



**Corpo real e animado em
Chris the Swiss (2018)**
*Real and animated body
in Chris the Swiss (2018)*



Rafael Tassi Teixeira¹

¹ Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB). Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Professor do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV\UNESPAR). E-mail: rafael.tassi@unespar.edu.br

Resumo: Este artigo procura discutir os recursos narrativos usados na animação em uma narrativa fílmica baseada em histórias de testemunhos de guerras do século XX. É analisada a obra fílmica *Chris the Swiss*, da ilustradora e cineasta Anja Kofmel, estabelecendo como principal argumento a utilização de materiais animados para mobilizar e elaborar aspectos do passado traumático, característica que tem surgido com certa frequência no cinema-documentário contemporâneo. Para tanto, discute-se autores(as) mais recentes sobre documentário de animação junto à análise fílmica apresentando como principal enfoque o uso da animação ao definirem discursos sensíveis a própria natureza da imagem cinematográfica.

Palavras-chave: representação e memória; documentário de animação; estratégias sensíveis de representação

Abstract: This article discusses the narrative resources used in animating a filmic narrative based on testimonies of 20th century war stories. The film work *Chris the Swiss*, by illustrator and filmmaker Anja Kofmel, is analyzed, establishing as main argument the use of animated materials to mobilize and elaborate aspects of the traumatic past, a characteristic that has emerged with some frequency in contemporary documentary cinema. To do so, the most recent authors on animation documentary are discussed together with film analysis, presenting as main focus the use of animation when defining in sensitive discourses the very nature of the cinematographic image.

Keywords: representation and memory; animated documentary; sensitive representation strategies

Introdução

O documentário-animado é uma das importantes formas de codificação da experiência traumática no acesso a um passado doloroso. As representações da memória por meio de conteúdos animados, sobretudo em produções que acionam parcial ou integralmente modulações animadas, relacionam-se ao corte transversal e emancipador que a animação consegue produzir como agente imersivo e intensificador na visão do passado.

No âmbito do documentário, como sugerem vários autores (FENOLL, 2018; ROE, 2013; SERRA, 2011; 2019 etc.), os discursos animados engendram uma abordagem geralmente intersubjetiva e dialógica que funciona como efeitos sensibilizadores que testemunham, de forma performática, alguns acontecimentos seja no âmbito pessoal, seja no âmbito coletivo. Assim, tornam-se uma via de expressão válida para conectar a memória, em um viés criativo, com alguns aspectos da realidade que, por sua indexação complexa, são constitutivamente difíceis de acionar em representações. A utilização de formas animadas permite modular de maneira significativa e significativa os espaços de memória definidos pelo hiato simbolizável: representar o irrepresentável, acessar a dor, preencher o vazio inferente e “suavizar” o horror sem deixar de apresentá-lo.

Nesse sentido, este artigo *explora os recursos narrativos utilizados na animação* para representar experiências vividas por sobreviventes de situações violentas, em uma narrativa documental baseada em histórias de testemunhos de guerras do século XX. A obra fílmica *Chris the Swiss* (2018), que se debruça sobre acontecimentos passados em 1992 durante a *Guerra da Bósnia* – reconstruídas pela ilustradora e cineasta Anja Kofmel a partir da experiência traumática da morte de seu primo Chris –, é analisada a partir da ideia de “documentário de animação” (ROE, 2013).

A proposta deste estudo é, portanto, aplicar e alargar as discussões teórico-metodológicas relacionadas ao documentário e à animação que vem sendo desenvolvidas por alguns pesquisadores (FENOLL, 2018; ROE, 2013) de diversos contextos – no caso brasileiro, exemplarmente pela pesquisadora Jennifer Jane Serra (2011; 2019).

A autora vem trabalhando, principalmente após a publicação na Revista *Rumores* (2011), com a tese de que os documentários animados são estilisticamente poderosos em promover uma “interpretação do real” associada à recomposição imagética e à compreensão da memória (excepcionalmente, nos documentários animados que tematizam a violência e a perda).

No caso deste artigo, a concepção de “corpo real” (a imagem documentária entendida dentro da narrativa fílmica) e “corpo animado” (a imagem imaginada e estilizada que pretende criativamente abrir a performance do real) estruturam as discussões.

Este estudo, portanto, organiza-se em uma primeira discussão mais ampla, acompanhando autores e autoras contemporâneos que se interessam pelo tema, seguido de uma discussão mais centrada nas teorias sobre animação, documentário e memória (em especial, a dinâmica da presença-ausência). No terceiro momento do artigo, passa-se à análise filmica do documentário *Chris the Swiss*, discutindo como a animação pode construir um relato sensibilizador e alternativo na questão do trauma aberto pela guerra. Em paralelo, deseja-se propor um debate sobre como o dispositivo filmico pode ser centralmente atingido e reconfigurado na simbolização de situações dolorosas, admitindo em uma possibilidade criativa e sensível entre “representação” e “realidade”.

No filme da realizadora Anja Kofmel, o uso da animação e do material documental, feito pela desenhista e cineasta, tenciona de maneira diferente a capacidade de abstração da animação de construir discursos complexos e esgarçar a própria natureza da imagem cinematográfica. Faz isso para pensar e reequilibrar novas formas de enfrentar circunstâncias de extrema violência, assim como levar adiante o debate sobre as imagens irrepresentáveis e inexistentes associadas ao ‘trauma’ da memória histórica das guerras e das atrocidades do século passado.

Composto por entrevistas que tencionam o material arquivístico utilizado para a estruturar a narrativa, o filme mistura e adensa artisticamente história, política e busca pessoal. As sequências animadas permitem representar os pesadelos e as elucubrações das paisagens agônicas assistidas na dor do desaparecimento do primo da cineasta, servindo de força criativa e memorialística no processo de assimilação do luto pessoal. Detalhe importante é a forma estilística do traço animado, que se inspira nos desenhos infantis criados pela própria diretora e ilustradora, e que ganham vida no dispositivo artístico.

Imagem real e imagem animada: o documentário de animação

Nas paisagens híbridas do audiovisual contemporâneo, o campo da animação, recurso imaginativo e narratológico utilizado desde os princípios da história do cinema (CRAFTON, 1982), tem ganhado destaque, principalmente por conta da série de filmes-documentários que exploram a animação como princípio intensificador e fenomenológico das imagens cinematográficas².

Sobretudo a partir da década de 1990 (ROE, 2013), a fusão cada vez mais comum de documentários e processos criativos que fazem uso de materiais animados (entre todas as possíveis inserções e especificidades da animação, arte gráfica, desenhos,

² São exemplos notórios desses filmes: *Silence* (1998), de Sylvie Bringas e Orly Yadin; *Waltz with Bashir* (*Valsa com Bashir*, 2008) de Ari Folman; *El Techo del Mundo* (2015), de Rémi Chayé; *Funan* (2018), de Denis Do; *Samouni Road* (2018), de Stefano Savona, e *The Tower* (2018), de Mats Groud.

animação digital 2D e 3D etc.) surpreende pelo caráter inovador e inventivo em termos de amplitude e reenergização da forma fílmica. As imagens da animação, em seus diferentes estilos e composições estéticas (desde o tradicional *stop-motion* às técnicas de desenho tradicional, como nanquim e aquarela, chegando às imagens feitas por computador), concebem uma potência simbólica em diversos aspectos da construção do filme-documentário. Nesse sentido, a enorme sensibilidade com que a animação tem sido esgarçada em documentários, como *L'image manquante* (*A Imagem que Falta*, 2013) de Rithy Panh, filmes que em grande medida são difíceis de classificar como “documentário de animação”, revelam uma crescente importância recursiva da animação como princípio amplificador e alternativo das paisagens cinematográficas – frequentemente simbolizando e ressimbolizando aspectos ‘duros’ ou problemáticos da forma fílmica, por exemplo, no caso das imagens traumáticas e atozes de guerras³.

Ao contrário do que inicialmente se supunha, como discute Roe (2013), que a animação parecia ser um agente desestabilizador do “projeto documental” pretendendo apreender supostamente a realidade, a animação vem aprofundando os limites representacionais e frequentemente *inenarráveis* da estrutura do documentário – e particularmente ampliando a sua relação com o *real*. O documentário-animado, como escreve Serra (2019), cumpre uma função de referenciar o real (ou algum aspecto específico comprometido com um acontecimento histórico ou biográfico) em uma potencialização ativa, independentemente das características estilísticas-criativas, que intensificam e propagam o conteúdo inscrito como documentário. A animação, nesse caso, não é apenas uma variante estética ou um recurso narrativo episódico parcial que dimensiona a possibilidade de inferir ou aprofundar aspectos de representação, mas uma escolha primeira da disposição fílmica cujo referente é o mundo real ou a realidade dos indivíduos e as suas biografias.

Nesse aspecto, a animação atua como uma espécie de “perfuração” ou “escavação” no conteúdo da realidade apresentada como tal, que pretende um

³ Nos filmes de Rithy Pahn (*L'image Manquante*, 2013) e Peter Lord (*Going Equipped*, 1990), a estrutura dramática e inferencial cuja animação ou as “circunstâncias animadas” surgem, a animação atua como uma camada a mais na ordem da inscrição fílmica sentidamente do documentário: a animação é um recurso, por vezes, cumpridor de uma figuração difícil ou impossível que é potencializadora no projeto estilístico e criativo (além de biográfico) do diretor. As figuras de argila em “A Imagem que Falta”, estáticas e não em movimento na técnica tradicional de *stop-motion* são, nesse sentido, figurações poéticas e sensíveis que adentram aspectos parciais, perdidos ou incompletos (ou traumáticos) da memória pessoal do diretor. Há uma utilização da animação que provém de uma tradição documental de acionamento das artes visuais e gráficas para compor o repertório associativo e inferencial de acontecimentos traumáticos e/ou violentos – como nas imagens escultóricas de *Shoah* (1985), e na arte gráfica de *O Último dos Injustos* (2013) ambos filmes de Claude Lanzmann, um cineasta notoriamente conhecido pela contração ou minimização de materiais arquivísticos, nesse aspecto, as imagens da animação se aproximam a uma utilização arquivística.

esgarçamento do discurso não convencional sobre as aproximações possíveis baseadas em um material ou conteúdo documentário seja ele um discurso público ou individual.

Esse é um delineamento importante no sentido de separar os documentários que utilizam imagens de *live-action* com conteúdo animado (SERRA, 2011), dos filmes que estruturam sua composição direta e imprescindivelmente sobre imagens animadas. No caso do primeiro, filmes que fazem uso da animação como apoio secundário ou retórico diante de um domínio discursivo já anteriormente indexado. A animação, nesses casos, é utilizada como complemento ou como estratégia estilística em um papel de evidenciação ou de reflexão de situações da atmosfera fílmica (de forma semelhante a utilização do áudio em múltiplos filmes documentários)⁴.

Nesse sentido, relaciona-se, mais profundamente, os acontecimentos expostos ao descrever, representar e tencionar relações que seriam dificilmente disponíveis no discurso convencional da estrutura fílmica – ao abrir essa relação *materialmente* sensível com o imaginário por causa das imagens animadas. Ela pode ser comprometida com os discursos tanto de personagens reais quanto de acontecimentos históricos que tenham sido escassamente dimensionados em termos de imagem em movimento. Ou, pelo contrário, que tenham recebido certo peso “evidenciativo” da fotografia e do depoimento (testemunho) como “manto da realidade”, interferindo assim em sua problematidade. A animação, nesse sentido, produz uma prática recursiva e imaginativa que interfere sensivelmente no próprio processo de construção de simbolismos e produção de sentidos⁵.

Nos documentários de animação é comum, portanto, o interpelo que a imagem animada pode produzir ao adentrar territórios e espacialidades fílmicas preenchidas por inferências visuais ou com expressivas lacunas representativas estruturadas aprioristicamente como conteúdo *live-action*. Ela consegue, como aponta Beckman (2014), contribuir para emancipar essa realidade não em uma utopia da verdade das imagens, mas na resignificação das imagens em seu poder comunicativo e sensorial⁶.

⁴ Filmes como: *Abuelas* (2011), de Afarin Eghbal, e *Walking with Dinosaurs* (1999), de Andrew Wilks, mencionados por Annabelle Roe (2013) se tornariam “incoerentes” se removidos desde a perspectiva da animação, cujas imagens animadas são indispensáveis para reivindicar uma abordagem possível histórica e pré-histórica.

⁵ Estabelecendo um jogo liminar importante entre elos de memória, imagem e animação no filme analisado: *Chris the Swiss* (2018), de Anja Kofmel.

⁶ No perigoso território da pós-verdade atual, as imagens animadas são ainda mais fundamentais para tencionar discursos complexos em torno da importância da realidade e do acontecimento, reinstaurando os vínculos entre passado e presente, por exemplo, ou entre testemunho e memória ao transladar como associação empática e inferencial um conteúdo mnemônico coletivo e específico.

A capacidade de abstração da animação é, portanto, comparativamente significativa em termos de conseguir propor relações mais complexas dentro da própria natureza da imagem cinematográfica. Ela consegue desestabilizar de forma reflexiva a realidade convencionalmente estruturada em termos de insuficiência – ou em termos de excesso de ‘manto real’ – em formas sensíveis que reatam a realidade com o entorno discursivo. Para além de mostrar situações que estão fora do limite visível, e que, portanto, somente podem ser sentidas, a animação impetra elementos de subjetivação que interferem diretamente no jogo documental. Ela propõe uma camada a mais como intensificadora de uma subjetividade que consegue, por meio do conteúdo animado, uma perspectiva sensível e comunicante que caso contrário não seria facilmente enfatizada.

Conforme ensaja Paul Ward (2005), a animação perdura como um lugar de tradicional liberdade de representação que consegue descrever metaforicamente as sensações dos personagens e contextos ou acontecimentos históricos levando o espaço cinematográfico a ser mais dilatado e menos convencional. A atmosfera fílmica, aberta pela sensibilidade da metáfora animada pode ser mais consciente da relação das imagens e sua organização simbólica – propondo não apenas formas alternativas de ver e sentir o mundo, mas, no contingente atual de saturação das imagens (FOSTER, 2021), ressaltando as singularidades expressivas e mnemônicas.

Para além da resposta metafórica da animação, a reflexividade disponibilizada pelo conteúdo abstracionista e potente da animação trata de esgarçar o acontecimento fílmico associado ao seu poder de criação, que está diretamente motivada pela ressignificação e/ou intensificação das fontes documentais. Conforme escreve Ward (2005), o documentário de animação, por trazer a relação criadora e ‘intervencionista’ das imagens animadas, choca-se com o material e a disposição do documentário, atuando como uma forma de consciência e uma intensificação empática característica dos regimes artísticos⁷.

A animação intercede de maneira mais complexa nessa reconstrução, transmitindo a potente mensagem da linguagem artística, favorecendo a elaboração de metáforas, memórias e sentidos de presença. Nesse sentido, ela atua para manter a diferença (corpo real e corpo animado), ajudando a costurar e designar movimentos de elevação e vivificação espaço-temporal, por exemplo, associando passados com os presentes. Desestabilizando a percepção, as substâncias animadas participam da

⁷ Lembrando que a arte é o espaço tradicional dessa replicação sensível e empática: uma modalidade ou dispositivo de inscrição da memória que aufere, mais do que reparar uma ausência, um substrato disruptível que convulsa ou libera uma força de debacle (RANCIÈRE, 2005).

exposição recursiva do extrato narratológico, restituindo ativamente uma proposição identificadora com a mensagem fílmica.

No caso dos documentários que tratam sobre a memória e a memória traumática – cuja relação entre presença e ausência, bem como entre limite e impossibilidade representacional, é essencial – os conteúdos animados são *enunciações* significativas: interpelam em uma linguagem possível aspectos estruturalmente difíceis, sensíveis ou inexistentes. Por vezes, nesse tipo de documentário, o excesso de realismo (ou a falta de), em termos éticos, configura uma impossibilidade que cria uma distorção inacessível como modo de compreensão (e modalidade de narrativa).

Os documentários animados que exploram a temática do trauma ou da violência, nesse sentido, permitem estilizar e reencenar a memória difícil, captando a atenção do espectador e liberando-o da aproximação tensa ou violenta. Os acontecimentos históricos ou biográficos insuportáveis, nesse caso, são rearticulados em uma proposta de abertura, como uma deriva de manifestação fantástica e libertadora, além da passagem imaginária, por meio da possibilidade restitutiva da animação.

Nos documentários que unem animação e memória, como escreve Fenoll (2018), essa característica é bastante expressiva ao tecer metaforicamente o que não poderia ser concebido de maneira direta. O processo de abstração da animação, aqui, auxilia na supressão da ausência de um tema ou no excesso “desumanizador” das imagens *live action* e dos arquivos sonoros e visuais, sendo uma interface potente e disruptiva para reforçar o relato e densificar o testemunho. Da mesma forma, servem também para mostrar as lacunas representacionais e os referentes arquivísticos insuficientes ou faltantes, apostando na poética e no gesto de continuidade, performance (subjetividade) e resistência propiciado pelo conteúdo animado.

Animação, memória e a imagem traumática

Nos documentários de animação que versam sobre uma estrutura traumática, a ação intervencionista (SERRA, 2011) típica da animação é resistida na conexão com o trabalho da memória. Isto é, a animação é aqui utilizada aprioristicamente como mecanismo de dotação criativa de direcionamento de um conteúdo difícil ou irrepresentável, que impõe não casuisticamente a forma transmissível de como narrar, explicar e associar⁸.

⁸ Filmes como: *Los Rubios* (Os loiros, 2003), de Albertina Carri; *Golpe de Espejo* (2008), de Claudio Díaz; *Funan* (2018), de Denis Do e *Samouni Road* (2018), de Stefano Savona, são construções artísticas que fazem uso da animação, experimentam a imagem animada para atribuir significado e transmissibilidade empática a episódios sensíveis. No caso de *Samouni Road* e *Funan*, usam o material animado, de diferentes modos, para tratar de infâncias perdidas ou profanadas.

Nesses casos, os conteúdos animados agem frequentemente como um anteparo para a perda e a dificuldade expressiva associada a um acontecimento histórico traumático tanto a nível pessoal quanto coletivo. O contraponto oferecido pelo documentário de animação é estabelecido na função imagética que a animação dilata ao promover realce artístico e interpor uma multiplicidade discursiva que pode tratar mais aberta e mais amplamente a memória histórica e a carga realística.

Nesse sentido, contornando o problema da representação e seus limites inerentes a todas as questões extremas (HARTMAN, 2000). O caráter explicitamente fabular e performático do material animado, com efeito, trabalha a própria situação em que a memória é elaborada – em termos de falta, excesso de codificação e distanciamento. A animação, ao utilizar metáforas e reivindicar a memória, facilita a identificação empática (FENOLL, 2018) e respeita os possíveis conteúdos abjetos, bem como as cenas chocantes em movimentos formais e estéticos próprios. Nesse sentido, pode-se acionar emoções e sensibilidades em um tema intolerável com uma capacidade interpretativamente assumida, uma vez que a animação já está integrada no reclamo subjetivo da relação com a representação. Tal como escreve Roe (2013), vários filmes documentários animados que centralmente tocam temas de memória complexa (documentários sobre guerra, atrocidades, genocídio etc.) são, na forma própria, produzidos desde a distância intermitente e modulada característica da animação⁹.

Filmes como *Silence* (1998), de Sylvie Bringas e Orly Yadin, por exemplo, abordam o tema do massacre perpetrados nos campos de extermínio nazistas – o acontecimento horrífico do século XX que é a “Shoah” (SELIGMANN-SILVA, 2003) –, em um modelo iminente e expressivo que influencia na própria transmissibilidade da memória histórica o dever de memória e a dificuldade e/ou sensibilidade da representação. Num episódio, portanto, de reconhecido problema discursivo, a animação é persuasiva por optar pela estimulação metafórica e por conseguir “simular” de forma restaurativa o acontecimento traumático sem adentrar na corresponsabilidade indexical.

Da mesma forma que muitos dos caminhos estéticos-criativos estabelecidos pelas artes visuais (ASSMAN, 2011), a abordagem da animação nas representações artísticas sobre o Holocausto é permeada pela intensidade da metaforização e pelo ensejo de corporificação e materialidade. A incomensurabilidade do tema e a ausência subjetiva estruturante associada ao Holocausto (por causa do extermínio

⁹ Fenoll (2018) chama isso de “grau de distanciamento brechtiano”: quando a representação da memória traumática atinge um movimento de iconicidade da representação de um acontecimento forte ou doloroso, sendo narrado a partir de uma distância e uma forma estilístico-criativa suportável.

e do subsequente apagamento) é uma das características sempre basilares *contra o memoricídio perpetrado pelos nazistas*.

Conforme discute Rothberg (2000), nas situações extremas e contundentes, e em outros temas sensíveis e de difícil aproximação representacional, como crimes de guerra e casos de tortura, o esteio narratológico abraça o debate da atitude crítica e argumentativa diante da força negativa da ausência.

Em filmes como *Funan* (2018), de Denis Do e *Samouni Road* (2018), de Stefano Savona, o conteúdo animado modula a ação performaticamente, deixando para a leitura do acontecimento intolerável uma ponte imersiva e narratológica renovada pela experiência estética (não exclusiva em imagens *live-action*)¹⁰. Os discursos fílmicos são abraçados pela resignificação animada, agora não tributárias da iconicidade visual específica, em termos de “excesso” ou de falta/insuficiência em questão. A infinita potência da criatividade animada consegue, sem pacificação, estabelecer um jogo de situações empáticas e subjetivas que circundam repetidamente o problema da narração intolerável. A natureza dessa construção permite que o som e atmosfera fílmica sejam, por si mesmos, revalorizados diante de uma nova conexão com a dimensão construtiva e expressiva, estética e filosófica da qual o acontecimento emerge.

Nesse aspecto, o gesto artístico contido na animação facilita a *recepção* criativa desprendida da naturalização apriorística dos documentários *live-action*. Por vezes, o conteúdo animado pode circundar e circunstanciar repetidamente o acontecimento traumático preso anteriormente na imbricação visual – de tal modo que a animação versa sobre a história perturbadora em um viés possível e intensificador. Ao promover e renovar a experiência estética, libera-se a paisagem fílmica de seu compromisso ou sua dependência icônica-historiográfica, e, nesse sentido, faz emergir narrativas perturbadoras em relação aos episódios violentos tratados nos gestos contidos nos fluxos fílmicos¹¹.

Em certa medida, é uma possibilidade de ‘reforçar o relato’ (FENOLL, 2018) que de maneira próxima à alegoria converge a situação pessoal em testemunho performativo. A reconstrução de ações, ambientes e dores visibiliza a materialidade perdida, acessando a memória em partilha empática. É como se o espaço animado

¹⁰ Por exemplo, as vozes dos testemunhos e os depoimentos dos sobreviventes.

¹¹ Tal criatividade permite conexões entre campo estético e filosófico com linguagens profundas e subjetivantes, desenvolvendo uma relação tensiva e organizadora da experiência dolorosa (tanto para quem narra como para quem vê). Sem a específica economia da atenção visual, em detrimento de uma maior atenção acusmática, por exemplo, a animação nos documentários sobre memória e trauma, articula de maneira muito potente os horizontes biográficos e coletivos relacionados aos temas dolorosos (a memória difícil, aos atos de violência, o pudor e a ética do narrar).

fosse suportável diante do trauma narratológico. Esse deslocamento intervencionista e original segue muitas vezes um efeito de substituição e imersão que permite modular e interpretar os sucessos traumáticos desde uma construção admitida¹². Como escreve Beckman (2014), a animação possibilita também a conexão com públicos mais novos adaptados a essa linguagem. Forma-se, dessa forma, um elo criativo e sensibilizador no tratamento do tema, o qual evoca o *pathos* pessoal e a possibilidade de expressar estilística e fantástico algo que seria muito difícil por meio de outro modo mais literal¹³.

Os documentários animados, criando movimentos de “interlocução temática” e alternativa com o material documental ou partindo do pressuposto da escolha e da intermediação total na narrativa cinematográfica, servem-se amplamente dos recursos metafóricos para ensejar mensagens profundas e significadoras. Instam um substrato de memória que convergem para a possibilidade rememorativa: uma atitude ou *demonstração* não saturada pelas imagens (fotográficas). Nesse sentido, está mais vinculado ao gesto de perceber, situar e configurar recordações (conhecer e expressar seus elementos). Pode subsidiar a memória despreendida da catalogação arquivística e/ou visual.

Guerra e dimensão narrativa em *Chris the Swiss*

Chris the Swiss (Anja Kofmel, 2018), filme realizado pela cineasta e ilustradora alemã Anja Kofmel, parte dos acontecimentos vividos por seu primo – e repórter de guerra –, no contexto da Guerra da Bósnia. Fazendo uso de diferentes recursos narrativos e visuais, desde as clássicas estratégias do documentário autobiográfico investigativo (narrativa em primeira pessoa, história política a partir de relatos pessoais, entrecruzamento entre dimensão histórica e contexto individual etc.), passando pela utilização de materiais de entrevistas, depoimentos pessoais, imagens de arquivos (diário do primo, filmagens realizadas por colegas fotojornalistas etc.), o filme mostra os acontecimentos passados, em 1992, durante a Guerra, quando o primo de Anja, Chris, aventurava-se pelo espaço do conflito seduzido pela possibilidade de uma experiência extrema.

O filme, nesse sentido, é uma história de busca pelos últimos passos do fotojornalista Chris Würtenberg, primo da cineasta, que tinha 27 anos quando foi encontrado estrangulado em um campo na Bósnia, vestindo o uniforme de um grupo paramilitar. Assassinado em circunstâncias estranhas, Christian integrou uma milícia que tinha como um dos principais integrantes Eduardo Rozsa-Flores –

¹² Tal como escreve Hartman: “para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais extremos”. (2000, p. 219)

¹³ Salvaguardando a própria discussão sobre a impossibilidade da “literalidade” em qualquer evento ou sucesso traumático ou mesmo em qualquer episódio definido pelo cruzamento entre história pública e história privada.

“*El Chico*” – um jornalista convertido em comandante militar que dirige o Conselho de Implementação da Paz (PIC) criado durante a da Guerra da Bósnia¹⁴.

Chris the Swiss é um projeto documental que reverbera de maneira metalinguística a busca pessoal da diretora diante do passado traumático e as difíceis perguntas em relação ao primo maior, admirado pelo espírito impetuoso e aventureiro. Há na narrativa uma relação intensa com a perda pessoal, a lembrança afetiva do primo olhado com amor e a morte no contexto político da guerra. Tendo como pano de fundo o conflito na Croácia, Kofmel explora a dimensão intrinsecamente violenta da guerra (a história política narrada no contexto da história pessoal) e organiza a narrativa combinando sequências animadas (vistas sobretudo quando da estilização de aspectos da vida de Chris Würtenberg na Bósnia, e na memória biográfica da cineasta) com arquivos visuais e audiovisuais (filmagens produzidas pelos colegas jornalistas), além de interpor um terceiro gesto de configuração dramática com cenas gravadas nos territórios atuais¹⁵.

A labiríntica e agitada história de seu primo assassinado é intercalada com uma ampla variedade de enfoques documentais acionados para construir uma memória baseada em repertórios artísticos: Würtenberg é visto como um jovem suíço de família privilegiada, ingênuo e intempestivo ao mesmo tempo, que se sente atraído pela dimensão extraordinária da guerra, a qual deseja inicialmente retratar como fotojornalista independente. A cineasta desenvolve uma espécie de reverberação da pergunta inicial sobre a atração do primo pela guerra (e da juventude e da

¹⁴ Nascido na Bolívia e criado na Hungria comunista, Rozsa-Flores recebe treinamento militar da KGB; poliglota, com o colapso da antiga União Soviética muda radicalmente da posição de esquerda para extrema direita, passando a forjar vários vínculos com grupos fascistas croatas e paramilitares; na Guerra da Bósnia, supostamente recebe fundos da organização de extrema direita e ultracatólica Opus Dei, e em *Chris the Swiss*, é o personagem que seduz Würtenberg para a participação e doutrinação no grupo radical. Aparece em várias entrevistas a partir de material de arquivo disposto pela cineasta no filme e é implicado diretamente (ordem de execução) tanto no assassinato do suíço como do fotojornalista Paul Jenks. Depois da Guerra da Bósnia, Rozsa-Flores se converteu em autor literário, e ator no audiovisual (interpreta a si mesmo no filme biográfico *Chico*, feito na Hungria em 2001). Nunca abandonou a atividade mercenária e, em 2009, é morto pela polícia boliviana numa tentativa de assassinato do ex-presidente Evo Morales.

¹⁵ Anja imprime um contexto de busca e investigação imersiva diante da história do primo que surge na dimensão fílmica em conteúdos animados em preto e branco (elementos estilísticos baseados nos primeiros traços pessoais desenvolvidos pela diretora/ilustradora); estrutura a dimensão diégetica com uma animação monocromática e poetizante, misturando suas primeiras lembranças infantis com pinturas feitas por si mesma vinte anos mais tarde (a pintura forma uma intensificação do material animado, inspirando-se na forma livre com que a criança criava); Komel persegue os primeiros passos da criança desenhista e os coloca em relação com um gesto artístico e documental, enfatizando os contatos iniciais da experiência estética com outros repertórios de imagens, que, no filme, são explorados transversalmente; desenhista e cineasta, a artista que na época era uma menina de nove anos que via com admiração o primo mais velho acentua essa perspectiva trazendo para o jogo fílmico o traço em tinta escura dos primeiros desenhos, fusionando elementos memorialísticos e oníricos para explorar de maneira singular a diferença entre a percepção interna da realidade e o mundo exterior (estruturada também na narrativa cinematográfica com sons imersivos e acusmáticos).

masculinidade sobre conflitos bélicos) em apropriações artísticas autobiográficas que intensificam e colidem com o material gravado e documental.



Figura 1: Frame do filme *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018 – 7'11”)

Kofmel empreende uma espécie de conexão do campo estético e traumático e uma historiografia audiovisual perturbadora da qual a vida afitiva e dominada de Chris emerge. O filme conjectura, com efeito, uma aproximação autoral e dolorosa sobre o que pode ser uma morte violenta para uma família europeia incapaz de elaborar o luto e viver com o trauma anos depois do assassinato. O viés artístico e sensível aprofunda e densifica a ordem fílmica buscando com a animação entretecer a um panorama ao mesmo tempo livre e doloroso diante da tragédia e da guerra. No caso da obra cinematográfica, a infinita potência dos materiais animados objetiva reconstruir lacunas memorialísticas, mas, também estruturam o próprio inacabamento ou a eterna dor relacionada à memória da perda pessoal e coletiva.

O branco e preto dos desenhos especialmente delicados evocam o culto ao herói da infância e estruturam a memória, tentando descolar a história violenta e a irresponsabilidade do comportamento do primo quando adulto: desde o delírio sobre a ficção da guerra à cooptação por mercenários. O conteúdo animado, nesse sentido, surge completamente esgarçado na estrutura do documentário, que contextualiza a relação interna e amorosa da infância com os materiais gravados e os outros elementos acionados enquanto arquivo. Nessa estrutura em espiral, a animação preserva o traço puro da infância, compondo linhas sólidas e simples, mantendo elementos simbólicos referenciais que ativam a situação memorialística e a condição diversa dos personagens: os bons, como o primo, aparecendo, por exemplo, com um cachecol de raias coloridas, em contraste com os olhos escuros e anilados dos maus.

A composição estética baseada na linguagem dos desenhos animados infantis são uma tentativa de elaboração do trauma e do enquadramento da memória

individual. Construído em uma alegoria da perda e da resistência metafórica diante do crescimento e do mundo bélico. Remetem a uma textura fílmica que encontra na criatividade e na liberdade do conteúdo animado a *perspectiva testemunhal e autobiográfica* – a animação, nesse sentido, valoriza e protege o relato, deixando-o aberto na estrutura mutante e fabular, onde a recordação é a matéria da infância que permite a identificação livre e a metamorfose figurativa.

Na estrutura combinatória do filme, a ação se desenvolve valorizando a abordagem subjetiva e os recursos documentais. Por meio da *miscigenação* com os materiais arquivísticos (trechos de entrevistas filmadas por jornalistas, cenas da guerra dos Balcãs) e gravados (visita aos locais que o primo passou, entrevistas com pessoas que o conheceram), a cineasta apresenta uma composição criativa e produtora da força do trabalho de ressignificação – o passado cheio de lacunas e do estranhamento que não passa, a memória que deve ser preservada. O filme começa com entrevistas realizadas pela diretora com o círculo íntimo (os pais e o irmão de Würtenberg), expande-se para a busca individual – a criança que deambula pelas plantações de milho com um desenho que deseja entregar para o primo, visto no formato imagético da animação – e termina com o peso do passado, que se mantém desconexo diante de uma morte repetida em seu trauma bélico¹⁶.

Importante em *Chris the Swiss* é, também, a narrativa em off, que Anja Komel utiliza para intensificar poeticamente o relato e adensar a questão inicial que mobiliza o filme e que a persegue desde os dez anos de idade: porque o primo idolatrado se transforma em um mercenário de guerra. A experiência redutora e escatológica do primo que, seduzido por uma unidade mercenária logo ao chegar, desaparece misteriosamente na zona de conflito, é repetida na gramática poliédrica e interseccionada da diegese: Komel se apropria dos materiais arquivísticos e constrói uma atmosfera polifônica que habita todo o corpo do filme. Com a valorização do relato em primeira pessoa, ela narra os sentimentos da infância em relação à perda e à história da busca, as sequências animadas surgem como formato imagético ideal para elucubração dos pontos cegos da morte do primo, de sua radicalização e do pano de fundo da incompreensão da guerra.

Chris aparece assujeitado pelo corpo paramilitar, na linguagem animada, em traços que criam sua situação oprimida e dolorosa. Os cadernos de relatos e diários deixados pelo jornalista são movidos pelo vazio estruturante da falta do primo e pelos vários pontos obscuros de sua trajetória na antiga Iugoslávia. A força desse material provém da articulação com a expressão artística, a saber, disposta nas figuras, imagens e palavras que engendram a eficácia da narrativa. A apropriação e a reinvenção criativa baseada nos

¹⁶ As cenas duras e isoladas da menina que caminha solitariamente pelos desertos escuros em que pássaros negros ameaçam constantemente.

desenhos da infância, nas pinturas pessoais como ilustradora e nas frases baseadas em inquietações deixadas nos diários e cadernos do primo, ocupam a diegese, produzindo deslocamentos substantivos: os diferentes enquadramentos, o traço monocromático e essencializado, os sons e o silêncio constitutivo, as saudades deixadas etc.



Figura 2: *Frame* do filme *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018 – 10’49”)

Nesse sentido, *Chris the Swiss* se torna um híbrido artístico e documentário que narra a experiência da perda como uma experiência interminável – e de difícil estruturação. Como ilustradora e cineasta, Komel busca nas referências pessoais a dimensão artística para articular políticas de enfrentamento e exercício de aceitação da perda traumática. O trabalho de luto e simbolização é, aqui, realizado pela forma plena da arte, que estabelece um diálogo, um intervalo e uma continuidade possível frente a fenda (SELIGMAN-SILVA, 2020) biográfica¹⁷.

A diretora insere sequências de frases que atualizam o contexto da experiência traumática e a morte do primo a partir da rememoração livre, comprometida com

¹⁷ Formada no Instituto de Desenho e Arte de Lucerna, e na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, Kofmel trouxe a experiência da gravura e da ilustração para o filme, seu primeiro longo-metragem. O estilo documental de *Chris the Swiss*, que empreende vários recursos narrativos para intensificar a história repleta de lacunas e desconhecimentos do primo jornalista de guerra, é feito de diversas inscrições combinadas em códigos documentais – sem tipologizar – a estrutura fílmica; as imagens animadas, os depoimentos gravados pela diretora, os arquivos audiovisuais e as cenas *in situ* gravadas nos territórios atuais do conflito da antiga Iugoslávia são aprofundamentos artísticos que permitem um terceiro relato, incluindo paisagens desenhadas e inferências oníricas em convivência documental e ficcional. Para a realização do filme, Kofmel passou dois anos entre a Croácia e a Alemanha, organizando uma equipe de animadores e pesquisadores. Seu trabalho é explicitado em algumas falas, em que explica a composição múltipla e associativa do filme: “*Graças ao material animado, o público pode seguir muito próximo os protagonistas, compartilhar suas dúvidas e perguntas, e seguir a progressiva traumatização exposta ao longo do filme. Por outro lado, o documentário é capaz de capturar as emoções humanas. Oferece aos testemunhos uma plataforma para que possam contar sua própria versão da história [...]. Em Chris the Swiss, a animação representa o mundo do passado, o mundo das realidades e possibilidades internas. Penso que a animação em preto e branco encaixa perfeitamente com os temas da memória que se desvanece, os medos pessoais, a traumatização e o pesadelo da guerra.*” (KOFMEL, 2018, Tradução nossa). Disponível em: <https://bit.ly/3BTDoup>.

a fascinação infantil e com o encantamento onírico da criança que desenhava. O processo curativo se dá na forma com que a lembrança é tencionada com a busca pessoal: “tento imaginar você chegando ao hotel [...]”, “tento pensar que você não fugiu para a guerra, mas que perseguia um sonho equivocados [...]” etc. Anja Kofmel combina, assim, imagens *live-action* com conteúdo animado, especialmente ativos nos momentos em que não há registro gráfico e a história do primo se perde¹⁸.

Interseccionada em um conjunto de elementos de arquivo e material gravado na modulação cinematográfica, a animação é, assim, um repertório sensível que a cineasta utiliza para aprofundar a narrativa e tratar respeitosamente o tema. É articulada de maneira poética como regime discursivo que amplia e enfrenta a ação viva, paginando-a como um corpo possível e autossuficiente na abordagem do problema. Torna-se a experiência fluida e estética, promovendo o gesto contido na incompreensão e no luto traumático da diretora. Reflexiva e metafórica, move-se como uma pontuação temática (FENOLL, 2018) que circunda a memória dos atos de violência e os engendra em uma linguagem (em um efeito) possível e dilatado – especialmente poético ao reverberar os traços infantis dos desenhos da infância com a animação.



Figura 3: *Frame* do filme *Chris the Swiss* (Anja Kofmel, 2018 – 65’05”)

Considerações finais

O uso de materiais animados para mobilizar aspectos do passado e para interpretar, elaborar ou reviver o *pathos* traumático em documentários coevos é uma característica que tem surgido com certa frequência no cinema-documentário (FENOLL, 2018). Desde a

¹⁸ A diretora não evita a dureza assertiva de outros conjuntos de imagens, nesse caso, fotográficas: a foto do cadáver durante a autópsia, os registros dos cadernos com as frases desconexas do jornalista e os materiais gravados pelo jornalista que expõe a fascinação pelo conflito, a irresponsabilidade e o delírio megalomaniaco.

aparição de *Los Rubios* (*Os loiros*, 2003), de Albertina Carri, ao fenômeno importante *Waltz with Bashir* (*Valsa com Bashir*, 2008), de Ari Folman – esses filmes combinam uma estrutura múltipla entre traços memorialísticos pessoais, enxertos de textos de memória autobiográfica com arquivos variados e conteúdo animado, como no caso de *L'Image Manquante* (*A imagem que falta*, 2013), de Rithy Panh. A animação tem sido usada, portanto, para redimensionar ou recompor imagetivamente relatos particulares que se tornam reivindicados simbolicamente. Da mesma forma, ocupam um espaço que serve tanto como inscrição performática de reflexividade metalinguística como pensamento – criativo e sensibilizador – da natureza documental e, por conseguinte, do dispositivo fílmico.

A chave, em filmes como *Chris the Swiss*, é a maneira como a animação permite uma dilatação da experiência vívida da memória ao repaginar-se numa inscrição cinematográfica. Isto é, continuam alimentando certa intenção de simbolizar por imagens situações vividas ou imaginadas – geralmente recordativas e dolorosas – mas mais próximas da liberdade fabular e da poeticidade com que a lembrança pode ser mais ativamente produzida. Nesse aspecto, destacam em como os vínculos pessoais e as brechas traumáticas podem ser delimitadas.

Muitas vezes recuperando (e intensificando ativamente) os conteúdos animados dos “documentários de animação” (ROE; 2013) relacionam a estrutura do mundo particular da ausência, da dor e do luto com contextos políticos difíceis. Acionam, desse modo, a animação como uma alternativa reflexiva e metafórica – ao mesmo tempo metamórfica e psicologicamente fiel – que, na falta ou na excessiva contaminação da imagem “real”, supre a fenda ou o hiato existente em qualquer representação – e em qualquer imagem (DIDI-HUBERMAN; 2018).

Os documentários de animação são quase um oxímoro que trazem, reascendidos no cinema-documentário contemporâneo, a questão do “corpo real” e do “corpo animado” como estrutura de enclaves narrativos, imbricando a importante reconquista pelo campo da arte (cinematográfico) e seus vínculos e figurações que permitem pensar o real. Além disso, os documentários de animação nos devolvem ao lugar em que podemos produzir a legibilidade dialógica das imagens, movendo-nos por “pensamentos com as imagens”, considerando-as, finalmente, parte do processo de compreensão da memória, parte da realização do mundo e parte da visitação dos vazios.

Referências

ASSMAN, A. *Espaço da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

BECKMAN, K. *Animated Film Theory*. Durham: Duke University Press, 2014.

CRAFTON, D. *Before Mickey: Animated Film 1898-1928*. Cambridge: MIT Press, 1982.

DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: Sesc SP, 2017.

FENOLL, V. “Animación, Documental y Memoria. La Representación animada de la dictadura chilena”. *Cuadernos.info*, Santiago, n. 43, p. 45-60, 2018.

FOSTER, H. *O que Vem Depois da Farsa*. São Paulo: Ubu, 2021.

HARTMAN, G. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p 207-235.

KOFMEL, A. “Nuestra sociedad es vulnerable y fácil de manipular por la política y los medios”. [Entrevista cedida a] Vladan Petkovic. *Cineuropa*, [S. l.], 22 mai. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3BTDoup>. Acesso em: 21 set. 2022.

RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROE, A. H. *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

ROTHBERG, M. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.

SELIGMAN-SILVA, M. *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.

SELIGMAN-SILVA, M. “Toda Política é Política das Imagens”. In: KAMINSKI, R.; HONESKO, V.; SEREZA, L. C. (orgs.). *Artes & Violências*. São Paulo: Intermeios, 2020. p 159-181.

SERRA, J. J. “O Documentário Animado: Quando a Animação encontra o Cinema do Real”. *Revista Rumores*. ed. 10, 2011.

SERRA, J. J. “O Documentário Animado: Novas Abordagens na Representação da Realidade”. In: MAURÍCIO S. G. (org.). *Pesquisa em Animação: cinema e poéticas tecnológicas*. Belo Horizonte: Ramallete, 2019. p 56-70.

WARD, P. *Documentary: the margins of reality*. London: Wallflower paperback, 2005.

Referências Audiovisuais

ABUELAS. Afarin Eghbal, Reino Unido, 2011.

CRIS the swiss. Anja Kofmel, Suíça, 2018.

EL TECHO del Mundo. Rémi Chayé, França-Dinamarca, 2015.



FUNAN. Denis Do, França, 2018.

GOING Equipped. Peter Lord, Reino Unido, 1990.

GOLPE de Espejo. Claudio Díaz, Chile, 2008.

L'IMAGE manquante (A Imagem que Falta). Rithy Panh, Camboja-França, 2013.

LOS RUBIOS (Os loiros). Albertina Carri, Argentina, 2003.

O ÚLTIMO dos Injustos. Claude Lanzmann, França, 2013.

SAMOUNI Road. Stefano Savona, Itália-França, 2018.

SHOAH. Claude Lanzmann, França, 1985.

SILENCE. Sylvie Bringas; Orly Yadin, Reino Unido, 1998.

THE TOWER. Mats Groud, França-Suécia, 2018.

WALKING with Dinosaurs. Andrew Wilks, Estados Unidos, 1999.

WALTZ with Bashir (Valsa com Bashir). Ari Folman, Israel, 2008.

submetido em: 21.09.2021 | aprovado em: 04. 07. 2022