



A música no documentário: um estudo sobre “Valsa com Bashir”

The music in documentary: A study about Waltz with Bashir

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza¹

RESUMO Poucos ainda são os estudos em língua portuguesa sobre o papel da música nos filmes de não ficção. A partir de alguns conceitos de Michel Chion e Anahid Kassabian, no campo do som, dialogando com os estudos de Bill Nichols no campo do documentário, a proposta deste trabalho é refletir sobre as formas e funções da música no discurso documental, especificamente nas experiências recentes de documentários animados, a partir da análise do filme *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008). Assim, tentaremos compreender de que maneiras a música se coloca na construção deste tipo de narrativa, e com que elementos ela contribui para as possíveis especificidades do documentário de animação.

PALAVRAS-CHAVE Trilha musical; documentário; documentário animado; *Valsa com Bashir*.

ABSTRACT The studies in portuguese language on the role of music in nonfiction films are still few. Based on some concepts of Michel Chion and Anahid Kassabian, in the sound field, in dialog with Bill Nichols' studies in the field of documentary, the aim of this paper is to discuss the forms and functions of music in documentary discourse, specifically in the recent experiments of animated documentary, from the analysis of the film *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008). We will try to understand the ways in which the music is placed in establishing this kind of narrative, and with what elements it contributes to the possibles specificities of the animated documentary.

KEYWORDS Musical track; documentary; animated documentary; *Waltz with Bashir*.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, na linha Narrativa Audiovisual, bolsista CAPES. Formada em Comunicação Social pela UFES. Endereço eletrônico: maridieuzeide@gmail.com



É corrente a afirmação de que o cinema documentário ocupa uma posição secundária nos estudos de cinema, em sua maioria dedicados aos filmes de ficção. No entanto, pelo menos já nos últimos 20 anos se nota um interesse maior ao tema, ampliando-se o número de livros publicados, os festivais específicos (no Brasil, o *É Tudo Verdade* completou 16 anos em 2011, acompanhado pela 11^a Conferência Internacional do Documentário), ou o aumento de cursos e seminários voltados a esse assunto.

Da mesma forma, também vem ganhando espaço entre os acadêmicos o estudo do som no cinema, mas, no caso das não ficções, as análises não são muitas e se concentram em sua maioria nas tecnologias de gravação de som direto e seus impactos sobre as formas documentais. Quase sempre a ênfase é sobre a palavra falada, o som ambiente e seus poderes de indicialidade, e pouco se fala sobre o uso da música na construção do discurso, como forma de argumentação ou retórica.

Assim, a proposta deste trabalho é refletir sobre o papel da trilha musical na narrativa documental, a partir da análise do filme *Valsa com Bashir*. Concentraremos-nos num tipo específico de documentário, o que se convencionou chamar de documentário animado, aquele que opta pela animação como recurso central para sua linguagem, em função de seu “potencial visual e narrativo” (MARTINS, 2009: 159). Nesse terreno de limites, ainda cheio de indefinições, o objetivo deste trabalho é analisar as relações entre música e imagem, com suas especificidades e modos de operação.

Valsa com Bashir e a construção da trilha musical

Valsa com Bashir é um filme de animação construído a partir de conversas e entrevistas do diretor com amigos e pessoas que estiveram

envolvidas na Guerra do Líbano, de 1982, que tem como ponto culminante o massacre cometido pela milícia cristã falangista nos campos de refugiados palestinos de Sabra e Shatila, com a conivência das tropas israelenses. Ari Folman foi um dos soldados que participou desses acontecimentos, e esse filme é a tentativa de reconstrução de um episódio que lhe foi apagado da memória.

O diretor tem com o tema abordado uma relação muito próxima, e o filme serve como uma tentativa pessoal de reconstituir uma memória dolorosa. Não há a intenção de contar a “grande História”, mas de reconstruir o passado daqueles que estiveram diretamente envolvidos. De acordo com Pablo Gonçalo (2010, 152):

(...) *Valsa com Bashir* não é estritamente um relato autobiográfico, mas também uma investigação, uma procura pela tessitura de um fato histórico, uma experiência individual que evidencia a invenção da memória como uma construção psicológica e social.

Como em outros filmes autobiográficos, vemos um diretor que se constrói a partir da história dos outros. Corroborando com essa ideia de histórias pessoais, a narração em primeira pessoa é muito importante:

(...) a voz literal do cineasta participa do diálogo, mas sem a autolegitimação e o tom autoritário da tradição anterior. (Também não possui o caráter auto-reflexivo presente nas obras de Vertov, Rouch ou MacDougall.) (...) essas vozes, que teriam o potencial de transmitir segurança, na verdade partilham dúvidas e emoções com outros personagens e com o espectador. Como resultado, parecem recusar uma posição privilegiada em relação a outros personagens. É claro que essas vozes autorais

menos assertivas continuam cúmplices da voz dominadora do próprio sistema textual, mas o efeito sobre o espectador é muito diferente (NICHOLS, 2005, 57).

Pensamos que é possível estabelecer diálogos de *Valsa com Bashir* com outras obras em que a forte tradição objetivista do documentário clássico se quebra tanto no modo de fazer (como no documentário reflexivo, que expõe os problemas da representação e da construção documental), quanto no personagem documentado. O olhar não se volta para o outro, mas para si mesmo. O diretor conta uma história que pode ser universal, mas a partir de um exemplo extremamente particular: sua própria história. Dentro da classificação de Nichols², eles seriam os documentários performáticos:

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. (...) A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta (NICHOLS, 2007, 170).

2 Bill Nichols (1997, 2007) sugere, a partir de algumas características predominantes, uma divisão de seis modos, ou tipos, de documentários: documentário poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos dizem respeito, principalmente, às formas de aproximação com o sujeito e com o mundo construídas pelo filme, e à relação que se estabelece entre o documentarista e as imagens. Mas é importante ter em mente que esses modos não representam estruturas fechadas: é comum que características de mais de um tipo se misturem em uma mesma obra, mas é possível identificar uma organização dominante, correspondente a um dado modo.

Para lidar com esses eventos, Folman escolheu trabalhar com imagens que não foram captadas diretamente do real, mas construídas a partir de lembranças do massacre de Sabra e Shatila. São os aspectos subjetivos que mais interessam na proposta deste filme, que estão explicitamente em jogo, e que podem ser explorados na animação. “Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático” (NICHOLS, 2007, 170).

Apesar da predominância das imagens-câmera na narrativa documental, 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. 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 *Pequeñas Voces* (Jairo Eduardo Carillo, 2010), 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. Esses filmes continuam estabelecendo asserções sobre o mundo histórico,



mundo com o qual mantêm vínculos, em diferentes camadas da narrativa.

Índia Mara Martins começa a sistematizar, no Brasil, uma discussão sobre o documentário animado, elencando algumas características do mesmo, dialogando principalmente com os estudos de Paul Ward. 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, 92).

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 de vários recursos, e no caso de *Valsa com Bashir*, este vínculo aparece predominantemente por meio do áudio das entrevistas, que foi gravado com as pessoas que participaram daqueles acontecimentos.

A partir dessas vozes que narram episódios e visões, o filme alterna suas imagens entre o presente – planos que se aproximam a um “padrão” de documentário de entrevista, com créditos que identificam os personagens, ambientes que os localizam (casa, trabalho, estúdio) – e o passado, a reconstrução dessas memórias ou alucinações. Costurando tudo isso, a narração em primeira pessoa do diretor, relatando essa busca.

É principalmente nesse trânsito entre o presente e o passado que a trilha musical é mais usada. Ela

foi quase toda composta originalmente para o filme por Max Richter, músico com formação clássica em composição e piano. Seus trabalhos misturam o erudito e o popular, com muito uso de elementos eletrônicos e, mesmo antes de ser convidado para compor a trilha deste filme, já trabalhava em torno do conceito de memória, dos processos de narração de vidas e histórias pessoais³.

Além de suas composições, todas instrumentais, estão no filme cinco canções: três são preexistentes ao filme e uma é baseada numa música que já existia – todas dos anos 80 e que misturam rock, punk e eletrônico – e a última é uma canção original, não composta por Richter⁴. Essas canções sempre fazem parte da diegese das lembranças e, por já serem conhecidas ou remeterem a músicas anteriores ao filme, trazem consigo um universo extra fílmico para a história, informações e referências que não se restringem ao filme, e quase sempre podem nos localizar no tempo (os anos 80) ou estabelecer comentários sobre as situações. Além disso, no caso específico de *Valsa com Bashir*, muitas vezes não se limitam ao regime de músicas “na tela” (*screen music*)⁵, extrapolando suas fontes e confundindo suas classificações.

Essa relação entre o uso da canção e da música instrumental e o papel desempenhado por cada

3 Entrevista a Max Richter, disponível em <http://www.factmag.com/2009/01/07/interview-max-richter/2/>

4 As canções são: *This is not a Love Song* (do grupo PiL – Public Image Ltd.); *Enola Gay* (do grupo OMD – Orchestral Manoeuvres in the Dark); *I Bombed Beirut* – baseada em *I Bombed Korea* (escrita e executada por Ze’Ev Tene); *Incubator* (de The Clique, executada no filme por Nitzan Rimon); e *Lebanon* (única canção composta originalmente para o filme, escrita e executada por Ram Orion e Rogel Alper).

5 Michel Chion propõe duas categorias para as músicas no filme: música “na tela” (*screen music*) e música “de fosso” (*pit music*). Essas categorias dizem mais respeito ao lugar simbólico de sua emissão do que às funções que elas desempenham. Assim, *screen music* seria aquela cuja fonte está presente no tempo e no espaço da ação fílmica, e *pit music* é aquela cuja fonte nunca é visível (CHION, 1994, 2009).

uma pode ser analisado na sequência em que Ari Folman se encontra com Ronny Dayag, e a história desse personagem será reconstruída. O início da sequência não tem música, Dayag é apresentado em seu local de trabalho por meio do diálogo entre o diretor e ele. Esse é um artifício recorrente no filme: quase sempre os personagens, no presente, aparecem sem música, e esta faz a passagem para as lembranças; no entanto, isso não significa que a música esteja associada unicamente ao passado.

Assim, junto com o corte entre o plano de Ronny no presente e o plano dele em seu primeiro dia de guerra, começa a canção *Lebanon*. Durante sua introdução, a música cobre essas imagens de lembrança, volta para o depoimento de Ronny (diminuindo o volume para dar mais inteligibilidade à voz) e volta a cobrir as lembranças, ainda com a voz *off* de Ronny. Quando começa a letra da canção, são os personagens que estão cantando. Depois de um plano geral, as vozes já não estão mais sincronicamente associadas aos personagens, e a música, que antes era só um violão, ganha mais corpo com o som de uma bateria. O volume oscila, dando espaço para os comentários de Ronny (é bem perceptível como o discurso falado é prioritário em relação aos outros elementos sonoros, o que é característico nos filmes documentários).

Aqui, fica difícil usar as classificações de música diegética ou não diegética, e parece que nos deparamos com aquelas situações que estão “entre” as categorias. Anahid Kassabian (2001), a partir de uma terminologia definida por Earle Hagen, diz que existiria esse terceiro tipo de categoria, “*source scoring*”, que atua entre o registro diegético e o não diegético, combinando aspectos de ambos em sua relação com a narrativa do filme e as coincidências com os eventos na tela.

Apesar de, no correr da cena, a música perder a sincronia com os personagens, e mesmo que a

única fonte sonora visível e possível para fazer desta uma música diegética seja a voz – já que violão e bateria são elementos pouco prováveis num tanque de guerra –, poderíamos dizer (usando o conceito de Chion) que esta seria uma música “na tela”, ainda que depois ela passe a um outro registro. Isso porque podemos encontrar aqui o que Michel Chion chama de “*materializing sound indices (M.S.I.)*” (CHION, 1994), que são referências no som que o materializam, que tornam mais próxima sua fonte sonora. A forma como percebemos claramente os instrumentos, distinguimos as diferentes vozes e suas imperfeições, as tornam mais próximas, mais presentes.

Pegue uma imagem e compare o efeito de uma pista musical tocada em um piano bem afinado com o efeito de uma pista tocada em um piano ligeiramente desafinado. Nós tendemos a ler a primeira pista mais facilmente como “música de fosso”, enquanto que a segunda, mesmo se o instrumento não for identificado ou mostrado na imagem, vamos sentir a sua presença concreta no cenário (CHION, 1994, 116, tradução nossa)⁶.

Mas, mesmo que ela apareça como canção “na tela”, sua presença bem marcada na cena faz com que ela funcione como um importante elemento no estabelecimento do discurso fílmico, e nos aproximamos daquela ideia de Kassabian de uma música que fica entre as categorias, combinando características das duas. A voz do diretor quase não interfere na narração de Ronny, e as imagens

6 “Take one image and compare the effect of a music cue played on a well-tuned piano with the effect of a cue played on a slightly out of tune piano with a few bad keys. We tend to read the first cue more readily as “pit music”, while with the second, even if the instrument isn’t identified or shown in the image, we will sense its concrete presence in the setting” (CHION, 1994, 116).



tentam se aproximar de uma animação mais realista – nesse caso tanto nas cores quanto nas formas e proporções. Mas no correr da cena a música tece alguns comentários. Em primeiro lugar pela contradição entre som e imagem: o ritmo é de uma balada, mais alegre, um pouco romântica, enquanto os personagens estão dentro de tanques, passando por cima de carros, destruindo cidades. Ainda que, pela narração em *off*, saibamos que os próprios soldados não tinham muita ideia do que faziam ou de onde estavam, e o sentimento fosse o de uma viagem de férias, a música acentua o contraste. Em segundo lugar, existe também uma certa contradição entre ritmo e letra, a letra sim trazendo a aflição da guerra. As vozes cantam coisas como “Bom dia, Líbano / é muita dor para prosseguir”, “que seus sonhos se realizem / que seus pesadelos passem / sua existência é uma bênção, Líbano”, “você está despedaçado / sangra até morrer nos meus braços / você é o amor da minha vida / ah, da minha curta, curta vida”.

Além de contribuir com comentários, é como se a presença marcada dessa música – que fica um pouco suspensa em relação à narrativa – deixasse o espectador em alerta, à espera de alguma coisa, que de fato acontece. Subitamente, um tiro interrompe a viagem dos soldados e a canção. O som do tiro faz com que a balada seja imediatamente substituída por outra música, agora num regime totalmente não diegético, com estrutura eletrônica, mas que incorpora em si os ruídos do ambiente – tiros, apitos da máquina (tanque, rádios). Podemos identificar aqui a dissolução das fronteiras entre sons de primeiro plano e plano de fundo, as distinções entre ruído, som e música para a qual Kassabian (2003) chama a atenção. Segundo a autora, em alguns filmes contemporâneos é possível perceber um desenho de som que prioriza texturas, não mais preocupado com os usos clássicos, mas que

segue outras lógicas, influenciado pelos jogos de *videogame* ou por novas formas musicais (o *rock*, o *rap*, a música eletrônica, os *samples*). No entanto, como Max Richter é um compositor de formação clássica, ele faz uma interessante fusão entre os elementos da música popular contemporânea, os padrões rítmicos e ruídos dos *e*, com estruturas formais mais clássicas.

Aqui, a música segue o mesmo padrão das outras composições que entram em momentos de combate, corroborando essa sensação: batidas ritmadas em velocidade mais alta, uma base grave, um som de cordas com notas curtas e rápidas que sugerem um tom de suspense ou tensão. Essa música “de fosso” (*pit music*) vai continuar até o final da sequência, se adaptando a todas as movimentações da imagem: as batidas eletrônicas param e ela se torna mais melancólica quando os tiros cessam e o personagem precisa esperar a noite para se jogar no mar – nesse momento ele vai pensar em sua mãe, em sua infância. Depois de nadar por horas, quando Ronny está chegando em terra, de novo a música incorpora elementos um pouco mais tensos, ganha quase um peso orquestral, que oscila entre a tensão e a vitória, com muitos tons graves. Quando ele já está salvo e começa a se sentir culpado, a música vai perdendo camadas e voltando a ficar bastante melancólica até terminar quase imperceptivelmente, esmaecendo, quando o personagem está no cemitério assistindo ao enterro dos seus companheiros.

Se a primeira música deixava muito clara sua presença, as composições seguintes são muito orgânicas à ação. Elas funcionam de acordo com o que Chion chama de “*empathetic music*”, música que: “participa diretamente na emoção da cena, move-se em simpatia com ela, cerca-a, prolonga-a e a amplifica”⁷ (CHION, 2009, 430, tradução nossa).

⁷ “*participates directly in the emotion of the scene, moves in sympathy with it, envelops it, prolongs and amplifies it*” (CHION, 2009, 430).

É interessante notar que as músicas de Max Richter são quase todas compostas eletronicamente, o que faz com que, mais ainda, elas percam seus “*materializing sound indices*” e se tornem mais descoladas, fisicamente, do espaço diegético, se incorporando ao universo das emoções, a um tipo de escuta que não demanda atenção, mas que evoca sensações no espectador.

Essa estrutura da trilha musical funciona de maneira muito semelhante durante todo o filme, com muitas músicas instrumentais do tipo música “de fosso”, exercendo esse papel de “*empathetic music*”; em alguns momentos, as canções são inseridas, fazendo parte da diegese das lembranças, como comentado anteriormente. No entanto, existem dois momentos em que essa estrutura é rompida: em uma das cenas das lembranças de um personagem, Shmuel Frenkel; e na sequência final, quando efetivamente se reconstrói o massacre de Sabra e Shatila – toda essa descrição acontece com apenas duas inserções musicais.

No primeiro caso, a sequência se desenrola junto com a canção *I bombed Beirut*⁸, que se comporta de maneira semelhante a *Lebanon*, referida anteriormente, mas de maneira mais irônica: os planos se alternam entre reconstituições do passado, a princípio narradas pelo próprio diretor, depois cobrindo a fala desse novo personagem apresentado, Frenkel, e as imagens construídas para esse momento da guerra são quase caricaturais, exageradas. Quando acaba essa canção, Frenkel começa a narrar uma caçada a terroristas, e é aí que o tipo de música muda: sem narração, junto com as imagens na mata, começa o *Concerto Nº 5 em F Menor para Cravo e Cordas*, BWV 1056, de Bach⁹.

8 Canção baseada em *I Bombed Korea* (escrita por John McCrea, originalmente gravada por Cake, e no filme escrita e executada por Ze'Ev Tene).

9 Nesse filme com o arranjo de Max Richter, possivelmente construído por sons midi – gerados por computador e não por uma orquestra acústica (assim como o resto das composições dele).

Essa música, por ser de um compositor barroco consagrado de reconhecimento quase universal, difere (no estilo, no período, na origem) de todos os outros tipos de música usados na trilha, e por isso se destaca. Ela é interrompida quando um míssil disparado por uma criança explode o tanque de guerra, e a narração de Frenkel é retomada. Todos os soldados vão atirar e matar essa criança. Por fim, Folman pergunta se ele também estava lá, e Frenkel responde com segurança que eles sempre estiveram juntos.

Aqui, essa música parece operar no que Chion chama de contraponto didático (CHION, 2009): a música que demonstra uma aparente indiferença à situação corresponde com a intenção de significar algum conceito, alguma ideia complementar, que deve ser lida ou interpretada sem a dimensão emocional. Esta é uma cena bastante trágica, mas a música não combina no ritmo, ou no estilo, nas emoções que traz consigo. O discurso antiguerra do diretor, antes expresso pela ironia às situações absurdas que aconteciam, são reforçadas aqui, de outra maneira, por causa da relação estranha que se estabelece entre essa música e a cena que ela acompanha.

É interessante notar que este é o único momento em que alguém se lembra, com certeza, de Folman, sem que este se lembre de ter feito parte daqueles acontecimentos. E esta não é a primeira vez em que o concerto de Bach é executado: antes ele serviu para cobrir uma fala do segundo personagem apresentado, Ori Sivan, que dá uma “*explicação científica*” para o que vai acontecer no filme, para o funcionamento da memória. Quando a mesma música é tocada nesse segundo momento, quando Frenkel fala de eventos bastante traumáticos do passado de Folman, temos a evocação da primeira sequência, da fala de Ori sobre a possibilidade de descobrir coisas assustadoras a respeito de si mesmo ou da



possibilidade de reconstruir sua memória a partir de narrativas alheias. É o diretor se construindo a partir dos personagens que ele encontra.

O segundo caso se destaca pela quase ausência de música. Durante praticamente 18 minutos de filme, existem apenas duas inserções musicais, a primeira durando pouco mais de um minuto, e a segunda, mais longa, durando 3 minutos e 10 segundos. Se considerarmos que durante todo o filme as músicas vão praticamente se encadeando uma na outra, esse é um intervalo importante de silêncio na trilha musical. Durante essa sequência, alternam-se os depoimentos de Dror Harazi, soldado que esteve presente no cerco israelense aos campos de refugiados palestinos, e do jornalista Ron Ben-Yishai. As imagens vão de planos em estúdio, no presente, para as reconstituições dos acontecimentos.

A ausência de música é mais um elemento que reforça o peso dramático desses eventos para o filme, junto com o tom das cores – tudo está em tons de marrom e amarelo, e os planos no presente são frios, em estúdio, com fundo escuro. Os sons ambientes são muito bem cuidados, com sobreposição de diversas camadas: escutamos com clareza os passos no chão de terra, os tiros, as peças penduradas nos uniformes dos soldados que ficam balançando, os caminhões carregados de gente. Tudo aumenta a cruzeza e a crueldade do momento.

A primeira música¹⁰ é inserida logo depois que Harazi, em seu depoimento, afirma que eles demoraram a se dar conta de que alguma coisa errada estava acontecendo, e que confiaram que seus superiores estavam lidando com a situação. É um momento de passagem, para que a descrição continue com a fala em *off* do jornalista, e a música cumpre uma função básica e clássica de ajudar na

10 *The slaughterhouse*, composição original de Max Richter.

continuidade¹¹.

A segunda música cobre a descrição dos episódios finais do massacre, narradas por Ben-Yishai. Ela começa junto com o corte que volta para essas imagens do passado, logo depois da última conversa de Folman com o amigo Ori Sivan, em que se explica onde o diretor estava e o que ele fez no momento do massacre, de onde vinha seu sentimento de culpa.

Enquanto Ben-Yishai vai descrevendo a entrada nos campos palestinos, a música que se escuta é um dos arranjos de *The Haunted Ocean*¹². Essa música toca cinco vezes durante o filme, com três arranjos diferentes. Na primeira vez, ela vem acompanhando o que seria o primeiro *flashback* de Folman, que ele não sabe direito do que se trata, apenas que está relacionado ao massacre de Sabra e Shatila: com alguns soldados, ele se levanta do mar, veste a farda e caminha por Beirute; ao virar uma esquina, se encontra com muitas mulheres, que choram, andando em sua direção. Durante essa cena, as imagens são acompanhadas unicamente da música, sem nenhuma narração ou sons ambientes. Essa visão o persegue durante o filme, e a cena é repetida mais duas vezes, com cortes diferentes – mesma música, mesmo arranjo. A quarta vez em que a música é repetida é nessa sequência final.

Dessa vez, como já dissemos, a música vem junto com as imagens descritas por Ben-Yishai, assim que é ordenado o fim dos tiros nos campos de refugiados. São as imagens da destruição, e a música dura até o momento em que o jornalista vê o primeiro corpo, de uma criança. É interessante perceber como esses dois momentos se interligam por meio da trilha musical: aquela visão que assombrava o diretor

11 Sobre os princípios narrativos da música no cinema clássico, ver: GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

12 Também composição original de Max Richter.

acaba ganhando corpo pela experiência vivida por outra pessoa, que de alguma maneira é a experiência dele mesmo. Se nas primeiras vezes a música ficava em primeiro plano, com um arranjo que ganhava, em determinado momento, uma camada de cordas com notas curtas e mais agudas, que acrescentavam um movimento, uma tensão pelo desconhecido, desta vez a música dá mais espaço para a narração, tem notas mais longas, fica um pouco mais lenta – parece sugerir um clima mais apropriado a essa sensação da presença da morte.

A partir do momento em que Ben-Yishai descobre o corpo daquela criança, a música termina, dando lugar ao som grave de uma espécie de gongo metálico, com longos intervalos entre uma batida e outra. Logo em seguida, num crescendo, sobe o volume de um choro, misturado com gritos de mulheres. É quando todos os mortos são vistos, e a imagem sai dos corredores apertados para se encontrar com as donas dos lamentos. Todas elas vão em direção, junto com a câmera, ao rosto assustado de Ari Folman. Mais uma vez, o final do massacre coincide com aquele *flashback* do diretor, agora não pela música, mas pela imagem.

Desse primeiro plano do rosto assustado de Folman, um corte traz agora não mais imagens animadas, mas imagens-câmera, de arquivo, tomadas naquele momento. O som que ouvíamos até então, dos lamentos e gritos, são agora sincronizados às suas fontes originais, uma sucessão de mulheres em desespero, a imagem da dor. Com um corte seco, voltamos ao silêncio, cortado apenas pelas batidas graves e espaçadas, que continuam. As imagens videográficas mostram as vítimas do massacre, corpos ainda entre os entulhos. Depois disso, um plano preto e créditos finais (é aqui que se repete, pela quinta vez, *The Haunted Ocean*).

Apesar de analisarmos neste trabalho a trilha musical de *Valsa com Bashir*, pareceu-

me importante esse adendo sobre essas cenas finais já que não especificamente a música, mas o tratamento sonoro aqui desempenha papel muito importante. A passagem da imagem animada para a imagem-câmera ganha continuidade pelo som, e permite essa ligação do que ouvimos com suas fontes sonoras. De certa maneira, isso se remete ao resto do filme, fazendo com que todos os índices sugeridos na imagem (o estúdio, o crédito com nome e profissão) ganhem peso pela materialidade do som dos diálogos, trazendo para o documentário seus referentes no mundo.

Considerações finais

Bill Nichols destaca que uma das características comuns ao documentário é a predominância de uma lógica informativa, que sustenta um argumento ou uma informação sobre o mundo histórico. Por causa disso ele tem outra maneira de organizar o material fílmico: sua montagem, por exemplo, não precisa ser a montagem em continuidade, que preza para que o espectador receba os fatos representados de tal modo que eles pareçam evoluir por si mesmos, consistentemente. Ela é uma “montagem de evidência”, que está preocupada em demonstrar as ligações entre os personagens, os espaços, os acontecimentos da história. A continuidade, como usada na ficção, não é tão importante porque as situações retratadas no documentário estão relacionadas entre si em virtude de suas ligações históricas, e é isso que a montagem com frequência procura demonstrar. É mais importante organizar os planos de maneira a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2007). Os saltos no espaço ou no tempo são toleráveis, desde que haja continuidade no desenvolvimento do argumento.

Por essa característica de desenvolver argumentos, ou estabelecer asserções sobre



determinadas questões, o documentário se alinha à tradição da retórica. Para transmitir sua visão, o discurso é organizado de maneira a alternar recursos que levam a fatos históricos ou “documentais”, autênticos, com recursos a fatos emocionais – o que Nichols (1997) chama de provas inartísticas e provas artísticas. A trilha musical pode ser um desses elementos emocionais, que ajuda a estabelecer, em diferentes níveis, pontos de vista a respeito do assunto. Como num filme de ficção, acredito que a música no documentário também pode atuar com os propósitos de estabelecer identificação, humores ou comentários (KASSABIAN, 2001), de maneira a tecer um contraponto didático, ampliar a emoção da cena ou ser totalmente indiferente a ela (CHION, 2009). No entanto, toda a narrativa fílmica, inclusive esses elementos musicais, se articula no filme documental de modo a construir discursos orientados e em relação com questões do mundo histórico e compartilhado por nós. Existe um compromisso com o outro.

Em *Valsa com Bashir*, as convenções documentais são reformuladas, no universo da animação, com efeitos ou consequências que ainda precisam ser mais estudados. Mas os trechos analisados sugerem contribuições da música no estabelecimento da voz própria desse filme, de acordo com o que Nichols chama de voz do documentário:

A técnica, o estilo e a retórica compõem a voz do documentário: são um meio através do qual uma argumentação se representa a si mesma ante nós (...). A voz de um documentário expressa uma representação do mundo, uma perspectiva e um comentário sobre o mundo. A argumentação apresentada através do estilo e da retórica, da perspectiva e do comentário, por sua vez, ocupa uma posição dentro da arena da ideologia. É uma proposição acerca

de como é o mundo – o que existe dentro dele, qual é nossa relação com estas coisas, que alternativas pode haver – que pede nosso consentimento (NICHOLS, 1997, 188, tradução nossa)¹³.

Os usos e formas de funcionamento da música no filme ainda nos parecem um campo cheio de nuances, e mais se pensarmos nos cruzamentos e nas possibilidades do documentário, seus limites sempre forçados e expandidos. O universo da animação traz outros modos de relacionamento com as questões do mundo histórico, onde é possível priorizar a subjetividade das sensações ou enfatizar um distanciamento em relação a temas dolorosos, por exemplo. Essas primeiras análises aqui desenvolvidas abrem caminhos para muitas reflexões acerca dessas linguagens.

13 *“La técnica, el estilo y la retórica componen la voz del documental: son un medio a través del que una argumentación se representa a sí misma ante nosotros (...). La voz de un documental expresa una representación del mundo, una perspectiva y un comentario sobre el mundo. La argumentación presentada a través del estilo y la retórica, la perspectiva y el comentario, a su vez, ocupa una posición dentro del ruedo de la ideología. Es una proposición acerca de cómo es el mundo – qué existe dentro de él, cuál es nuestra relación con estas cosas, qué alternativas puede haber – que pide nuestro consentimiento”* (NICHOLS, 1997, 188).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

GONÇALO, Pablo. *Valsa com Bashir: experiência, memória e guerra*. In: *Doc On-line*, n. 09, dez. 2010. p. 151-167. Disponível em <www.doc.ubi.pt>. Acesso em 14 fev. 2011.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

KASSABIAN, Anahid. *The Sound of a New Film Form*. In: INGLIS, Ian (Ed.). *Popular Music and Films*. London: Wallflower Press, 2003.

_____. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001.

MARTINS, Índia Mara. *Documentário animado: experimentação, tecnologia e design*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2009.

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

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

_____. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 47-67.

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

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

RICHTER, Max. *Interview*. Disponível em <<http://www.factmag.com/2009/01/07/interview-max-richter/2/>>. Publicada em 07 jan. 2009. Acesso em 20 nov. 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Pequeñas Voces. O CARILLO, Jairo Eduardo. Colômbia: 2010. 76 minutos.

Valsa com Bashir. FOLMAN, Ari. Israel, França, Alemanha: 2002. 90 minutos.

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

Ryan. LANDRETH, Chris. Canadá: 2004. 14 minutos.

A música no documentário: Um estudo sobre *Valsa com Bashir*

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

Data do Envio: 25 de março de 2011.

Data do aceite: 18 de maio de 2011.

