

## Revisando o documentário animado: um olhar sobre a formação de um gênero híbrido e paradoxal

Jennifer Jane Serra\*

**Resumo:** Nas últimas décadas houve um crescimento de filmes animados que se relacionam com o campo da não ficção e a emergência de um gênero híbrido de animação e documentário. O objetivo deste trabalho é apresentar uma gênese do documentário animado tendo como pano de fundo a produção teórica e prática do cinema documentário e analisar as particularidades desse tipo de produção híbrida.

Palavras-chave: cinema documentário; cinema de animação; documentário animado; animação documentária.

**Resumen:** En las últimas décadas ha habido un crecimiento de películas animadas que se relacionan con el campo de la no ficción y el surgimiento de un género híbrido de animación y documental. El objetivo de este trabajo es presentar la génesis del documental de animación, teniendo como trasfondo la producción teórica y práctica del cine documental y analizar las particularidades de este tipo de producción híbrida. Palabras clave: cine documental; cine animado; documental animado; animación documental.

**Abstract:** In recent decades there has been a growth of animated films related to the field of nonfiction and the emergence of a hybrid genre of animation and documentary. The objective of this work is to present the genesis of the animated documentary, having as a background the theoretical and practical production of documentary cinema and also analyze the particularities of this kind of hybrid film.

Keywords: documentary cinema; animation; animated documentary; documentary animation.

**Résumé :** Au cours des dernières décennies, il y a eu un accroissement des films d'animation liés au domaine de la non-fiction et l'émergence d'un genre hybride d'animation et de documentaire. L'objectif de ce travail est de présenter la genèse du documentaire animé, ayant pour toile de fond la production théorique et pratique du cinéma documentaire et aussi d'analyser les particularités de ce type de production hybride.

Mots-clés : cinéma documentaire ; cinéma d'animation ; documentaire animé ; animation documentaire.

---

\* Universidade de São Paulo – USP; Escola de Comunicações e Artes; Departamento de Jornalismo e Editoração. 04121-030, São Paulo, Brasil. E-mail: jennifer.jserra@gmail.com

Submissão do artigo: 19 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

## O documentário animado em destaque

As disputas em torno da premiação anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos, conhecido popularmente como *Oscar*, costumam receber grande visibilidade na imprensa brasileira, especialmente quando uma produção nacional consegue uma vaga nas poucas e disputadas premiações acessíveis ao cinema internacional, como em 2021, quando o Brasil esteve perto de concorrer ao *Oscar* em quatro categorias.<sup>1</sup> Entre os filmes brasileiros qualificados para o prêmio de melhor documentário de curta-metragem, uma obra composta predominantemente por animação (incluindo um trecho que mistura *live action*<sup>2</sup> e animação), o curta *Carne* (2019), chamou atenção dentro e fora do país. A expectativa em torno da participação de *Carne* no *Oscar* e seu enorme sucesso<sup>3</sup> foram noticiados de Norte a Sul do Brasil por órgãos de imprensa, em blogs e redes sociais, fortalecendo os debates atuais sobre a objetificação do corpo feminino e as formas de violência contra mulheres – temas centrais do filme – e colocando em destaque o gênero cinematográfico híbrido de animação e documentário: o documentário animado.

Como documentário que possui uma abordagem construída por meio da animação, *Carne* tem sua narrativa estruturada a partir dos depoimentos de cinco mulheres que relatam suas experiências pessoais com o corpo, compondo diferentes segmentos definidos pela associação com fases da vida – da infância à terceira idade – e por técnicas variadas de animação empregadas por também cinco mulheres, artistas animadoras, em uma representação rica em simbolismos e metáforas sobre a diversidade e a objetificação dos corpos femininos na sociedade. O filme, que marca a estreia da cineasta paulista Camila Kater, não completou sua trajetória no *Oscar*, mas seu sucesso contribuiu para que o documentário animado brasileiro fosse abordado em coberturas midiáticas, eventos acadêmicos e festivais de cinema, ecoando o crescimento e a maior visibilidade que esse tipo de produção vem recebendo no Brasil e em

1. Ao total, sete filmes brasileiros tentaram a indicação a prêmios do *Oscar* 2021: *Babenco: Alguém Tem que Ouvir o Coração e Dizer: Parou* (Barbara Paz, 2020) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019/2020), em categorias de longa-metragem; *Carne*, *Filhas de Lavadeiras* (Edileuza Penha de Souza, 2019), *Baile* (Cíntia Domit Bittar, 2019) e *Umbrella* (Helena Hilário e Mário Pace, 2020), em categorias de curta-metragem.

2. *Live action* ou, em português, “ação ao vivo”, é o termo comumente usado no campo da animação para nomear produções com atores ou objetos filmados, em oposição às produções animadas, cujo movimento é artificialmente criado através de técnicas de animação.

3. *Carne* participou de centenas de festivais nacionais e internacionais e recebeu mais de setenta prêmios, incluindo aqueles de festivais prestigiados, como o Festival de Brasília e o Festival Internacional de Cine Documental, em Tenerife, além de ser incluído no *Op-Docs*, plataforma digital de documentários do jornal The New York Times. O filme pode ser acessado no link: [www.nytimes.com/video/opinion/10000007491017/carne.html?action=click&module=video-series-bar&region=header&pgtype=Article&playlistId=video/op-docs](http://www.nytimes.com/video/opinion/10000007491017/carne.html?action=click&module=video-series-bar&region=header&pgtype=Article&playlistId=video/op-docs).

outros países, especialmente após o sucesso de filmes como *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008) e *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008).

### **Documentário animado: da verdade à credulidade**

A existência de filmes de animação que apresentam uma narrativa não ficcional e que se relacionam com o campo do cinema documentário remonta ao início do cinema e manteve-se desde então. Filmes como o francês *La bataille d'Austerlitz* (Émile Cohl, 1910), sobre a Batalha de Austerlitz, comandada por Napoleão, e *The Sinking of the Lusitania* (Winsor McCay, 1918), em que o cartunista Winsor McCay reconstrói o naufrágio do navio britânico RMS Lusitania, após o ataque de um submarino alemão, aos moldes de um cinejornal de sua época, exemplificam o recurso aos desenhos animados para representar eventos históricos quando essa técnica de animação ainda estava em um estágio inicial de desenvolvimento. No contexto da produção do documentarismo clássico inglês, comandada por John Grierson e patrocinada pelo governo britânico, a animação também foi praticada, com os trabalhos dos animadores experimentais Len Lye e Norman McLaren. A categoria do Oscar de melhor documentário de curta-metragem também já prestigiou a animação em outros tempos, premiando os filmes *Neighbours* (1952), realizado por Norman McLaren, e *Why Man Creates* (1968), de Saul Bass. Além disso, as animações científicas e educativas tais como os filmes do casal Faith e John Hubley, como *Of Stars and Men* (1964), e as animações produzidas no Brasil pelo INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, como o curta-metragem *Inflação* (Jorge Bastos, 1966), entre outros exemplos, atestam como a produção de animações de natureza não ficcional e documental manteve-se constante ao longo dos anos.<sup>4</sup>

O surgimento do documentário animado com um gênero de filme de animação e de filme documentário, porém, data dos últimos anos da década de 1990 e início dos anos 2000, quando teóricos, curadores de festivais e realizadores associados ao campo do cinema de animação apontaram o crescimento considerável de filmes que mesclam animação e documentário e defenderam esse tipo de produção como um formato híbrido, mas, sobretudo como uma forma legítima de produção documentária.<sup>5</sup> Essa defesa não se realizou no

4. Para mais informações sobre o histórico da relação entre documentário e animação ver, por exemplo, Wells, P. (1997), Strøm, G. (2003), Patrick, E. (2004) e Serra, J. J. (2017).

5. Vale destacar os trabalhos pioneiros dos pesquisadores Sybil DelGaudio (1997), Paul Wells (1997), Gunnar Strøm (2003), Paul Ward (2005) e Sheila Sofian (2005) e dos festivais internacionais *Festival International du Court Métrage de Clermont-Ferrand*, *DOK Leipzig Festival*, *The New England Animation Bash* e *International Documentary Film Festival Amsterdam*

campo da animação, onde a ideia de um gênero de animação documentária foi desenvolvida sem muitas objeções, mas sim, no campo do cinema documentário, onde a imagem animada encontrou resistência para ser aceita como um tipo de material válido para representar narrativas documentárias. Como expõe o trabalho do pesquisador Gunnar Strøm (2003), até o início dos anos 2000 praticamente não havia referências à animação em livros dedicados ao cinema documentário.<sup>6</sup> A interação entre animação e documentário tornou-se uma forma estranha especialmente pela disseminação de uma visão de filme documentário antagônica à da animação: “enquanto filmes documentários geralmente são percebidos como representando ‘vida real’ e ‘a verdade’, animação tende a ser associada com humor, exageros e fantasia visual” (Strøm, 2003: 47).

Por essa razão, trabalhos acadêmicos que analisaram o hibridismo de documentário e animação na primeira década do século XXI destacaram, em especial, a característica paradoxal dessa combinação, como um “oximoro” que guarda em si um tensionamento decorrente da oposição entre esses dois formatos cinematográficos. Apesar da relação entre animação e documentário ser antiga, esses formatos tiveram seus campos teórico e prático construídos em direções opostas, especialmente após as décadas de 1950 e 1960,<sup>7</sup> tendo firmado em torno de si compreensões conceituais específicas que se contrapõem, as quais podemos resumir nos binômios “fantasia/realidade” e “ficcional/factual”. Por um lado, temos a tradição do documentário constituída em torno das ideias de: objetividade, verdade factual, transparência, autenticidade, discurso sério ou “discurso de sobriedade”, como aponta Bill Nichols (2001), e de imagens *capturadas*. No campo da animação, por sua vez, a tradição está associada a: subjetividade, ficcionalidade, exagero, imaginação, fantasia, discurso humorístico, e imagens *fabricadas*. Dessa maneira, as tradições desses dois formatos fílmicos se opõem tanto em termos discursivos quanto na forma, determinada especialmente pelos processos de construção de suas imagens.

O estranhamento causado pelo documentário animado decorre sobretudo pelo lugar privilegiado que a imagem filmada, *live action*, tem na tradição do cinema documentário. Como afirma Fernão Pessoa Ramos (2008), a imagem produzida pela câmera tem como singularidade a dimensão da tomada, o po-

---

– IDFA, entre outros, que produziram textos, mostras e conferências sobre o documentário animado nesse período.

6. Após uma pesquisa bibliográfica extensa em obras de língua inglesa, Gunnar Strøm apontou em seu texto que a única publicação dedicada ao cinema documentário contendo alguma menção à animação era o livro *New Documentary in Action*, de Alan Rosenthal, publicado em 1971.

7. É possível destacar: a influência da Disney na animação, que explora o universo infantil e ficcional da fantasia, e as produções do Cinema Direto e do jornalismo televisivo no campo do documental, com sua estética e seu discurso atrelados às ideias de objetividade e verdade.

der de nos remeter à circunstância de mundo que a originou, e de trazer em si a presença latente do sujeito-da-câmera como uma entidade que testemunha essa circunstância de mundo. Essa singularidade da imagem produzida pela câmera foi explorada pelo cinema documentário e constitui uma das características da tradição desse cinema, tanto na teoria quanto nos movimentos estilísticos, como o documentário clássico e o Cinema Direto, por exemplo. Segundo Ramos, essa singularidade da imagem filmada, ou “imagem-câmera” como propõe o autor, permite que a enunciação documentária tenha um estatuto diferenciado, um “valor social, com acento judicial” (Ramos, 2008: 78) que não é alcançado pelas imagens animadas e que está na base da experiência mais convencional de fruição do filme documentário.

Dessa forma, a formação da tradição documentária recai especialmente na característica reflexa que a imagem filmada possui. Uma questão central no estudo do documentário animado constitui-se no fato de que um documentário feito de animação vai de encontro a uma noção de filme documentário mais restrita, porém sedimentada culturalmente, que é a de documentário como sinônimo de filme composto por registros visuais do mundo em que vivemos. E, junto a isso, a ideia de que o estatuto “documental” do documentário tem como base a natureza indicial da fotografia ou da película. Como signo indicial, a fotografia – e, por extensão, a imagem filmada – é fisicamente forçada a corresponder ao objeto que ela representa, possuindo, então, uma conexão física com seu referente no mundo físico. Essa propriedade confere um poder de credibilidade à fotografia, um valor probatório que está ausente da imagem pictórica como a pintura ou o desenho, que são materiais mais comuns em filmes de animação. Como propõe Brian Winston (2008: 07), a fotografia surgiu como instrumento científico imerso em uma aura de objetividade e de valor probatório da realidade que registra, uma vez que o processo mecânico da fotografia analógica (e do cinema) lhe confere uma natureza indicial.

Como outros autores, Bill Nichols (1991: 149), ao analisar as especificidades do documentário em relação à indicialidade da imagem fotográfica, retoma o trabalho do semiótico Charles Peirce com sua proposta da tríade de composição do signo – índice, símbolo, ícone – e, especialmente, em sua afirmação de que a fotografia pertence à classe do índice, isto é, dos signos que possuem uma conexão física com seu referente. Além de garantir um grau de iconicidade alto, essa propriedade confere à fotografia um grande valor de prova.<sup>8</sup> Essa habilidade da imagem fotográfica, e da imagem filmada, foi um determinante no entendimento do documentário como sendo uma fonte de acesso

---

8. Nos estudos do documentário, essa propriedade da imagem fotográfica é associada também à análise da fotografia por Roland Barthes, que destaca o poder da fotografia de emanar o objeto fotografado.

direto à realidade, sendo percebido, ao mesmo tempo, como uma produção artística e como um documento com competência probatória (Freire, 2011). Além disso, a importância dada à indicialidade da imagem fotográfica pela teoria do cinema documentário acabou por reforçar a ideia de que para um filme ser entendido como documentário ele precisa ser construído com imagens capturadas do mundo em que vivemos.

Outra referência importante para o estudo da indicialidade da imagem do cinema *live action*, o teórico André Bazin construiu sua análise do realismo cinematográfico a partir da relação direta entre a fotografia e o objeto que ela representa, considerando a fotografia como dotada de uma objetividade que a pintura ou o desenho não podem alcançar e, por isso, adquirindo um poder de credibilidade que está ausente da obra pictórica:

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. O desenho, o mais fiel, pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; mas jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (Bazin, 2014: 32).

As ideias de Bazin contribuíram para fomentar o que Gregory Currie (1995: 19-78) chamou de “doutrina da transparência”,<sup>9</sup> uma corrente de pensamento que atribuiu à fotografia o poder de capturar o objeto que ela dá a ver, sem levar em conta o fato de que fotografias e filmes são *representações*. Em consonância, Tom Gunning (2007) faz uma crítica aos teóricos que associaram as ideias de Bazin ao sistema de significação de Peirce tendo como base uma perspectiva restrita sobre o índice e entendendo o cinema como um traço da realidade.<sup>10</sup> Para Gunning, as reflexões de Bazin sobre o realismo da fotografia têm menos afinidade com uma teoria da correspondência do que com o valor estético do realismo cinematográfico e sua influência na experiência fílmica, isto é, com a maneira como um filme cria um mundo estético pautado pelo realismo e conduz o espectador a um processo complexo de envolvimento que “arrebatava a credulidade”.

Como apontou Bill Nichols (1991: 149-150), o mais importante em relação à propriedade indicial da imagem fotográfica é a “impressão de autenticidade”.

---

9. Gregory Currie faz referência a Kendall Walton e sua proposta de que a fotografia seria dotada de “transparência”, uma vez que permite ver, mesmo que de forma indireta, aquilo que foi fotografado, pela conexão indicial entre a fotografia e seu referente.

10. Tom Gunning aponta Peter Wollen como o pioneiro na associação da teoria de André Bazin ao conceito de signo de Charles Peirce. Além disso, Gunning defende que a tríade de tipos de signos de Charles Peirce foi pensada com cada um interagindo entre si no processo de comunicação, e não, como um tipo isolado, como a valorização da fotografia como índice faz crer. Os três tipos operam em diferentes graus em cada signo.

dade” que essa imagem transmite ao espectador e que fundamenta o “estatuto de autenticidade” do documentário e seu “valor social com acento judicial”:

O vínculo indicial de imagens fotoquímicas e eletrônicas com o que elas representam, quando formado por lentes ópticas que se aproximam das propriedades do olho humano, fornece fascínio interminável e garantia aparentemente irrefutável de autenticidade. (Nichols, 1991: 150).

Citando Bazin, Nichols afirma que, ainda que seja uma representação, a imagem de natureza fotográfica tem valor de prova por reproduzir aquilo que ocorreu diante dela, isto é, a fotografia fornece uma evidência da realidade que registra, por mais que ela também possa ser questionada em termos de autenticidade, tal como as imagens digitais diante das possibilidades de manipulação das novas tecnologias, como abordaremos a seguir. Stella Bruzzi (2000) corrobora essa afirmação ao destacar que no cinema documentário a relação entre estilização e autenticidade é de inversão, pois quanto menos produzido o filme aparenta ser, maior é sua credibilidade, maior é sua “impressão de autenticidade”. Dessa forma, é possível concluir que a impressão de autenticidade que a indicialidade da imagem filmada fornece é fundamental para a sustentação do estatuto documental do documentário e dá suporte ao poder de persuasão do documentário *live action*, algo que se perde com o documentário realizado com imagens animadas. Mas, como Nichols também propõe, a garantia de autenticidade não reside na imagem em si, e sim, na cumplicidade entre a imagem, o texto fílmico e as informações que estão fora do filme.

O advento das tecnologias digitais, no entanto, estabeleceu uma mudança no campo teórico da comunicação, impulsionando a revisão de conceitos e ideias, em especial, nas teorias sobre a ontologia do cinema e em torno do valor indicial da imagem *live action*, ao tornar possível a criação de imagens inteiramente por computação gráfica, sem qualquer referente com a realidade e com o mesmo padrão de realismo da imagem registrada pela câmera. As ferramentas digitais também permitem a modificação de qualquer imagem, seja ela criada digitalmente ou obtida por processos fotoquímicos ou eletrônicos. Um dos principais autores a analisar as mudanças na comunicação originadas pelas novas tecnologias midiáticas, Lev Manovich (2001) defende que as mídias digitais redefinem a identidade do cinema uma vez que essa identidade tem como fundamento a dependência do registro indicial da realidade, assim como, o cinema digital desloca a animação de seu lugar marginal para a centralidade do cinema ao retomar práticas do fazer cinematográfico do início do século XX que são associadas com o campo da animação como, por exemplo, a coloração do filme quadro a quadro, ao recorrer de forma mais intensa ao

uso de efeitos visuais e do movimento criado artificialmente, os quais diluem o protagonismo da filmagem. Como o autor propõe, até agora o cinema tem sido definido pelo filme *live action*, mas com o digital ele passa a ser indistinto da animação:

Agora podemos finalmente responder a questão “o que é cinema digital?” Cinema digital é um caso particular de animação que usa filmagem *live action* como um de seus diversos elementos. (...) Nascido da animação, o cinema empurrou a animação para sua periferia, somente para no fim se tornar um caso particular de animação. (Manovich, 2001: 302).

Como Manovich destaca, atualmente é imprescindível ao processo de produção cinematográfica, especialmente nas produções comerciais hollywoodianas, o trabalho com programas de computação gráfica, incluindo tratamentos e alterações no material filmado imagem por imagem, como os processos de correção de cores, por exemplo.

As mudanças operadas pelas mídias digitais possibilitaram a libertação do documentário de suas definições fundamentadas na natureza indicial da imagem. Esse foi o ponto de partida dos primeiros pesquisadores do documentário animado, que buscaram legitimar esse tipo de filme como um tipo de documentário válido, como já citamos. A pesquisadora estadunidense Sybil Del-Gaudio (1997), por exemplo, em seu artigo precursor intitulado “Se a verdade puder ser dita, podem os cartoons dizerem-na? Documentário e Animação” defendeu que a interrogação sobre as propriedades ontológicas da imagem fotográfica proporcionada pelo digital abriu espaço para a consideração de filmes de animação como possíveis documentários. O pesquisador norueguês Gunnar Strøm também aponta uma evolução do debate sobre documentário, com a mudança das expectativas do espectador em relação ao filme, passando de uma crença no documentário como “verdade” para a relação de confiança e “credulidade”, ou como coloca o autor, “*from 'truth' to 'trust'*”, criando um contexto no qual o documentário animado passa a ser considerado “uma forma aceitável, até mesmo sofisticada de retratar o mundo real” (Strøm, 2003: 62).

### **Mudanças no documentário e na animação**

O aumento da visibilidade e do número de produções do documentário animado pode também ser relacionado a outras mudanças que ocorreram tanto no campo do documentário quanto no campo da animação. Por um lado, o documentário contemporâneo expandiu as fronteiras do seu campo adotando uma forma mais miscigenada com outros formatos audiovisuais e aberta ao uso de diferentes materiais, linguagens e temáticas, como demonstram os webdo-



cumentários, os documentários produzidos para jogos digitais, os documentários que empregam humor e ironia em seu texto, os docudramas e o próprio documentário animado. A explosão do *self* e a valorização da subjetividade são marcas dos discursos contemporâneos e outro fator com amplo impacto na produção audiovisual. Impulsionado pelo vídeo e pelas experimentações da vídeoarte, o cinema ganhou uma dimensão subjetiva atendendo a uma demanda de produção e consumo da autoexpressão e da exposição da vida privada. As narrativas autobiográficas são bastante disseminadas hoje, mas nas décadas de 1980 e 1990, como apontou Michel Renov (2004), o documentário autobiográfico despontou especialmente graças aos movimentos negro, lgbtqi+ e feminista, sendo utilizado como instrumento político de lutas sociais e para levar à tela indivíduos e classes ausentes do cinema e dos discursos dominantes.

A produção de autobiografias animadas também eclodiu no período dos anos de 1980, especialmente com a animação feita por mulheres, as quais apresentaram abordagens mais subjetivas e pouco ortodoxas, com temas ausentes ou pouco trabalhos na animação convencional como, por exemplo, a sexualidade, as experiências pessoais, o universo feminino e do subconsciente. Como apontou Jayne Pilling (2012), as animações de mulheres abriram caminho para as histórias mais pessoais e com abordagens e estéticas mais inovadoras do que aquelas da animação comercial, dominada pelo trabalho e pelo imaginário masculino. A produção de autobiografias e documentários em animação tornou-se ainda mais intensa com as facilidades de criação e difusão de imagens permitidas pelas tecnologias digitais e o consequente fortalecimento do curta-metragem, um formato mais aberto à experimentação do que o filme de longa duração. O crescimento da animação autobiográfica foi influenciado também pela expansão similar ocorrida com os quadrinhos, com o sucesso de obras autobiográficas como *Maus* (Art Spiegelman, 1980-1991), *Palestine* (Joe Sacco, 1993) e *Persepolis* (Marjane Satrapi, 2000-2003), entre outras, assim como, com a adoção de temáticas mais sérias e adultas, impulsionando a animação a se relacionar ainda mais com o campo da não ficção e dos “discursos de sobriedade”. A atual profusão de animações em projetos de divulgação científica, assim como, as reportagens, documentários e ensaios animados produzidos e/ou divulgados por empresas de mídia, como *The Guardian* e *The New York Times*, são alguns exemplos dessa vitalidade e diversidade da animação de não ficção nos tempos atuais.<sup>11</sup>

---

11. Podemos citar como exemplo os projetos de divulgação científica que envolvem animação, como TED-ED, *RSA Animate*, *Universidade das Crianças* (UFMG), *Life Up Close* (*The Atlantic*), e, de caráter jornalístico, *Guantanamo Bay: The Hunger Strikes* (*The Guardian*, *Observer*, 2013) e *Your Body Survive a Pandemic. Don't punish it with diet fads* (Tala Schlossberg, *The New York Times*, 2021).

### Definindo o documentário animado

Em pesquisas acadêmicas realizadas sobre o documentário animado,<sup>12</sup> a definição desse tipo de produção recai especialmente na relação entre o que define as produções como “documentário” e como “animação”, variando entre uma concepção mais dilatada do documentário, como propõe Sheila Sofian ao abarcar o campo da não-ficção em sua proposta de “qualquer filme de animação que se relaciona com material não ficcional” (Sofian, 2005: 7), a preocupações do quão animado deve ser o filme, como indica a definição mais pragmática de Gunnar Strøm: “um documentário no qual uma parte extensiva – pelo menos cinquenta por cento – é animada” (Strøm, 2003: 49). Essa preocupação em definir a quantidade de animação nos filmes é fomentada pela existência de documentários *live action* que possuem trechos de animação, mas que não podem ser categorizados como “filme de animação”, como *Procurando Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), que promove um resgate da carreira do cantor Sixto Rodriguez. Considerando a importância da obra ser, ao mesmo tempo, entendida como filme documentário e como filme de animação para ser definida como “documentário animado”, centramos nossa definição na experiência espectral do filme adotando a abordagem semiopragmática proposta pelo teórico Roger Odin e seu modelo de leitura fílmica intitulado “modo de leitura documentarizante”, que é um modo de produção de sentidos e afetos inerente ao cinema documentário. A leitura documentarizante tem como particularidade levar o espectador a considerar o enunciador da comunicação fílmica como um sujeito real e não um sujeito fictício. Em oposição, a “leitura ficcionalizante” conduz o espectador à construção de um enunciador fictício para a comunicação fílmica.<sup>13</sup> Compreendemos que mesmo com a tradicional associação do cinema de animação com o campo da ficção, os documentários animados conduzem o espectador a colocar em ação uma leitura documentarizante.

Em termos formais, consideramos que o documentário animado pode ser composto apenas por imagens animadas ou pode combinar animação com imagens filmadas, em *live action*, mas sem perder o status de “filme animado”.

12. É possível citar como exemplos de pesquisadores que se debruçaram sobre a definição de documentário animado: Gunnar Strøm (2003), Índia Mara Martins (2009), Paul Ward (2013) e Annabelle Honess Roe (2013), entre outros.

13. Destacamos que é possível realizar uma leitura documentarizante de um filme de ficção ou de um filme em outro formato, mas que esse modo de leitura fílmica é próprio do conjunto de filmes que chamamos de “documentário”. Além disso, “enunciador” é entendido aqui não como um sujeito concreto, mas uma construção teórica, como uma entidade que o espectador constrói na leitura fílmica e ao qual atribui a origem da comunicação fílmica. Para mais informações ver: Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30.

Para tanto, a animação deve estar presente na maior parte do filme e deve ser imprescindível para a compreensão da narrativa que, neste caso, é documentária. Considerando a oposição ficção/documentário, entendemos que a narrativa do documentário animado se distingue da animação ficcional por oferecer ao espectador informações, ou asserções, como propõe Noël Carroll (2005), sobre a realidade do mundo em que vivemos, e não, um mundo ficcional construído para satisfazer a vontade do espectador de entreter-se e de mergulhar no universo diegético, como é o caso do filme de ficção. A postura que o documentário animado desperta no espectador através da animação, é outro elemento que o distingue de produções ficcionais, como as animações ficcionais baseadas em histórias verídicas como, por exemplo, a animação brasileira *Uma História de Amor e Fúria* (Luiz Bolognesi, 2013), que representa eventos históricos do país a partir de uma trama ficcional. Como propõe Odin (2011: 49), o documentário conversa com o espectador de forma direta, na qualidade de sujeito real, enquanto na leitura ficcionalizante a fictivização do enunciador leva à fictivização do espectador, que se projeta para o mundo diegético e sai do mundo real. Dessa forma, consideramos importante reforçar o pertencimento do documentário animado ao campo do cinema documentário, pois é da perspectiva desse pertencimento que ele emerge como um gênero cinematográfico contemporâneo, fazendo dialogar espaços de comunicação com tradições estilísticas e teóricas distantes, mas que, em sua convergência, apresenta seu potencial de comunicação.

### **Animação no documentário: uma produção de sentidos e afetos diferente**

Apesar da fecunda relação entre animação e documentário na atualidade e do prestígio que documentários animados vêm alcançando em festivais internacionais, produzir um documentário com imagens animadas não é o mesmo que produzir um documentário com imagens filmadas, pois o valor social da imagem animada não é o mesmo da imagem *live action*. Mesmo com a evolução no campo teórico do pensamento sobre o estatuto de autenticidade da imagem da câmera e mesmo com o documentário contemporâneo sendo estilisticamente mais diverso, a imagem da câmera, mesmo digital, segue tendo um valor social probatório e carregando o lastro da tradição documentária. O valor de credibilidade que a imagem filmada proporciona ao documentário é um fator que tensiona a relação entre animação e documentário e determina o ponto de fraqueza da imagem animada para fazer operar uma leitura documentarizante. Por mais que as tecnologias digitais possam alcançar um alto nível de mimetismo da realidade, resultando em um filme animado hiper realista como o *remake* da Disney *O Rei Leão* (Jon Favreau, 2019), quando o especta-

dor está ciente de que está diante de imagens animadas, ele as relaciona com a natureza artificial da animação, ou, como propõe Paul Ward (2005), a sua *animatedness*, isto é, propriedade de ser “animada”, logo, fabricada. Dessa forma, as imagens animadas não conseguem produzir a impressão de autenticidade da imagem *live action*.

Por outro lado, quanto mais forte for a associação do documentário a conceitos como objetividade, verdade factual e realismo, limitando sua definição ao documentário *live action*, mais difícil será para um documentário animado colocar em operação uma experiência segundo o modo de leitura documentarizante. Como aponta Jonathan Rozenkrantz, não é pelo caminho do descrédito da autenticidade do *live action* – que foi o movimento inicial dos estudos do documentário animado, estimulados pelos debates em torno do digital – que a animação terá seu valor reconhecido:

A verdadeira questão é a diferença existencial entre a fotografia e o desenho, onde o primeiro requer e dá evidências de seu referente enquanto o segundo não. Isso não significa que o potencial do documentário animado deve ser negado. Significa simplesmente que os desenhos documentam *de maneira diferente*. (Rozenkrantz, 2011: 11).

A não indicialidade da imagem animada não resulta, portanto, em tornar um documentário animado menos documentário do que aquele feito em *live action*, mas sim, no fato de que um documentário feito com animação produz sentidos e afetos de maneira diferente daquele feito com imagens-câmera, levando o espectador a fazer uma outra forma de leitura fílmica de um documentário.

Um dos diferenciais do documentário animado em relação ao documentário *live action*, por exemplo, advém justamente da tensão entre animação e documentário nesta produção, o que confere à animação uma qualidade reflexiva. As produções reflexivas desconstruem a ideia de documentário como sendo um meio de acesso direto ao real ao expor sua artificialidade e despertam no espectador a reflexão sobre a representação da realidade estruturada no filme. A presença da animação na narrativa documentária – e seu estranhamento – torna o espectador atento para o fato de que o documentário é, tal como a ficção, uma representação. A reflexividade provocada pelo documentário animado é produzida também pela qualidade inerente à animação de ser autoevidente, sua *animatedness*. Dessa forma, a natureza artificial da animação evidencia que o documentário é uma construção enquanto a representação mimética oferecida pelo *live action* tende a camuflar as marcas do trabalho de

criação da obra, fazendo o documentário parecer um registro do mundo histórico sem intervenções.

No documentário animado *O Homem Que é Alto é Feliz? Uma conversa animada com Noam Chomsky* (Michel Gondry, 2013), em que o diretor francês Michel Gondry entrevista o linguista e ativista político estadunidense Noam Chomsky e representa as ideias teóricas desse usando animações abstratas, Gondry demonstra estar ciente da natureza reflexiva da animação. No filme, Gondry afirma que, algumas vezes, em documentários que trabalham com registro *live action* de pessoas, o espectador pensa que a voz do filme é da pessoa em frente à câmera. A edição é invisível ao espectador, mas de alguma maneira ela altera a realidade, produzindo uma manipulação. Gondry explica sua escolha por um documentário animado afirmando que animação é mais honesta porque o espectador está sendo lembrado todo o tempo que está diante de imagens fabricadas. Para Gondry, se o filme expõe que é produto de uma manipulação, então, ele deixa de ser em alguma medida manipulativo. Esse poder reflexivo da animação corresponde ao que Paul Ward (2016) propõe como “força ilocucionária do documentário animado”, pois além de mostrar coisas (de fazer asserções) a animação também comunica algo mais por sua própria presença no filme documentário.

Outra particularidade do documentário animado é que ele faz emergir a relação entre a banda visual e a banda sonora e intensifica a importância do áudio na construção da narrativa documental. Enquanto nos documentários com imagens *live action* a relação entre som e imagem é naturalizada e despercebida como um elemento que produz significados, no documentário animado a banda sonora opera um papel fundamental na construção de sentidos do filme, como exemplifica o documentário animado brasileiro *Até a China* (Marcelo Marão, 2015). Nesse filme, Marcelo Marão constrói um relato de viagem autobiográfico, narrando, com sua maneira de falar despojada, as situações cômicas e o choque cultural que viveu na China. Aqui, além dos desenhos com estilo esboçado, próprios dos trabalhos de Marão, e das situações inusitadas, a voz do animador é um dos elementos que conferem ao filme um tom cômico e pessoal e permite que a comicidade recaia sobre si mesmo, e não sobre a cultura chinesa e as pessoas representadas. Além disso, nos documentários animados que fazem uso de som direto ou do áudio de entrevistas e depoimentos, é a banda sonora que carrega, em grande medida, a dimensão mais estritamente “documental” do filme. O valor indicial da imagem da câmera passa a ser percebida no som, conferindo o que Michael Renov chamou de “indicialidade acústica” (Ward, 2005: 98). Como propõe Jayne Pilling (2012), por sua vez, a emergência do documentário animado que se baseia na voz humana confere

uma sensação de pessoa real falando de suas próprias experiências, o que potencializa a comunicação dos relatos pessoais e da abordagem subjetiva dessas produções.

Outra habilidade da animação em sua relação com o documentário é sua capacidade de levar o espectador a locações inalcançáveis pela câmera, como o interior de seres e objetos e o universo mental dos personagens, possibilitando a representação visual de pensamentos, sentimentos ou memórias. O documentário animado está associado a um entendimento mais expandido do que é a realidade incluindo outros mundos, como os universos mentais, os espaços da memória, do trauma, os espaços virtuais, as realidades subjetivas, documentando a realidade sensível, mas que não é apreendida através do olhar. Por meio da animação é possível também reconstruir momentos da história em que a câmera não estava presente. Esse é o caso de filmes que retratam eventos históricos muito antigos, como *The Sinking of the Lusitania* ou a série da BBC *Walking with Dinosaurs* (Tim Haines, 1999) ou situações onde a câmera não pôde estar presente por ser proibida, como no filme *Nowhere Line – Voices from Manus Island* (Lukas Schrank, 2015), que apresenta os testemunhos, feitos por telefone, de dois refugiados no centro de detenção de imigração construído pelo governo australiano na ilha Manus, na Papua Nova Guiné. Isolados e vivendo em condições precárias, os imigrantes na ilha Manus iniciaram em 2013 uma série de protestos para denunciar a violência e desumanidade da política de combate à imigração da Austrália.

Ao tornar visível o invisível, a animação permite recuperar experiências passadas que seriam acessíveis apenas pelo relato verbal, podendo funcionar como uma ferramenta de documentação através da memória, seja ela individual ou coletiva. Esse uso da animação pode ser reconhecido na recente produção de animação brasileira e latino-americana que promove o resgate da história política do país através da animação como, por exemplo, o filme *Torre* (2017), da cineasta paulista Nádia Mangolini, que apresenta memórias dos quatro filhos, Isabel, Gregório, Virgílio e Vlademir, de Ilda Martins da Silva e Virgílio Gomes da Silva, um dos militantes políticos desaparecidos pela ditadura civil-militar brasileira. Nesses casos, como apontou Sébastien Denis (2011), a animação se diferencia da imagem de arquivo ou da filmagem realizada para o filme na relação que estabelece com a ideia de testemunho, uma vez que essas fornecem uma imagem que testemunha, isto é, que permite ao mundo real falar por si só, enquanto a imagem animada fornece uma visualização projetada do testemunho, que não pode ser descolada de seu conteúdo e da noção de *mediação*.

Além disso, a animação permite preservar a identidade das pessoas documentadas por fornecer um véu ou máscara apresentando uma versão dessas pessoas que é descolada de sua imagem referencial, o que é propício em projetos com pessoas em situação de vulnerabilidade ou que abordam temas socialmente polêmicos, como é o caso do filme *Carne* ou de projetos que tratam de violência contra crianças, como o filme colombiano *Pequeñas Voces* (Jairo Eduardo Carrillo, Óscar Andrade, 2003 e 2011). A animação pode também prevenir o voyeurismo, oferecendo menos exploração visual dos personagens ao acrescentar uma camada que torna imagens impactantes, como as imagens do sexo, da violência ou da morte, menos desagradáveis ao olhar. O filme australiano *Revolving Door* (Alexandra Beesley, David Beesley, 2006), por exemplo, dilui os traços da imagem filmada ao sobrepor a esta uma camada de animação, permitindo que imagens consideradas comumente como impactantes e expositivas, como as da protagonista Gillian injetando heroína em seu braço ou praticando sexo oral em um cliente, sejam mais “fáceis de serem vistas” e menos depreciativas da personagem.

### **Considerações finais**

Na atualidade, documentário e animação apresentam características estilísticas e de abordagem narrativa que impulsionam os diálogos entre esses dois campos, fortalecendo o crescimento do documentário animado. Se antes o cinema documentário privilegiava a imagem da câmera como base para seu discurso documental e uma interpelação mais sociológica da realidade, na contemporaneidade a subjetividade impressa no texto fílmico tornou-se sua marca e vem sendo utilizada como meio de inscrição de sujeitos sociais antes marginalizados e silenciados nos processos de construção dos discursos do real, especialmente através das produções com traços autobiográficos. Esse documentário de caráter mais pessoal e subjetivo está fortemente associado à preferência cada vez maior pela animação para tratar de experiências que envolvem as dimensões sociais, pessoais e históricas. Com as novas tecnologias digitais, a imagem animada também ganha mais relevância nos processos de produção audiovisual, ao passo que a noção de autenticidade associada à imagem da câmera é abalada por uma descrença diante de um contexto em que imagens são facilmente manipuláveis ou criadas sem um referente no mundo físico. Essas mudanças, acompanhadas da popularização do documentário animado e de sua maior aceitação como gênero de filme híbrido, não significam, porém, que imagem *live action* e imagem animada tenham adquirido uma equivalência na forma como esses materiais atuam sobre o valor de autenticidade do discurso documental e na produção de sentidos de um filme documentário. A força da

imagem *live action* reside especialmente no seu valor probatório como um tipo de evidência visual e na sua ancoragem no mundo físico ao enunciar, características que estão no cerne da tradição do cinema documentário. A imagem animada, por sua vez, tem seu valor em como ela produz sentidos de maneira singular e contribui para a expansão das possibilidades estéticas, narrativas e de abordagem do cinema documentário, com suas habilidades reflexivas, seu alto poder simbólico, com a habilidade de explorar a comunicação visual metafórica e de apresentar asserções de maneira poética, além de fazer uso de um vocabulário cinematográfico próprio e que é pouco usual ao cinema documentário. Dessa maneira, é através das habilidades particulares da animação e das singularidades da produção de sentidos e afetos gerada pelas relações entre os campos da animação e do documentário que o documentário animado não apenas se diferencia do documentário mais tradicional como também adquire sua força e se legitima enquanto gênero híbrido de documentário e animação.

### Referências bibliográficas

- Bazin, A. (2014). *O que é o cinema?*. Cosac Naify.
- Carroll, N. (2005). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In F. P. Ramos (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. II. (pp. 69-104). Editora Senac.
- Currie, G. (1997). *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*. 2.ed. Cambridge University Press.
- Delgaudio, S. (1997). If Truth Be Told, Can 'Toons Tell it?' Documentary and Animation. *Film History*, 9(2), 189-99.
- Denis, S. (2011). *Le cinema d'animation* (2 ed.). Armand Colin.
- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Palgrave Macmillan.
- Freire, M. (2011). *Documentário – Ética, Estética e Formas de Representação*. Annablume.
- Gunning, T. (2007). Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18(1), 29-52.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Martins, I. (2009). *Documentário animado: Experimentação, Tecnologia e Design*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.



- Odin, R. (2000). *De la fiction*. De Boeck.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication: introduction à la sémiopragmatique*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao Documentário* (6ªed). Papirus.
- Patrick, E. (2004). Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-fiction Animation. *Animac Magazine*.
- Pilling, J. (2012). *Animating the Unconscious: Desire, Sexuality and Animation*. Columbia University Press.
- Ramos, F. (2008). *Mas Afinal... O que é mesmo Documentário?*. Editora Senac.
- Renov, M. (2004). *The Subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Rozenkrantz, J. (2011). Colourful Claims: towards a theory of animated documentary. *Film International*, maio. <http://filmint.nu/colourful-claims-towards-a-theory-of-animated-documentary>.
- Serra, J. (2011). *O documentário animado e a leitura ficcional da animação*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Serra, J. (2017). *A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Sofian, S. (2005). The Truth in Pictures: explores the multifaceted world of documentary animation. *FPS Magazine*, 7-11.
- Strøm, G. (2005). How Swede it is... and Danish and Norwegian. *FPS Magazine*, 13-16.
- Strøm, G. (2003). The Animated Documentary. *Animation Journal*, 11, 46-63.
- Ward, P. (2005). *Documentary: the margins of reality*. Wallflower Paperback.
- Ward, P. (2016). The 'illocutionary force' of animated documentary. [comunicação verbal] Simpósio *Ecstatic Truth: Defining the essence of an animated documentary*. Royal College of Art.
- Wells, P. (1997). The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic. In P. Wells (ed.),
- Ward, P. *Art & Animation* (pp. 40-45). Academy Editions.

Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. Routledge.

Winston, B. (2008). *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. Palgrave Macmillan.