e guarda suas especificidades. Com poucas palavras, poderíamos dizer que “os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (NICHOLS, 2007, p. 20). Os documentários constroem narrativas estruturadas de modo a estabelecer asserções sobre o mundo.

Fernão Ramos destaca que, na construção dessas narrativas documentárias, as imagens predominantes são aquelas que possuem a mediação da câmera, aquelas que conseguem trazer para o espectador a situação da tomada, a experiência da vida, a

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, email: maridieuzeide@gmail.com.



presença do sujeito-da-câmera no transcorrer da ação: “asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo” (RAMOS, 2008, p. 81).

Partindo desta ideia, o que propomos neste trabalho é uma reflexão sobre a construção de um filme indexado como documentário, mas que praticamente não faz uso dessas imagens do “real”. *Dossiê Rê Bordosa*, de César Cabral (2008), é um curta-metragem de animação que busca descobrir os motivos que levaram o cartunista Angeli a “assassinar” uma de suas mais famosas personagens, a Rê Bordosa. Misturando personagens reais com personagens do mundo dos quadrinhos, todos transformados em bonecos animados em *stopmotion*³, o filme faz uso das já tradicionais técnicas de entrevista para construir sua narrativa, com muito humor, não distinguindo ficção de documentário. No entanto, na sequência final o espectador se depara com a imagem videográfica da entrevista de Angeli. A proposta é entender como essa sequência, que traz de fato a dimensão da tomada, se relaciona com as imagens animadas, transformando significados do filme e, em outras camadas, levantando reflexões sobre os limites e possibilidades do próprio conceito de documentário.

Sobre documentários

Para dar início à reflexão e análise de um filme documental que tensiona suas convenções, tentaremos primeiro estabelecer as bases sobre as quais nos debruçamos. Não pretendemos, com isso, definir de maneira fechada as características do conceito de documentário, até porque as experimentações do fazer estão sempre colocando no limite as fronteiras do gênero.

Em busca de conceitos que ajudassem a definir e esclarecer melhor o objeto investigado, nos colocamos de acordo com Bill Nichols (1997), que, a partir de conceitos do filósofo Michel Foucault, diz que não há uma essência, ou definição estática do documentário, e que este objeto de estudo é construído e reconstruído por uma série de participantes discursivos e comunidades interpretativas. De acordo com Fernão Ramos, a narrativa documentária “possui características particulares: a estrutura de signos que a sustenta como fato de comunicação possui uma função claramente

³ *Stopmotion* é uma técnica de animação que faz com que objetos manipulados pareçam mover-se por conta própria. Esses objetos são fotografados a cada nova posição, quadro a quadro, criando a ilusão de movimento quando os quadros são justapostos e exibidos em sequência.



assertiva (no sentido de que estabelece *afirmações* ou *postulados* sobre o mundo ou sobre o eu que enuncia)” (RAMOS, 2008, p. 116).

Assim, os modos como os documentaristas podem estabelecer seus argumentos variam, e muito. Alguns podem enfatizar a originalidade ou a particularidade de sua própria visão do mundo, e o que vemos na tela é um mundo que compartilhamos, mas que está marcadamente mediado pela percepção individual do diretor. Outros enfatizam a suposta transparência da imagem fotográfica, valorizando a fidelidade ou a autenticidade de seu modo de representação, e o que vemos é o mundo que compartilhamos sem quase nenhuma interferência clara do diretor. O que tende a acontecer, numa visão comum e pré-estabelecida sobre os documentários, é uma confusão entre esse modo “transparente” – que é o modo documental clássico – com o próprio conceito, reduzindo assim suas possibilidades, tanto de feitura quanto de recepção.

Se nos atemos à análise da construção das narrativas documentais, com suas características formais, não podemos nos esquecer que elas têm efeito em um contexto histórico, num jogo de relações entre produtores e espectadores, comunidades interpretativas. Carl Plantinga (1997) propõe pensar o documentário a partir de suas funções sociais, além de estudar sua retórica, entendida como “o estudo da riqueza, complexidade e expressividade do discurso da não-ficção, e os meios pelos quais ele é estruturado para ter influência sobre o espectador” (PLANTINGA, 1997, p. 03, tradução nossa)⁴. Para ele, a distinção entre ficções e não-ficções está nas diferentes funções sociais que elas desempenham e, assim, são vistas pelos espectadores com diferentes expectativas e por meio de diferentes convenções.

É importante lembrar que essas convenções são históricas, frutos de embates e interesses que têm relação com o contexto, e que devem ser levados em consideração. Plantinga dialoga diretamente com a teoria da indexação de Noël Carroll, segundo a qual os espectadores normalmente sabem se os filmes a que eles estão assistindo são ficção ou não, porque produtores, diretores, roteiristas, distribuidores e exibidores os indexam:

os filmes vêm rotulados ou indexados quanto ao tipo de filmes que são, e, na medida em que esses rótulos classificam os filmes como “documentários” ou “filmes não-ficcionais”, o público tem acesso a informações sobre as intenções assertivas do realizador (CARROLL, 2005, p. 98).

⁴ “the study of the richness, complexity, and expressiveness of nonfiction discourse, and the means by which it is structured to have influence on the viewer” (PLANTINGA, 1997, p. 03).



A resposta do espectador a esses filmes geralmente depende dessa indexação. O domínio da indexação é mais social que individual: não é apenas uma inferência do espectador, mas uma propriedade do texto em conjunto com seu contexto histórico. É determinado tanto pelo que os espectadores vão aceitar como não-ficção ou ficção quanto pelas intenções daqueles que produziram o filme.

Plantinga defende que os filmes de não-ficção não são e não se pretendem imitações, mas representações construídas do mundo histórico. O que é mais importante é sua intenção assertiva, por meio da qual ele expressa atitudes e afirmações sobre seu objeto, e que implica uma postura assertiva por parte do público. Dessa forma, é possível ampliar as fronteiras da não-ficção para incluir trabalhos mais inventivos, que apontam para outras maneiras de explorar questões pessoais, históricas e sociais.

Mais uma vez, o pensamento de Plantinga anda muito próximo do de Carroll, que propõe um outro conceito para os filmes documentários – o de “cinema de asserção pressuposta”:

um filme de asserção pressuposta poderia ser composto integralmente por cenas de animação ou por imagens produzidas em computador. Porque a noção de cinema da asserção pressuposta requer simplesmente que a estrutura de signos com sentido seja apresentada com a intenção assertiva autoral de que entretenhamos seu conteúdo proposicional sob a forma de pensamento assertivo. Não exige que consideremos as imagens como traços históricos autênticos (CARROLL, 2005, p. 94).

No entanto, Fernão Ramos destaca que, para compor seus enunciados, ou asserções sobre o mundo, na construção das narrativas documentárias há um predomínio das imagens mediadas pela máquina-câmera, imagens que trazem consigo a dimensão da tomada: “Documentário é então uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo e que tem geralmente no horizonte, mas não necessariamente, a ancoragem de asserções em situação da tomada” (RAMOS, 2008, p. 73-74). É importante levar em consideração a natureza das imagens que compõem o filme, já que elas são “a carne mesma do documentário, (...), a matéria através da qual a enunciação se efetiva” (RAMOS, 2005, p. 167).

O vínculo entre as imagens fotográficas, mesmo que digitais ou de vídeo, e o objeto ou espaço que elas captam e representam ainda é extremamente forte, mesmo que inteiramente fabricado, já que é parte de um aprendizado cultural mais antigo e enraizado. As imagens-câmera guardam essa natureza: a marca, a impressão da luz que



emana do ambiente gravada automaticamente por processos físico-químicos (e agora eletrônicos ou digitais) no suporte.

Para Fernão Ramos, esse “maquinismo” na conformação das imagens permite que o mundo deixe seu traço, sua marca no suporte, e permite ao espectador, no momento da fruição do filme, “lançar-se” em direção à tomada e sua circunstância. A imagem-câmera traz consigo, para o espectador, o sujeito-da-câmera, a presença na ação, no transcorrer do mundo, e faz com que o espectador tome parte nessa experiência.

Dessa forma, as imagens-câmera adicionam informação, dão peso às asserções sobre o mundo enunciadas pelos filmes, e por isso são predominantes na composição das narrativas documentais. A imagem-câmera, de maneira diferente das imagens pictóricas, consegue trazer a dimensão da tomada, a situação do mundo gravada através de uma máquina por um sujeito-da-câmera presente naquele espaço, para o espectador. “É o *surplus* da âncora no mundo, no enunciar asserções, que as adensa, as intensifica, levando à caracterização mais plena da tradição documentarista” (RAMOS, 2008, p.73).

Mesmo que não toque muito neste ponto, Ramos destaca que define o conceito de “câmera” de modo amplo, englobando a “máquina câmera de captação de imagens e a aparelhagem sonora, acoplada ou não, que em geral lhe acompanha” (2005, p.159). Assim, não podemos nos esquecer que a esfera do som também é fator importante na constituição da dimensão da tomada.

Pensando nisso, o que pretendemos é analisar um tipo de documentário composto quase que inteiramente por imagens não mediadas pela câmera. Será que a animação pode, em alguma medida, também conter traços da tomada? E, mais que isso, que outras modificações ela pode trazer na reflexão sobre o documentário?

O documentário e a animação

Apesar da predominância das imagens-câmeras, tem se destacado nos últimos anos – mesmo que em número pequeno – a produção de documentários de animação, realizados parcial ou integralmente com técnicas desse gênero do cinema, tradicionalmente dedicado à ficção. Uma mostra disso é que o edital de curtas-metragens da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC), lançado no início de 2010, não coloca mais a animação como um gênero à parte, podendo esta ser incorporada em qualquer uma das categorias do concurso – documentários ou ficções.



Não que o uso da animação no documentário fosse alguma novidade, mas foi sempre mais um elemento retórico, recurso para gráficos, letreiros, ilustrações, mapas, e não uma característica central para a linguagem. Sua utilização foi ampla desde as primeiras concepções do documentário. Ainda de acordo com Fernão Ramos (2008), John Grierson já tinha percebido a importância das imagens animadas para o tipo de filme que ele propunha, e quando, em 1939, funda no Canadá o National Film Board (NFB), cria também uma divisão especial de animação que acaba seguindo um rumo independente e se tornando referência na produção mundial do gênero, mas que foi originalmente pensada como apoio ao grande estúdio de produção documentária no qual o NFB se transformou. “Embora depois tenha levantado vôo solo, sua função original permite constatar a relação próxima entre os dois campos” (RAMOS, 2008, p. 73).

Mas o que se vê hoje são experiências cada vez mais ousadas na utilização das imagens animadas na construção da narrativa documental. Filmes como *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *Slaves – An Animated Documentary* (Hanna Heilbronn e David Aronowitsch, 2008) ou *Vaslsa com Bashir* (Ari Folman, 2008), onde, à primeira vista, não se distinguem na imagem os traços do real, a “intensidade do mundo” (RAMOS, 2008), mas que ainda assim podem (e querem) ser considerados documentários. E que continuam estabelecendo asserções sobre o mundo histórico, mundo com o qual mantêm vínculos, em diferentes camadas da narrativa.

Índia Mara Martins começa a sistematizar uma discussão sobre o documentário animado, elencando algumas características do mesmo. Ela propõe como definição para documentário animado

um filme de situações e fatos reais registrados em suporte eletrônico utilizados como base para posterior intervenção com animação, que muitas vezes é computacional (algumas vezes utiliza animação tradicional). Quase sempre apresenta a valorização de aspectos subjetivos das situações a partir da representação das personagens e dos cenários (MARTINS, 2007, p. 92).

O que se revela potencial é pensarmos nessa característica de valorização de “aspectos subjetivos das situações”, já que a animação traz outras possibilidades expressivas ao documentarista. “A valorização de aspectos subjetivos continua sendo o grande diferencial do documentário animado, pois a animação lhe permite documentar o indocumentável” (MARTINS, 2007, p. 93).

No entanto, o documentário de animação não se desfaz do vínculo com referentes reais, e busca maneiras de transmitir ao espectador a existência desses referentes fora do



filme. Isso pode se dar por meio do áudio das entrevistas ou depoimentos, por meio de materiais de arquivos, entre outros recursos. Dessa forma, talvez ainda seja possível, para o espectador, encontrar maneiras de se lançar à circunstância da tomada.

Dossiê Rê Bordosa e as convenções do documentário

A partir dessas considerações, nos debruçamos sobre o documentário animado *Dossiê Rê Bordosa*, de César Cabral (2008). Esse curta-metragem, todo realizado em *stopmotion*, tem como ponto de partida os quadrinhos do cartunista Angeli, e tenta investigar os motivos que o levaram a “assassinar” uma de suas personagens mais famosas, a Rê Bordosa, em 1987.

O filme se estrutura em três blocos de entrevistas, que falam sobre a Rê Bordosa, o Angeli, e o crime em si. Cada bloco é introduzido por uma locução em voz over, proferida por um homem e uma mulher que se alternam, inspirada nas locuções de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), num tom exageradamente sensacionalista. Essas locuções funcionam como o fio condutor da narrativa, e aparecem quase sempre sobre planos de capas de jornais e revista – algumas fictícias, criadas especialmente para o filme, outras de publicações originais, da década de 1980 – ou de fragmentos dos próprios quadrinhos sobre os quais se está falando. Mas é justamente o tom e a construção dessa locução, cheia de ironia, que já começam a desconstruir os padrões do documentário. Além do fato, é claro, de todos os personagens terem sido transformados em bonecos de massinha.

Todas as situações de entrevista seguem um modelo já tradicional: o entrevistado em geral não olha diretamente para a câmera, mas ligeiramente para o lado, de onde vem a pergunta; essas perguntas são cortadas na edição, e sempre ouvimos apenas a fala do personagem; os planos quase sempre são fixos, médios, mostrando gestos e expressões do entrevistado, e um pouco do ambiente onde ele está (fig. 1). Todas as entrevistas foram gravadas com os personagens reais, e essas imagens serviram de base para a confecção dos bonecos e dos cenários, para a criação dos movimentos, dos gestos. Mas o áudio é o original, a voz dos personagens é a própria fala dos entrevistados reais. Na animação, no entanto, não houve uma preocupação muito realista: os bonecos são muito mais uma caricatura de seus referentes. Valorizaram-se

traços mais expressivos e mais cômicos, característicos do gênero⁵, mais livres de uma obrigação com semelhanças e proporcionalidades.



Figura 1 – *Frame* do documentário de animação *Dossiê Rê Bordosa*, mostrando um dos personagens na situação de entrevista.

Todos esses personagens entrevistados são identificados, no início de suas falas, por um crédito com nome e profissão, ou relação com Angeli – recurso bastante comum nos documentários. É uma das estratégias narrativas que dá credibilidade às falas, já que, de certa maneira, as rotula. Dessa forma, podemos associar esses personagens animados a pessoas que conhecemos, que fazem parte do mundo que habitamos. No entanto, junto com essas pessoas, também são entrevistados alguns personagens do mundo ficcional criado nos quadrinhos de Angeli, personagens que fazem parte do universo da Rê Bordosa. E eles recebem o mesmo tratamento, ocupam o mesmo espaço, têm a mesma caracterização que os personagens do mundo real.

Outro recurso usado por César Cabral na construção da narrativa documentária é inserir imagens que funcionam como material de arquivo. Na sequência em que se tenta traçar o perfil da Rê Bordosa, são usados, entre as entrevistas e a locução, planos que simulam um filme em Super 8 da infância da personagem. Esses planos têm a textura e a janela características deste formato, e são acompanhados pelo ruído do projetor, além de uma trilha musical nostálgica, que remete a filmes antigos. Além disso, para deixar

⁵ De acordo com Paul Wells (1998, p. 127), “Comedy is assumed to be at the core of most animated films, seemingly, its intrinsic but largely uninterrogated vocabulary”.

bem clara a intenção, as imagens também recebem um crédito no início: “imagens Família Bordosa” (fig. 2).



Figura 2 - A construção de material de arquivo em *Dossiê Rê Bordosa*.

Por fim, podemos mencionar mais um recurso comum em filmes documentários, incorporados na construção deste curta: a dramatização de cenas do passado, reconstituição de fatos narrados pelos entrevistados. E reconstituem-se tanto eventos vividos por Angeli no mundo real quanto eventos que se passaram no mundo dos quadrinhos, e mais uma vez não há diferenças na maneira como eles são representados. Como tudo é animação, essas reconstituições se incorporam de maneira orgânica às sequências, já que a linguagem permite transformações do personagem, do cenário, do tempo.

Assim, durante todo o filme o espectador é levado, sem aviso, de situações ficcionais a situações documentais, e não há preocupação do diretor em diferenciá-las. O que há é uma apropriação de técnicas características do documentário, que são tensionadas, ironizadas, ao ponto em que se duvida de tudo. No entanto, chegamos à sequência final, e tudo muda. Logo após o primeiro plano dos créditos finais, volta um plano de entrevista com o Angeli, e a tela se divide: do lado esquerdo, temos o boneco Angeli, e do lado direito temos a pessoa Angeli; o áudio é o mesmo, e agora a voz está sincronizada com sua fonte original (fig. 3). Percebemos que os gestos dos dois são bem semelhantes, e que o ambiente “real” e aquele reconstituído pela animação também têm

as mesmas características. Nesse ponto o diretor não só acrescenta algumas falas do cartunista, mas repete um depoimento anterior.



Figura 3 – O uso da imagem-câmera na sequência final de *Dossiê Rê Bordosa*.

É nesse momento que a imagem-câmera mostra a sua força, que a dimensão da tomada revela o seu potencial. Ao inserir imagens videográficas de Angeli, o diretor consegue trazer ao espectador a sensação da presença, enchendo de outros significados todo o filme. E o artifício de repetir o depoimento do cartunista só corrobora o vínculo do som com sua fonte original, durante todo o curta, e que transborda para as outras entrevistas. É como se a marca do real caísse sobre (quase) todos os outros personagens, aqueles que reconhecemos, como se a dimensão da tomada emergisse por determinados sinais, em certos planos. Nosso sistema de crenças se modifica. É a suposta autenticidade do discurso.

Mais do que essa marca do real no filme, a inserção da imagem-câmera ainda nos leva a pensar em outras questões. Na segunda edição do livro *Cineastas e Imagens do povo*, o crítico Jean-Claude Bernardet (2003, p. 285) diz que

a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. –, e a entrevista virou cacoete.



Se nos últimos anos percebemos o aumento da produção documentária, nem sempre vemos a reflexão sobre técnicas e formas do fazer, bastando, no mais das vezes, ligar a câmera e repetir perguntas. Por isso, chamam a atenção experiências que duvidam de si mesmas, que mostram a crise. De acordo com Sílvio Da-Rin, as convenções do documentário já estão a tal ponto naturalizadas e incorporadas pelos espectadores que

Insistir em usá-las sem questionar explicitamente os seus mecanismos de produção de sentido resulta em reforçar, junto à audiência, uma leitura ingênua de “índices de verdade” e implicitamente avalizar apropriações de um “estilo documentário”, tais como as falsas enquetes da publicidade e a espontaneidade, muitas vezes fabricada, do telejornalismo (DA-RIN, 2004, p. 212).

É neste ponto que acreditamos estar a potencialidade de *Dossiê Rê Bordosa*. Ao mesmo tempo em que Cabral faz uso das convenções da linguagem documental, ele as carrega de exagero e ironia, colocando em evidência seu caráter de artifício retórico. No entanto, ele não deixa de acreditar nesse tipo de filme chamado documentário, tanto que seu curta é indexado como um – e inclusive recebeu uma Menção Honrosa no 13º Festival É Tudo Verdade, o maior festival do gênero no Brasil. A ideia talvez seja justamente essa: colocar em questão as práticas viciadas, e propor outras abordagens, outras leituras.

Para nos ajudar nesta reflexão, fazemos aqui um paralelo com o filme *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho (2007). Neste filme, em princípio, estamos diante de mulheres que contam histórias de suas vidas ao cineasta. Essas mulheres responderam a um anúncio nos classificados de um jornal carioca, que convidava a participar de um documentário, e dessa vez o cineasta não vai até as locações – favela, prédio, a casa das pessoas –, mas estão todas as personagens em um palco de teatro.

O título e o cenário sugerem algo mais, e isso logo se revela: Coutinho convidou atrizes para interpretar algumas das histórias que foram contadas a ele. Assim, o que antes era, para o espectador, acompanhar histórias de vida, passa a ser acompanhar a interpretação de histórias de vida. Mas em um determinado momento já não se distinguem mais atrizes e pessoas reais, quem interpreta e quem de fato conta sua história.

“Autêntico”, “verdadeiro”, “espontâneo”, adjetivos que sempre acompanharam a recepção dos documentários do diretor, mesmo que à revelia de Coutinho (que sempre enfatizou a dimensão de fabulação e 'encenação de si' contida nos depoimentos de personagens reais), são estilhaçados um a um. (...) Nos emocionamos duas vezes com o



mesmo caso, já sem querer saber qual das mulheres é a “verdadeira” dona da história. Até porque não há garantia possível: as duas podem ser “falsas”, atrizes fazendo o papel de uma terceira pessoa que não está no filme. Assomam as narrativas como foco de interesse do filme, lugar de dramatização e organização do vivido, de produção de “verdades”, ditos e episódios exemplares. Um filme sobre histórias, poderíamos dizer, mais do que sobre personagens (LINS; MESQUITA, 2008, p. 80).

Coutinho coloca em xeque nossa postura acomodada frente aos filmes de entrevista, e nos faz repensar os significados das convenções documentais. Da mesma forma, ao colocar no mesmo nível, indiferenciadamente, personagens reais e fictícios, César Cabral também parece querer propor outras maneiras de nos relacionarmos com o documentário, de alguma forma menos ingênua, mas também mais ampliada.

Podemos concordar com Lins e Mesquita quando dizem, sobre recentes produções documentais brasileiras, incluindo aí *Jogo de Cena*, que são

filmes que nos obrigam a nos relacionar com situações audiovisuais novas, a renunciar ao desejo de controle sobre o que é ou não real, a nos deparar com o fato de que a fronteira entre o mundo e a cena inexiste em muitos casos; e que, mesmo assim, não deixamos de nos envolver com o que vemos (2008, p. 81).

A imagem-câmera ainda é fundamental para a construção do discurso de Cabral, na sua articulação com os outros elementos do filme. É ela quem joga sobre os planos anteriores o peso do mundo, permite que os espectadores se lancem, de fato, aos acontecimentos. Mas esse olhar que se lança às entrevistas, ao filme como um todo, já é um outro olhar, menos preocupado com a “verdade dos fatos”, com a objetividade do documentário, e talvez mais interessado no discurso.

Considerações finais

Outros aspectos ainda podem ser levantados com relação a *Dossiê Ré Bordosa*. Neste estudo, no entanto, buscamos nos ater à análise das imagens, e de que maneiras, em que momentos, ela poderia trazer ao espectador a dimensão da tomada, transformando significados e expectativas em relação ao filme.

Se pensamos no documentário como um tipo de narrativa que estabelece asserções sobre o mundo, ampliamos o leque de possibilidades e aceitamos a animação como uma alternativa completamente viável para a não-ficção. No entanto, não podemos negar as características da imagem-câmera e seus efeitos sobre o espectador, também levando em



consideração que a prática documental se define a partir de embates e negociações entre público e realizador, entre uma comunidade de participantes que tem uma história, que carrega uma tradição e aprendizados culturais. Nessa tradição, o valor da imagem-câmera é considerável, e ainda tem poder na narrativa documental.

Dossiê Rê Bordosa, mais que fazer uso de técnicas de animação, tensiona a linguagem documental, indistinguindo limites com a ficção. Dessa forma, coloca em questão técnicas e conceitos já estabelecidos. Mas, ainda assim, não se desfaz do vínculo com o mundo real. Nesse filme, animação e imagens-câmera se complementam: o relato encontra sua melhor expressão na liberdade das imagens animadas, que possibilitam o casamento perfeito entre forma e conteúdo, a interação do mundo com os quadrinhos. Mas tudo aquilo aconteceu, a busca se deu, e no final o espectador se encontra com o protagonista da ação, reconhece o personagem, e pode reorganizar os sentidos do filme.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: um novo projeto do cinema. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (org.). **Estéticas do digital: cinema e tecnologia**. Covilhã: Livros LabCom, 2007. p. 87-116.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.



_____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____ (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 159-226.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

WELLS, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998.

Referências audiovisuais

CABRAL, César. **Dossiê Rê Bordosa**. Brasil: 2008. 15 min.

COUTINHO, Eduardo. **Jogo de cena**. Brasil: 2007. 100 min.

FOLMAN, Ari. **Valsa com Bashir**. Israel, França, Alemanha: 2008. 90 minutos.

HEILBRONN, Hanna e ARONOWITSCH, David. *Slaves – An Animated Documentary*. Dinamarca, Noruega e Suécia: 2008. 15 min.

LANDRETH, Chris. **Ryan**. Canadá: 2004. 14 min.

SGANZERLA, Rogério. **O bandido da luz vermelha**. Brasil: 1968. 92 min.