

DAS IMAGENS QUE FALTAM À FABULAÇÃO DAS MEMÓRIAS ANIMADAS EM DOIS FILMES ENSAIOS

Regis Rasia¹

Resumo: Este texto analisa o uso da imagem animada em dois filmes: "A Imagem que Falta", dirigido pelo diretor cambojano Rithy Panh, e "Valsa com Bashir", do diretor israelense Ari Folman. Ambas as obras destacam-se não apenas pelo modo como articulam suas narrativas, mas também pela abordagem dos traumas vividos pelos realizadores como testemunhos dos horrores da guerra. Questões relacionadas aos aspectos documentais e às fronteiras entre ficção parecem não dar conta para interpretar esses filmes. A ideia, então, é examinar essas obras à luz do filme-ensaio e compreender como a animação emerge como um dispositivo potente para lidar com uma ausência, uma lacuna, que o material de arquivo e o registro fotográfico por si só não conseguem abarcar. A animação, carregada por traços da imaginação e, sobretudo, por seus potentes regimes de fabulação, surge como um atravessador das memórias, explorando a expressão cinematográfica além das questões do realismo visual. Sendo assim, busca-se o inalcançável do arquivo e da imagem fotográfica, como ultrapassamento do interdito e a obscenidade da morte diante do horror da guerra.

Palavras-chave: filme-ensaio; fabulação; animação; documentário animado.

FROM MISSING IMAGES TO FABULATING ANIMATED MEMORIES IN TWO ESSAY FILMS

Abstract: This text analyzes the use of animated imagery in two films: "The Missing Picture," directed by the Cambodian director Rithy Panh, and "Waltz with Bashir," by Israeli director Ari Folman. Both works stand out not only for how they articulate their narratives, but also for their approach to the traumas experienced by the filmmakers as testimonies to the horrors of war. Issues related to documentary aspects and the boundaries between fiction seem insufficient to interpret these films. The idea, then, is to examine these works in the light of the essay-film and understand how animation emerges as a potent dispositive to deal with an absence, a gap, that archival material and photographic records alone cannot fully encompass. Animation, fueled by traces of imagination and, above all, by its powerful regimes of fabulation, emerges as a mediator of memories, exploring the potentialities of cinematic expression beyond issues of visual realism. Therefore, the unattainable of the archive and photographic image is sought as a surpassing of the interdict and the obscenity of death in the face of the horror of war.

Keywords: essay film; fabulation; animation; animated non-fiction films.

¹ Doutor em Multimeios pela UNICAMP e Mestre pela mesma instituição. Dedicou-se ao ensino de graduação no bacharelado em Audiovisual da UFMS, ministrando as disciplinas de animação, edição, montagem e pós-produção audiovisual. Concentra projetos de pesquisas sobre o cinema brasileiro, cinema experimental e filme-ensaio. Email: regis.rasia@ufms.br

Introdução

O presente texto visa investigar as obras "A Imagem que Falta", dirigido por Rithy Panh em 2013, vencedor do Prêmio "Un Certain Regard" em Cannes e o primeiro filme do Camboja a ser nomeado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro; e "Valsa com Bashir", uma obra aclamada, de 2008, premiada no Festival de Cannes e reconhecida com indicações ao BAFTA e ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, além de ter conquistado o Globo de Ouro na mesma categoria. A trajetória em festivais e a repercussão em textos acadêmicos de ambas as obras ampliaram os debates sobre questões relacionadas ao domínio documental com o uso expressivo da animação.

Panh viveu os eventos descritos no filme como vítima direta dos horrores do regime do Khmer Vermelho, expondo uma busca por imagens quase fantasmagóricas, que ressoam em seu íntimo e refletindo os vestígios de uma ruína decalcada em suas memórias. Folman, por sua vez, testemunhou um genocídio na guerra do Líbano na posição de soldado israelense. Não por acaso, fala suas respectivas imputações diante do embate, trazendo questões que moldaram a sua percepção em relação aos eventos retratados no filme, sem negar o teor crítico dos atos da "máquina" bélica israelense dos eventos retratados na obra que concebe².

Dentro de suas respectivas culturas e contextos políticos, Panh é certamente o mais impactado, por ser vítima direta das atrocidades do regime do Khmer Vermelho, e sua obra reflete sua identidade cambojana e suas preocupações com a memória coletiva de seu povo. Folman apresenta uma perspectiva incontestável da figura do ocupante. Ao abordar a complexidade dos conflitos no Oriente Médio, ele não hesita em revisar criticamente a participação do exército israelense nos eventos retratados, enfatizando que ele próprio fazia parte das forças de ocupação no Líbano.

Ademais, não se quer aqui colocar em par de igualdade os eventos traumáticos de ambos diretores, mas, de uma certa maneira, falar de dois lados de uma mesma "moeda" que é o horror deixado pela guerra. Os filmes, assim, não se fecham apenas nas questões vividas pelos realizadores, servem também com um senso mnemônico coletivo perpetrado pelo

² Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024

horror, na qual as lembranças surgem como mecanismo de resistência diante de imagens de genocídios silenciados no ocidente.

É importante considerar que tanto “Valsa com Bashir” como “A imagem que falta” podem ser debatidos com certos deslocamentos para o campo documental, mas é fato que analisar sobre questões do documentário e da ficção parecem não dar conta no cerne das lembranças do vivido e do experienciado na guerra. Cada um destes diretores, a seu modo, empregam uma investigação pessoal com a tessitura da memória e as imagens dos filmes habitam a mente deles, são cercadas por lembranças, nostalgias, mas também de fatos, onirismo, devaneios e delírios. Daí, então, a questão do ensaio recobrir eventos do próprio ponto de vista dos traumas pela construção da memória, incapacitada de se revelar como um real fotográfico enquanto indicial e quase imediata em sua relação com o mundo.

Sobre a Imagem que falta

Analisa-se, então, primeiro o filme de Rithy Panh, nascido em Phnom Penh, no Camboja, desde o início de sua carreira cinematográfica, ficou reconhecido por revisitar a brutalidade do regime do Khmer Vermelho, movimento radical que assumiu o controle do Camboja entre 1975 e 1979. O país, governado por Pol Pot, marcou seu governo com brutalidade e ficou conhecido por implementar um regime forçado em prol de uma utopia agrária, visando a erradicação da “classe burguesa”. No entanto, Pot criou para si e para seu governo um regime de privilégios, que vivia às custas da produção e do trabalho escravo de uma grande massa de pessoas. Esse ideal comunista distorcido, contabilizou cerca de dois milhões de mortos, vítimas da fome extrema, do trabalho escravo nas plantações de arroz ou execuções daqueles que eram considerados rivais políticos.

Rithy Panh, sobrevivente deste massacre, expôs estas questões denunciando a brutalidade do regime em vários de seus filmes que concretizou na Europa. Na obra de 2013, por exemplo, mostra a evacuação de Phnom Penh e a população sendo forçada a trabalhar em campos de arroz. As vítimas foram pouco a pouco encarceradas ou executadas e, em um curto período, o diretor viu sua família morrer, pai, mãe, quatro irmãos e três sobrinhos, a efeito da fome e de doenças causadas pelas más condições enfrentadas nos campos de trabalho.

Expulso de sua terra natal, como diz no filme, Pahn considera Phnom Penh “uma imagem perdida”. Parte ele, então, atrás dessas imagens para recriar em sua mente, a atmosfera da infância, o esforço em rememorar a sua cidade, a ação de coletar recordações, e ir atrás de uma imagem que, para ele, nunca foi filmada ou foi certamente destruída.

Movido pelo instinto de sobrevivência, Pahn argumenta ter se distanciado do Camboja para tentar esquecer a experiência e construir uma nova vida fora de sua terra natal. Seu filme de 2013 surge como resultado do resgate da memória, mas também como uma tentativa de confrontar e relembrar o trauma que assolou sua infância e pré-adolescência no Camboja. Ao retornar à sua terra natal e vê-la de maneira "irreconhecível", conforme afirma em entrevista a Nicolas Bauche e Dominique Martinez, Pahn (2003, p.237) não consegue recordar o nome do chefe da aldeia onde viveu. Mesmo tendo se debruçado a investigar sobre o assunto, o diretor diz não lembrar mais do nome de algumas pessoas do lugar. Logo que começou a filmar, ele parou, pois queria entender como a imagem funcionava na sua memória.

Comecei a construir uma maquete da casa onde vivi, com os detalhes que me restavam, e pedi ao rapaz que trabalhava comigo que fizesse uma miniatura que circulasse dentro dela para estabelecer o tamanho do personagem e me dar a escala correta. Ele propôs esculpir em madeira, eu preferi em argila. Isso me lembrou de quando eu era pequeno: costumava inventar histórias com personagens assim (Pahn, 2013, p.238).

Pahn (2013, p.66) se denomina como um "agrimensor de memórias", e diz que planeja ir além da ideia de um "criador de imagens" ao buscar não apenas fazer uma "memória ilustrada" das suas questões. Daí pensar também no “teor arquivista”, como define Leandro (2013, p.185-198), a partir do inventário de materiais que compõem a articulação da montagem da sua obra. Entre os materiais diversos, o diretor cambojano faz um uso denso de materiais que vão sendo encontrados em suas pesquisas, seja por arquivos armazenados do regime despota do país, por coleta de cartas, documentos oficiais, filmes, fotografias e montagens fotográficas, além, é claro, dos relatos provenientes de outros filmes do diretor que abordam as confissões da tortura.

A abertura do filme já confronta o espectador com latas de arquivos enferrujadas, materiais fílmicos, testemunhas silenciosas de um descuido e abandono evidentes. O ambiente retratado é uma espécie de sala esquecida, abarrotada de rolos de filmes

deteriorados, deixando claro o estado precário em que se encontram as latas de filmes. É como se a própria essência do arquivo e da memória, contida ali, estivesse relegada a um espaço insalubre para o resguardo e armazenamento, escondida em gavetas empoeiradas e estantes negligenciadas pelo tempo.

Nos escombros deste teatro do esquecimento, em que os registros fílmicos parecem ruir, os arquivos e os rolos de filmes deteriorados parecem não dar conta da história a ser contada. Parte o diretor, então, para as atuações e reconstruções desse passado que continuam ecoando em sua mente. Os gestos, as palavras e as histórias entrelaçadas ainda habitam nesse espaço, mas não só pelo arquivo.

Logo na abertura do filme, Pahn diz recordar imagens de infância que voltam à mente com certa frequência. “É como a água doce e amarga. Busco minha infância como uma imagem perdida. Para ser mais preciso, é minha infância que busca a mim. Será que é porque tenho 50 anos ou porque conheci tempos turbulentos em que o medo e a esperança se alternavam?”. Mais adiante, complementa: “As memórias estão aqui, agora. Elas martelam minhas têmperas, gostaria de afastá-las. Com terra e água, com morte e campos de arroz, com mãos vivas, nós podemos construir um homem”.

Vê-se uma mão³ que esculpe o rosto de um boneco feito de argila já seca. Seu traje é branco, sua gravata é escura. E o narrador do filme diz: “Eu gostaria de segurá-lo contra mim; ele é meu pai”. O filme mergulha em uma dimensão desta escrita pessoal do diretor, atravessada pelo relato da voz do narrador⁴, bastante contida, sem entusiasmo, mas cercada de clareza e objetividade. É assim que o narrador expressa ao espectador uma maneira de ver, ler e organizar as imagens.

Há um retorno ao processo de criação das figuras feitas a mão, que fabrica mais um boneco. Com o transcorrer do filme vê-se que a personagem é uma figura do protagonista, o diretor, que aparece em vários momentos como parte da cena ou, então, como testemunha

³ Para representar o diretor, familiares e outros prisioneiros dos campos de trabalho forçado, Pahn utiliza centenas de bonecos de barro, em sua maioria esqueléticos e cobertos com um figurino acinzentado, esculpidos e pintados por Sarith Mang.

⁴ A narração em francês é feita pelo ator cambojano Randal Douce, já a voz do narrador do filme em inglês é a de Jean-Baptiste Phou, ambos surgem como uma espécie de mediador da voz do diretor, que conduz tudo como se já tivesse visto, ouvido ou experienciado. A questão da mediação da voz e a narração em primeira pessoa será discutida adiante.

de acontecimentos. Essa figura possui cores mais vívidas e quentes, especificamente uma camiseta de bolinhas, mas ainda pode ser visto com as mãos na cabeça e boquiaberto. O gesto lembra o pânico generalizado, ou a figura aturdida da obra "O Grito" de Munch.

Embora possa parecer inadequado identificar a perspectiva da animação no filme de Panh, é crucial salientar que a etimologia da palavra "animação" remonta ao latim "*animare*", que significa "dar vida a", "insuflar ação e movimento". A ideia está intrinsecamente ligada ao termo "*animae*", que se refere a "sopro, ar, brisa" e "alma", conforme mencionado por Barbosa Júnior (2005, p.28). Daí surge a concepção de um processo enraizado na relação entre o criador e a criatura, no ato de conferir vida a um personagem ou forma, por vezes inanimada, mas capaz de engendrar mundos possíveis, impossíveis e coexistentes.

Os bonecos representam o teor da simplicidade necessária para o filme, como apontado pelo próprio diretor (PANH, 2013, p.235), que se dedica, então, ao cerne da animação, a qual é dar vida aos bonecos sem recorrer à técnica de quadro a quadro e com movimentos em sequência, característica comum do *stop motion*, por exemplo. Em vez disso, os bonecos estão conectados à figura e a presença da mão de um criador, que meticulosamente constrói figuras de argila. Esse estágio pressupõe o ato do "fôlego da vida", "sopro" ou da "anima", e o diretor desenvolve não apenas a criação dos bonecos, mas também os organiza em maquetes, que dão vida a um conjunto de cenas visuais e figurativas que operam lembranças em sua cabeça. Em uma espécie de registro do processo laboral e de criação diante da câmera, a manufatura é parte constitutiva do filme, torna-se também o argumento de uma obra e um pensamento em processo.

Não há "ausência" da questão cinética nos bonecos, as imagens em movimento do cinema repercutem esse efeito. E ainda que as miniaturas permaneçam rígidas e imobilizadas do movimento, como resultado do ressecamento do barro, pensa-se também o que o diretor sugere como uma espécie de memória petrificada pelo tempo, evidenciada pela maneira como o diretor e sua equipe de arte conferem vida através do ato de moldar uma imagem ou corpo em argila. Esse aspecto ganha maior relevância no desfecho do filme, quando se revela que o material utilizado é proveniente da mesma terra que testemunhou a tragédia, onde milhares de vítimas foram sepultadas na lama.

Pahn, em seus textos, não deixa de prestar um sentido mais tenro ao gesto da memorabilidade, ao dizer que os pequenos bonecos de argila são uma

homenagem à infância, ao mesmo tempo, uma forma de revisitar o passado e enfrentar as cicatrizes que persistem em sua vida. Do ponto de vista de uma criança, as cenas criadas repercutem o instante da lembrança como se o tempo, ali, estivesse estanque.

Com um complexo desenho sonoro, constituído por sons de arquivo, captação de vozes que organizam a narração na trama, o diretor recria as paisagens ou ambiências sonoras das cenas elaboradas. Como diz Panh (2013, p.107) “é muito importante registrar os sons sem filmar. Os sons definem um território, o tornam sensível para o espectador, tanto quanto a imagem”. Além disso, diz o diretor cambojano que o som é, também, “uma questão de montagem”, neste sentido,

é preciso trabalhar no ambiente, na distância entre a câmera e a pessoa filmada [...] enquanto filmo, tomo notas de ideias para o som. Todos os sons são reais. Se for necessário, eu retorno à locação, me sento no mesmo lugar onde filmei, e aguardo para registrar um som que não consegui captar da primeira vez (PAHN, 2013, p.107).

Diante da dor e do sofrimento ao revisitar os fatos, Panh opta por elaborar mundos e cenários em miniatura, evocando as tradições antigas do teatro de bonecos, combinadas com formas contemporâneas de arte da performance. As imagens mentais tornam-se mais fáceis de serem lembradas, são a carne da memória marcada por cicatrizes profundas. Daí surge a reflexão sobre a maneira como a animação é tratada, com fusões de camadas de imagens, características do *chroma key* e "composite"⁵ (ou composição). No caso, os bonecos são mesclados com outros materiais de arquivo, adotando uma abordagem mais multimídia que se utiliza, até mesmo, de projeções em superfícies arquitetônicas, como na cena na qual o diretor fala sobre sua casa no Camboja.

Sobre Valsa com Bashir

Enquanto Panh se utiliza de combinatórias de materiais de arquivo diversos, dedicando-se à recriação de maquetes e bonecos, Ari Folman adota uma abordagem distinta

⁵ “Composite” é uma técnica mais ligada aos efeitos visuais e plenamente reconhecida com as fusões de imagens, se refere à criação de uma cena visual combinando várias camadas de elementos individuais, como imagens, vídeos, gráficos, efeitos visuais e animações.

em "Valsa com Bashir", utilizando o desenho com um teor mais impressionista, frutos de David Polonsky no departamento de arte e Yoni Goodman na condução do traço da animação. Um grande corpo artístico leva a retratar os eventos com uma estética vetorizada em desenhos feitos com a técnica "cut out"⁶ por computador. De modo geral, as técnicas empregadas em cada um dos filmes permitem a expressão das nuances das complexidades das memórias, consolidando as experiências retratadas em cada obra.

Ari Folman, natural de Haifa, Israel, ganhou destaque em 2008 por escrever, dirigir e protagonizar "Valsa com Bashir". A obra mergulha nestes dilemas das visões insólitas do protagonista, muitas vezes indiretas ou simbólicas, que sempre voltam ao intervalo de tempo experienciado no exército israelense durante a intervenção de Israel na Guerra Civil do Líbano. Em uma espécie de camada performativa animada, Folman interpreta a si e encena outros personagens, a fim de empreender uma jornada permeada de reflexões sobre a própria experiência de guerra.

Os eventos retratados no filme tratam-se das recordações de um jovem soldado israelense que, aos 19 anos, foi testemunha do massacre de refugiados civis palestinos e libaneses. Neste massacre, cerca de 3.500 civis palestinos e refugiados foram mortos ao longo de três dias, em retaliação à morte do líder falangista Bashir Gemayel, em 1982, nos campos de refugiados palestinos, sob ocupação das forças armadas de Israel, em Sabra e Shatila, situados na periferia de Beirute.

Para esclarecer algumas das questões lançadas na obra do diretor israelense, a animação se entrelaça com sonhos e alucinações, assumindo o papel principal em uma jornada ao reencontrar antigos colegas de batalhão, todos agora afastados da vida militar e envolvidos em diferentes profissões, como advogado, vendedor de comidas típicas na Holanda e praticante de artes marciais. Cada encontro de Folman ajuda a preencher e desembaraçar os fios da memória. Nessa busca labiríntica, o filme segue por caminhos

⁶ A animação foi realizada no programa Flash, que inicialmente pertencia à Macromedia e depois foi adquirido pela Adobe Systems. O Flash foi oficialmente descontinuado pela Adobe em 2020. A técnica conhecida como "cut out" (recorte) é uma abordagem antiga na qual os personagens e objetos são criados a partir de partes de papel, cartolina, tecido ou outros materiais. No caso do filme em questão, os objetos são desenhados no computador e separados em camadas, com articulações adequadas que proporcionam elasticidade no movimento. Em vez de desenhar cada quadro individualmente, os animadores usam uma série de peças recortadas que podem ser movidas e rearranjadas para criar a ilusão de movimento.

imprevisíveis em que ele chega até a questionar se o que está narrando (e o que está sendo retratado por meio de imagens animadas) é uma interpretação pessoal do massacre: "É como se fosse uma foto falsa. Será que isso nunca aconteceu? Eu inventei? Não é real?", questiona Folman no filme.

É importante mencionar que "Valsa com Bashir" não se trata de uma narrativa com dados e fatos precisos sobre o conflito, mas antes uma espécie de reconstrução de uma memória incapacitada, em ruínas do trauma⁷. O disparador da busca se encontra na inquietação lançada por seu amigo Boaz Rein, que compartilha um sonho representado na abertura do filme. Trata-se de uma cena com 26 cachorros ferozes em perseguição. Durante a conversa no bar, os amigos concluem que essa imagem está conectada ao trauma da missão na guerra do Líbano. Nesse momento, Folman percebe a memória deficitária, quase em colapso. O protagonista, então, embarca em uma jornada de conversas e entrevistas com pessoas associadas ou próximas à sua experiência na incursão no Líbano.

Folman diz ser um grande admirador do traço e do processo de criação da animação oriental⁸, que se revela também no design e no movimento dos personagens, sobretudo da supressão de *frames*, com cenas com prolongamentos dos instantes dramáticos característicos dos Mangás. A carga expressiva da obra chama a atenção por refazer os sonhos, os combates e os ataques aéreos, formulando a estética gráfica de um jovem adolescente aturdido pelo que vê e ouve em um contexto de conflito.

A arte é influenciada pelos quadrinhos, que remete ao estilo *graphic novel*, visando o público jovem consumidor de HQs. As cenas de guerra são mais saturadas, com desenhos vetorizados, com linhas bem demarcadas e cores chapadas e com predominância do tom alaranjado para demarcar alguns acontecimentos interligados. Mais adiante, no filme, sabe-se que o tom alaranjado é um aspecto estilístico devido aos sinalizadores e esta cor, que se soma a vários eventos retratados no filme: como o céu, as ruas da cidade, a iluminação noturna,

⁷ Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

⁸ Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

mas também a debandada da população que é vítima do massacre em Sabra Shatila e até mesmo na fúria nos olhos dos cachorros⁹.

A narrativa não apenas retrata os eventos históricos, mas também visa despertar uma consciência crítica nos espectadores, oferecendo uma visão não romantizada da guerra e suas consequências devastadoras. Folman visou atrair a atenção dos jovens para o tema, mas sem glorificar a figura ilibada do soldado heroico, típica dos filmes de guerra. Sendo assim, a trama absorve um protagonista resignado diante do que descobre a partir da sua falha de memória, mas também acompanha o testemunho dos traumas dos combatentes. O ambiente visual, com suas cores, contrastes e jogo de luzes e sombras, é uma expressão artística que complementa o estado de sensação aturdida dos personagens, transportando o espectador para dentro da complexidade emocional e histórica desses eventos.

“Valsa com Bashir” combina os desenhos que ilustram uma guerra em curso com a trilha sonora dotada de letras cínicas, marcadas pela estética musical, às vezes *folk*, outras vezes mais dilacerantes com o *punk/rock*. Tudo se soma a uma atmosfera psicodélica, de teor surrealista de vários desenhos, fruto da estética trazida pelos desenhos dos irmãos Hanuka, Asaf e Tomer. Há outros intervalos do filme que apresentam uma estética mais limpa, com predominância de cores frias e tons pastéis, evocando uma sensação de “ressaca pós-droga” (GORDEEF, 2009). Ou uma estética calcada nos sonhos, de teor mais noturna azulada, quando um dos soldados é levado ao oceano por uma mulher nua. A alternância de estilos reflete a jornada emocional dos personagens e do próprio diretor em sua busca por suas memórias perdidas da guerra do Líbano, além disso, Gordeeff (2009) salienta que o estilo é uma “alusão ao choque de consciência resultante da tomada de conhecimento quanto aos fatos da guerra (e talvez das consequências do uso de drogas), fazendo um paralelo com o despertar das lembranças do próprio Ari Folman”.

Uma das imagens envoltas em um tom onírico merece ser descrita e trata-se da cena do protagonista à beira do mar. Ao questionar se o que vê é real ou imaginário para seu amigo, pós-cena do bar, o protagonista sente a necessidade de buscar imagens que retratam o que aconteceu de fato, em sua mente em Beirute Ocidental, local do massacre nos campos de

⁹ Cf. FOLMAN, Ari. Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir". [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7BGmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

refugiados em Sabra e Shatila. Em certo momento, de frente para o litoral, a câmera rotaciona em 180 graus, revelando um sinalizador alaranjado no horizonte da praia. Corpos de soldados nus emergem do mar, como se despertassem de um sonho, enquanto o rosto do jovem protagonista é visto flutuando na praia. Os soldados, então, saem das águas como se estivessem embriagados e vestem suas roupas. Nesse momento, somos transportados ao passado, com Folman vestindo-se em meio a um cenário devastado pela guerra, e, posteriormente, com mulheres e crianças cruzando em sua direção como fuga do lugar do massacre.

Numa das entrevistas do filme, Folman é questionado quando conta sobre seus sonhos e imagens persistentes em sua mente: "De que praia você está falando?", pergunta o amigo que vive na Holanda, que diz: "Você está obcecado por essa imagem". Em sua peregrinação por respostas, Folman percebe que ninguém tem a mesma visão, no entanto, em pleno táxi para o Aeroporto de Amsterdã, todas as memórias perdidas vieram à tona para o protagonista. "Não era alucinação, nem no subconsciente, nem sonho", ele diz.

No esforço em rememorar, o filme adota a experiência pessoal do diretor, e a animação emerge como meio de explorar as lacunas das memórias de vários soldados na linha de frente de um pelotão militar. Certo de que as imagens ecoam com visões embaralhadas, "Valsa com Bashir" intercala os relatos de testemunhas, sonhos e as próprias lembranças fragmentadas do personagem principal. Às vezes com tons sombrios, a imagem é fugidia, e não impera a ideia de uma lembrança nítida e precisa, mas de um devaneio que cobre o evento traumático do qual o protagonista acredita ter vivido.

No caso do filme do diretor israelense, a ausência de uma imagem perfaz a amnésia como reação ao vivido na guerra¹⁰, que o aflige, misturando-se a delírios e lapsos de memória. Num esforço de proteção da rememoração insuportável do passado, o diretor entorpece sua

¹⁰ Não por acaso, em uma das entrevistadas no filme, a professora Zahava Solomon, especialista em estresse pós-traumático, descreve a experiência como "Eventos Dissociativos". O diálogo entre Folman e a Dra. Solomon revela a desconexão emocional de alguns indivíduos diante de eventos traumáticos. Ela traz o exemplo de um soldado e fotógrafo amador, que descreve sua experiência na guerra como uma "longa viagem", observando-a como se estivesse filmando com uma câmera imaginária. No entanto, quando confrontado com o sofrimento dos cavalos massacrados, sua defesa emocional falha, e ele é tomado pelo horror da realidade, enlouquecendo. Para Solomon, a amnésia é produzida na mente quando a pessoa parece estar desconectada de sua própria identidade, do ambiente ao seu redor ou de suas próprias memórias, especialmente referindo-se à incapacidade do protagonista de reviver certas memórias.

mente, deixando-se inundar por memórias calcadas na própria narrativa pessoal. As imagens-lembranças, quase delirantes, sublimam os eventos traumáticos, que surgem como uma defesa psicológica, uma barreira imposta pela mente, não sendo apenas uma falha da memória, mas sim um sintoma de um processo mais profundo em que a mente resguarda-se das consequências emocionais avassaladoras de confrontar os traumas vividos. E, de uma certa maneira, esquecer é parte de uma internalização da culpa que o consome desde que voltou da guerra.

Em vários momentos, o filme israelense emula a entrevista documental, reconstituindo a *mise-en-scène* peculiar de uma pessoa falando para uma câmera, enquadrada em fundo infinito, com pessoas sentadas e falando na frente das câmeras. As cenas, comuns às circunstâncias da entrevista, são entrecortadas com as falas dos personagens entrevistados. Neste sentido, também decompõe questões-chave do universo documental, como nos personagens animados que prestam depoimentos, com vozes gravadas pelo próprio diretor. O diretor explora o relato das memórias dos entrevistados também em colapso, buscando questões que se repetem ou se contradizem.

Sem revelar seus rostos e identidades, ainda que por traços pictóricos dos desenhos, em vez de imagens *in loco* e som direto, a equipe de produção levou os entrevistados para o estúdio e substituiu suas imagens por animação, como conta e mostra o *making off* sobre as gravações destas gravações em estúdio¹¹. Há amplos espaços para a invenção das cenas, uma vez que as memórias são fragmentadas e confusas, refletindo a própria complexidade e ambiguidade da guerra sem sentido vivenciada por todos. Sabe-se que dois dos nove entrevistados são atores, já que um deles, no filme, pede até para não ser identificado. Para esse propósito, a equipe de produção recruta atores para dublarem as vozes e inventarem novos rostos, além de recriarem cenas e não necessariamente desenharem sobre a base fotográfica, ou seja, sem recorrer à roscopia¹².

Entre outras questões, o diretor israelense relata que ao tentar angariar fundos para o filme em seu percurso de pré-produção, defendeu a ideia do projeto em vários festivais de

¹¹ Conforme entrevista com Ari Folman e equipe. FOLMAN, Ari. Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir". [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7BGrmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

¹² FOLMAN, Ari. Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir". [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7BGrmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

documentários. Em um deles foi questionado sobre o motivo de fazer o filme em animação e não utilizar a tomada com a câmera¹³. A questão aparentemente paradoxal girava na possibilidade do projeto abordar pessoas reais, mas com figuras desenhadas, que gerava um curto-circuito nos avaliadores ao trazer consigo a expectativa de que o filme seria menos real por não se utilizar da câmera

O uso ou não da animação não precisa ser justificada, como bem esclareceu Folman, mas certamente se fundamenta numa espécie de esquiva do diretor da ilusão do real que é, na verdade, um desvio da “muleta” do registro fotográfico. Pensando as circunstâncias ensaísticas dos filmes, que encarna a voz dos realizadores propondo refletir as fantasmagorias das imagens, o esforço para recordar o inimaginável, de certa forma, uma espécie de recalque do trauma, se materializa na recriação do traço e do desenho, buscando reunir os fragmentos e as peças que faltam de um evento internalizado pelo protagonista. Não é à toa que o diretor parece nunca ter feito parte da história e se vê como um observador distanciado. Exceto no final, quando o fotográfico impulsiona o real a transcender a animação.

Na conclusão de “Valsa com Bashir” as imagens-câmera surgem após o retrato de uma cena animada com um grupo de pessoas caminhando por uma viela da cidade arrasada em direção ao protagonista, sob o grito de desespero. Um *travelling in* e vê-se o diretor como uma espécie de espectador aturdido na cena, ansioso e inquieto, respirando ofegante. Corte para cenas com cenas gravadas com a tomada câmera, com este gesto as imagens fotográficas não podem mais segurar o teor fatídico do genocídio. As imagens dos cadáveres tornam-se ainda mais prescritivas ao real e, aqui, ganha lugar o arquivo. O som é interrompido, em silêncio total, o espectador é levado ao horror e à obscenidade das imagens que representam a morte.

¹³ Quando apresentou o projeto do filme para uma banca de *pitching* no Hot Docs Film Festival em Toronto, em 2005, um reconhecido festival de documentários, Folman projetou três minutos da cena final do filme com animação. Cerca de 16 pessoas estavam sentadas ao redor da mesa e zombaram do projeto, principalmente devido à ideia ousada de realizar um “documentário animado”. Eles afirmaram que tal coisa não existia. No entanto, poucos dias depois, um representante da “Arte 1”, uma televisão francesa que coincidentemente estava na plateia da apresentação do projeto, manifestou interesse em financiar o filme. Folman sempre era questionado sobre as razões para não realizar um documentário com tomadas da câmera em vez de recorrer a recursos animados. Ele questiona essa abordagem, mesmo após usar as vozes dos entrevistados como base para o real: “Quem disse que essas pessoas são menos reais por serem desenhos?” Cf. FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTrOOEY> . Acesso em: 2 mar. 2024.

As imagens-câmera das mulheres palestinas em prantos contrastam com as visões animadas de Folman, que surge como um momento de suspensão, um estilhaçamento repentino da realidade fotográfica que destaca a violência do instante fotográfico. O filme termina em silêncio, como um mórbido vislumbre da desolação e da destruição de uma guerra, confrontando repetidamente as imagens pictóricas de um mesmo ato, gesto ou ação sempre vistas na dimensão onírica do protagonista.

A articulação desta composição de cena está reservada justamente para o final pelo seu impacto, que corta abruptamente para imagens de mulheres palestinas em prantos, como prova inequívoca do trauma do diretor no despertar para a crueza da realidade. Tais imagens desempenham um papel crucial ao reiterar a austeridade do tema abordado, dissipando qualquer vestígio de uma abordagem superficial ou meramente estética em relação à narrativa sobre a guerra. Este é um reconhecimento explícito da importância de confrontar a gravidade dos acontecimentos retratados, diante de uma verdade histórica sobre uma crise humanitária subjacente à obra.

Para além dos arquivos e das Imagens Fotográficas: a obscenidade da morte e os regimes de fabulação com a animação

As personagens de ambas as obras estão constantemente atravessando a fronteira entre o real e o fictício, consolidando a ideia da "potência do falso" ou "a função de fabulação", conforme definido por Deleuze (2005, p.186). O conceito de fabulação não se opõe à ficção nem se resguarda à verdade de um diretor ou o que é dito como factível por um personagem, mas sim pela forma como a ruptura se dá com o novo modo de narrativa que as afeta. Para Deleuze (2005, p.182), é o "devir da personagem real quando ela própria se põe a 'ficcional', quando entra em 'flagrante delito de criar lendas', e assim contribui para a invenção de seu povo". A fabulação se aloja na indiscernibilidade e toma o falso como potência, transformando-o em memória, a lenda ou o mito na capacidade de transformar o realizador em um "devir-outro".

A imagem animada, assim, atua como mediadora entre a arte e a vida, entre as camadas de ficção versadas na encenação do cineasta, seja pela voz, pela presença em ato ao articular o pensamento no filme, ou nas camadas de realidade que pairam

sobre os relatos dos personagens que vivenciam o fato. Verdade ou ficção, imaginação ou documentário, essas duas camadas se dobram uma sobre a outra e entram em uma intensa relação de troca, gerando uma fricção na dobra capaz de romper com a rígida dualidade.

Para Deleuze (2005, p. 183), o exercício de rememoração é o meio pelo qual o realizador extrai lições do filme, sendo um processo de aprendizado e não o término de uma busca. É quando a personagem avança em direção a "tornar-se outro", ao começar a fabular sobre si mesma sem apelar para suas verdades ou se preocupar com suas imaginações, convoca substitutos para dar vida às suas imagens ou visões.

Entende-se, aqui, que a fabulação preenche os espaços simbólicos que a imagem fotográfica e o arquivo não alcançam e a animação se envolve no campo da criação de imagens, que não apenas descrevam o mundo, mas também o transformam e o reconfiguram. Nesse sentido, a fabulação desdobra a realidade e a interpreta com fluxos internalizados dos realizadores, revelando novas possibilidades e perspectivas. Além disso, o cinema de animação tem como propósito versar as "visões" das imagens interiorizadas dos diretores, talvez, deveras difíceis de serem preenchidas pelo plano estético do real. Quase sempre, se expressa de maneira não literal, reconhecendo sua artificialidade ao jogar com as possibilidades ilusórias do construto da forma da imagem pelo traço, desenho e escultura, entre várias possibilidades pictóricas. Daí pensar que os regimes de fabulação são termos mais adequados para essas produções cinematográficas-ensaios que versam a animação.

Enquanto no filme de Panh a presença do material fotográfico é constante, integrando-se aos cenários e bonecos de argila como parte do conjunto animado, em "Valsa com Bashir", o desenho predomina. Em ambos os filmes, não se trata de partir para a animação pelo fato de não ter evidências fotográficas ou materiais de arquivos, mas por pautar uma imagem capaz de retratar os crimes e a destruição de uma população ainda sob o interdito da imagem da representação da morte. Daí os regimes fabulares que atravessam as imagens fotográficas e os arquivos nas obras, oferecendo uma abordagem singular para lidar com temas complexos e, talvez, um modo de lidar com as sublimações da memória. Além disso, ambos os filmes atenuam a crueza das imagens do massacre da guerra pelos modos de composição de suas narrativas.

No caso de Panh, as imagens do ocorrido que ele testemunhou, além da dor e da convalescença do trabalho escravo por ele sofrido, por exemplo, são

demasiadamente dolorosas não apenas para o diretor, mas para o espectador. Em dado momento, questiona sobre quais circunstâncias alguém teria tirado fotos e filmado os eventos, enquanto são vistas imagens dos trabalhos forçados nos campos do Camboja. As cenas, compostas em sua grande maioria das imagens de arquivo que entrecortam o filme, refletem sobre se as imagens da morte e das execuções deveriam estar ausentes e declara estar à procura dessas imagens. "Se eu finalmente a encontrasse, eu não poderia exibi-la, é claro. E o que faz um retrato do espetáculo da morte?". Pahn prefere, então, mostrar a imagem de "uma jovem mulher desconhecida que desafia a câmera, o olho do carrasco, e ainda olha para nós".

Certo de que a imagem animada proporciona um olhar subjetivo e versa aspectos da fabulação, cabe destacar os limites e o espaço ético sobre a representação da morte diante das imagens intensas que retratam o horror da guerra. Sabe-se que a animação com frequência aborda temas tabus, ao representar por metáforas de imagens questões que seriam consideradas obscenas¹⁴ ou insuportáveis se fossem apresentadas realistamente e clivadas no fotográfico. Isso é especialmente evidente em cenas que retratam a violência extrema e a carnificina da guerra. Neste sentido, ao oferecer uma camada de distanciamento, ainda que a memória da morte evoca o insuportável, a animação atenua o impacto emocional e simbólico do ato.

O desfecho do filme cambojano, por exemplo, parece desviar do solo pantanoso das imagens do sepultamento, talvez até por referendar o efeito visual explícito no sofrimento humano. Pahn, em todo o seu filme, parece não medir esforços para confrontar os fantasmas do passado com as imagens da morte, ainda que a representação de um funeral se resguarde a um gesto que recria o ritual fúnebre, especialmente quando ele se volta para o solo ancestral para cobrir o barro com mais barro. O velório, não por acaso, culmina com o plano de bonecos

¹⁴ O livro de Sontag (2003), "Diante da Dor dos Outros", explora a relação da sociedade contemporânea com a representação da dor e do sofrimento alheio, particularmente por meio de imagens fotográficas. A autora analisa como a fotografia, principalmente a fotojornalística, consegue influenciar a percepção das pessoas sobre eventos traumáticos e catástrofes humanas. Essas representações servem como ponto de questionamento para Sontag discorrer sobre a papel dessas imagens na formação da consciência coletiva, sobretudo o modo de banalizar o sofrimento alheio, transformando-o em espetáculo a bel-prazer do consumo midiático. Sobchack (2005), por sua vez, apresenta dez proposições que exploram as complexidades envolvidas na representação da morte, especialmente no contexto do documentário cinematográfico. A autora examina como os cineastas lidam com questões éticas ao retratar a morte de indivíduos na frente das câmeras e como essa representação influencia a percepção do público.

em miniatura sepultados em uma cova aberta. Dentro dela, os bonequinhos de argila são depositados, enquanto a terra é gradualmente lançada sobre eles. Neste final, diz o narrador: "A imagem que falta agora eu dou a vocês. Para que não parem de olhar para nós", narrando o inefável, mostrando o invisível e expressando o indizível que atravessa a dor do outro e da morte.

Este final evoca a terra que nutre os bonecos, como se fosse a própria matéria-prima na qual eles repousam. "O luto é difícil, o funeral, interminável", afirma o narrador do filme, que corta para o mesmo mar revolto do início do filme, onde tudo é caos, impingindo o sufocamento. Essa ação simbólica não apenas encerra a obra, mas também honra e lembra todos os que foram privados deste ato fúnebre, já que os corpos eram enterrados em valas comuns e longe dos olhos dos encarcerados.

Sem mitigar a crueza das imagens de um genocídio, as imagens animadas substanciam o alto teor dramático e pungente em imagens fabulares, refletindo sobre os eventos de uma perspectiva subjetiva, compartilhando um modo de ver a história e os traumas humanos. Como diz Panh, "meus filmes não são nem ilustrações de uma proposta, nem manifestos políticos. Mas se nos aproximamos das pessoas filmadas com respeito, independentemente de quem seja, já é político" (PANH, 2013, p.85).

Conclusão: sobre o filme-ensaio e a animação

A abordagem do documentário animado surge como um híbrido cinematográfico que segue desafiando as fronteiras dos domínios basilares da história do cinema. Esse tema já foi pesquisado por Serra (2011) e Martins (2009), além de extensamente debatido por Honess Roe (2013), teóricas que se aprofundam na questão de filmes documentários que misturam à animação. Essa amálgama, além de fornecer questões primordiais para experimentar abordagens diversas sobre a representação, em certa medida, afetam e legitimam o discurso não-ficcional.

A ideia não é tornar uma análise procedimental e ponderar se tais filmes analisados se encaixam na lógica de um ensaio, de um documentário ou de um filme animado. Como diz

em entrevista¹⁵, Folman, ao declarar não se interessar pelas categorizações vinculadas aos rótulos que os espectadores atribuem, certo de que o rígido encaixe das obras em categorias não seja a principal que ele considera debater em seu filme.

Entretanto, sublinha-se, porém, aqui, a abordagem do filme-ensaio, com destaque nos debates acadêmicos do final do século XX e com larga vazão em obras da virada do século XXI, sendo considerado por alguns teóricos como um novo domínio. Teixeira (2022), Weinrichter (2015), Corrigan (2015) e outros teóricos defendem esta noção, fornecendo abordagens cruciais para compreender o ensaio cinematográfico na longa história do cinema¹⁶.

Corrigan (2015), por exemplo, considera o intervalo de desenvolvimento do domínio entre a literatura e a filosofia até chegar ao cinema, ou seja, entre a escritura filosófica de Montaigne e a filmografia de Marker. Da mesma maneira que André Bazin estabeleceu os "pilares" do ensaio no campo da visualidade cinematográfica ao categorizar "Cartas da Sibéria" (1958), de Chris Marker, como uma incontestada obra como filme-ensaio na articulação de suas formas com o pensamento. É raro encontrar um texto que não mencione o filme-ensaio sem passar pelo crivo dessa análise fílmica.

Uma figura central e ponto de contato entre animação experimental e ensaísmo é o animador alemão Hans Richter. Ligado às vanguardas artísticas, pintor e escritor, conhecido por suas contribuições para o movimento dadaísta e para o cinema experimental de animação. Richter explorou técnicas como pintura direta na película, colagem e manipulação de imagens para criar uma experiência sensorial fílmica.

Seu texto "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental" (RICHTER, 2007, p. 186-191), escrito em 1940, analisa seu próprio filme "Inflation" (1928) é considerado por muitos um precursor das reflexões acerca do filme-ensaio. A argumentação de Richter é a pedra fundamental para compreender o filme como ensaio, ainda que seu argumento esteja relacionado ao campo documental, é importante entender sua perspectiva de forma mais

¹⁵ FOLMAN, Ari. Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

¹⁶ Este texto não se propõe a realizar um extenso estudo sobre a tradição e a transformação do filme-ensaio ao longo da história do cinema. Em vez disso, o foco se dá na análise dos filmes aqui elencados, explorando suas proposições estilísticas e poéticas que dialogam com as questões dos filmes-ensaios animados.

ampla, como uma visão pela absorção de recursos e formas para tornar tangível o mundo inaparente dos conceitos. Em suas próprias palavras: “En este esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el cine-ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental” (RICHTER, 2007, p.188).

O ensaio no cinema ganha fôlego conceitual e começa a circular recentemente, mas se define de maneira mais sólida nas décadas de 1980, com análises do filme "Sem sol" (1983) de Marker, e abrindo um debate a respeito da categoria da obra, até mesmo como um aprimoramento do conceito no solo cinematográfico. Jean-Luc Godard, em sua série de vídeos "Histórias do cinema" (1989-1998), define o ensaio sob a intrínseca relação entre filme e pensamento, denominando seu próprio vídeo-ensaio como "uma forma que pensa".

Enfim, resumindo uma longa história que percorre a transformação do ensaio até chegar em produções contemporâneas. Após ganhar relevância a partir dos anos 1980, impulsionada por obras icônicas de Godard, Marker, Harun Farocki e outros cineastas que exploram reflexões mais diretas com o campo das imagens videográficas, o domínio também eclode como uma forma capaz de pensar com as imagens da animação.

Ainda assim, deve-se ressaltar a escassez de debates mais detalhados sobre filmes ensaio que recorrem à animação, tanto em termos formais, históricos e estéticos, quanto como parte essencial da análise cinematográfica. Neste ínterim, "Valsa com Bashir" foi pautada por Corrigan (2015, pp. 164-167) , que diz que a obra é um dos exemplos que “expandem os limites do ensaístico para o campo da animação”.

Nichols (2005, p.209) também analisa a obra de Folman e outras obras de animação, porém, encaixados na categoria de documentário performático, dizendo que "a combinação livre do real com o imaginado" é uma característica comum desta categoria, por trazer "reconstituições" sem "serem recriações extremamente realistas, como geralmente acontece nos filmes de ficção". O teórico comenta que tais obras desviam-se da lógica documental para recriar "acontecimentos passados de maneira claramente estilizada" e que "a animação revelou-se uma ferramenta poderosa", especialmente quando "eventos reais são amplificados pelo imaginário" (NICHOLS, 2005, p.209).

Embora “Valsa com Bashir” e “A imagem que falta” sejam obras difíceis de categorizar como ficções, não se quer entrar nos méritos das questões que

impulsionam os níveis de encenação nos filmes e determinar qual sua dimensão documental. Como um ensaio, consideram-se os deslocamentos na representação do real, por vezes, com atravessamentos dos mundos imaginários, comportando paisagens subjetivas com metáforas visuais, angariando metonímias, etc. Entretanto, um dos caminhos para refletir sobre a perspectiva ensaística é, de fato, o teor performativo, considerando o recorte subjetivo que constitui a narração através do mundo interno do realizador. Ou seja, o corpo que fala e que se presentifica na narrativa é o mesmo que sente e conta os acontecimentos no filme, no caso aqui, envolve a noção de uma imagem pulsante na memória, composta por outras formas de dar vida à visão do filme.

Além disso, muitas dessas obras mobilizam uma série de questões que envolvem a primeira pessoa no discurso narrativo do filme. Sem cair no equívoco autobiográfico¹⁷, deve-se dizer que em vários filmes com este teor da enunciação, quando o diretor se torna presente no ato do relato de suas histórias e de outras, a narração do próprio realizador adiciona uma camada de subjetividade à experiência, permitindo ao espectador mergulhar na perspectiva íntima do cineasta.

Rithy Panh argumentou sobre esse aspecto quando questionado sobre o fato de seu filme de 2013 ser o mais pessoal da carreira, além da voz que costura a trama não ser a sua própria. Ele menciona que, em seus outros filmes relacionados à história do genocídio do Camboja, a sua presença inscrita parecia não ser óbvia: "Era preciso um envolvimento pessoal e íntimo, mas eu não sentia a necessidade de usar o pronome 'eu'". Com "A imagem que falta", por exemplo, o diretor afirma ter ido além ao buscar falar de sua família "diretamente" (PAHN, 2013, p. 235).

Embora a voz do filme de Panh não seja do diretor, isso não exclui a sua presença como testemunho da história, construindo a dimensão da presença de uma maneira muito particular a partir de suas visões e memórias dos acontecimentos no Camboja. Panh (2013,

¹⁷ Para não cair no chamado "equívoco autobiográfico", Teixeira (2022, p.22) aponta as tentativas problemáticas de nomear o documentário contemporâneo, tais como "subjetivos", "em primeira pessoa", "autobiografias", "autorretratos", "retratos de amigos", "retratos de família", "filmes-cartas", "diários de viagem" e "notícias privadas". Além disso, essas obras são frequentemente adjetivadas como "diário íntimo", "confissões", "lembranças de infância", "anotações de cineastas", o que muitas vezes mistura categorias diversas e associa termos relacionados ao ensaio sem a devida "paciência da elaboração histórica e conceitual". Em vez de adjetivar cada vez mais o documentário com tais termos, Teixeira propõe observar a eminência do ensaio, um domínio que abrange melhor essa questão.

p.238) discorre sobre o teor da sua inscrição, mas também sobre a inibição em aparecer, afirmando: “alguém não se coloca na imagem apenas porque vai contar a história da sua vida – com a qual não se está à vontade”. Não por acaso, o diretor cambojano comenta sobre a restrição de não se mostrar na tela, e menciona que aparece em dois momentos na obra: em uma montagem fotográfica recortada com ele e seu irmão na infância (a única foto que possui dessa época, dada pelo irmão); e em outro momento, diz aparecer apenas em desfoque, vestindo roupas brancas e caminhando de costas para a câmera, em um dos intervalos no qual o filme se encaminha para o fim, entrecortando para uma cena de uma criança.

Curiosamente, os exercícios do ensaísmo se revelam não apenas na presença incontestada do corpo e da voz, mas também nos “escondimentos” da figura do autor, como aponta Corrigan (2015, p.32). Sobre esse aspecto da refração da aparição do realizador nas obras, o teórico diz que nos filmes ensaios a presença pode ser “às vezes bem visível no filme, às vezes não” e trata-se de uma manifestação de uma “subjetividade expressiva”, a qual é “percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta, ou de um substituto” (CORRIGAN, 2015, p.32).

É possível aprofundar a reflexão sobre as manifestações (presença) da voz, do corpo ou da figura e até mesmo manifestações desse "Eu" sem revelar explicitamente o sujeito que enuncia. O ensaio, não por acaso, emprega estratégias modais, como a ressignificação de materiais de arquivo, e incorpora correntes reflexivas sobre esses materiais, além de modular sua abordagem através da perspectiva diarística e autobiográfica.

Percebe-se que, tanto as vozes nos filmes de Panh como as de Folman, seguem menos assertivas, mais fugidias e incertas, surgem estilhaçadas como derivas de sujeitos que experienciam a crise e o trauma. De qualquer forma, os realizadores estão inseridos no sistema textual do filme muito mais como uma escritura de si, performática e animada, do que a de um escancaramento de uma primeira pessoa.

Teixeira (2022, p.143) define esse gesto da inscrição como "modos de subjetivação", sobretudo quando o "ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer aí fechado, enclausurado, e sim para sair de si, ir além de si, abrir-se ao mundo e ao devir de suas forças". Daí vinculam-se outras perspectivas analíticas, com as quais a subjetividade do ensaísta torna-se presente, e seu processo de trabalho (“*working process / progress*”) se torna visível, mas sem se esgotar na

enunciação em primeira pessoa ou na presença incontestável do corpo, da voz ou da figura do diretor como um autor soberano da obra.

Para Teixeira (2022, p.140), os processos de criação de filmes-ensaio “se intensificaram na cultura audiovisual contemporânea”, com um traço característico que é a inscrição da subjetividade do ensaísta enquanto modo de singularização de seu próprio ato de pensamento. E ainda que a presença seja basilar no ensaio, Teixeira (2022, p.143) diz que o domínio recorre a “intercessores”, “personagens conceituais” ou até “figuras estéticas”. Esse modo de inserção indireta da presença subjetiva “pode prescindir da imagem visual em corpo e da imagem sonora em voz do ensaísta”.

Nos filmes analisados aqui, a utilização da voz em primeira pessoa desempenha um papel significativo, mas não primordial na narrativa. O que define a perspectiva do ensaísmo é a presença subjetivada que pode se manifestar durante a elaboração do roteiro e direção, mas também de outras maneiras indiretas, especialmente na subjetividade como forma de expressão pessoal e na condução do relato, ou na organização e montagem dos materiais e, sobretudo, na animação.

Daí pensar no modo que a animação se insere, então, como um elemento atravessador capaz de contribuir para a expressão ensaística em obras basilares, destacando-se como um recurso singular na criação. Tais aspectos fundamentam a figuratividade do desenho e da pintura, na artesanaria e no trabalho com materiais diversos, caracterizando a expressão dos sentimentos, situações e sensações por vias e metáforas visuais, enfim, questões que ultrapassam o senso de real do registro fotográfico.

Para concluir, os dois realizadores buscam a sua própria manifestação tanto nos vestígios físicos do arquivo quanto nas profundezas da memória individual que se abre para a dimensão coletiva de um trauma. Eles são impulsionados pela convicção de que os resquícios da história residem na experiência vivida por aqueles que habitam sobre os escombros, tanto reais quanto simbólicos do passado. Assim, a importância de capturar esses vestígios, de registrar aquilo que permaneceu mesmo diante de todas as adversidades, torna-se essencial para Panh e Folman, que combinam suas imagens, passando pelos arquivos e imagens fotográficas, mas atravessando-as com a animação. Seja pelo desenho em computador ou pela criação de bonecos, a ideia é fazer a condição mnemônica pulsar.

Como ensaio animado, os filmes tratam de imagens que instauram uma reflexão sobre os regimes da representação. O ponto de vista é uma flexão do olhar sobre os testemunhos da história, diante da impossibilidade de algumas destas imagens serem mostradas, seja pela ausência de registros fílmicos ou fotográficos, seja pela crueza ou pelo teor excessivamente dramático da situação, opta-se pela animação, pela figuratividade, pelo desenho, pelo traço e, sobretudo, pela fabulação da memória para compartilhar um modo de ver. A imagem animada, vale dizer, não nega o fotográfico e o arquivo, mas ultrapassa-os em um regime de fabulação.

A concepção de que a animação preenche uma lacuna deixada pela imagem fotográfica surge como uma ideia central. Os diretores examinados neste estudo utilizam a animação como ferramenta para expressar as dimensões emocionais e psicológicas dos traumas retratados nos testemunhos do genocídio. Isso envolve a representação de uma realidade subjetiva, onde a animação calcifica a percepção simbólica das experiências vividas, muitas vezes além do alcance da fotografia e dos registros de arquivo. Ao falar sobre o massacre, o horror e os atos inquestionáveis de genocídio nos filmes analisados, eles conseguem resgatar o inatingível de uma memória perdida. Assim, a animação se revela como uma forma poderosa de lidar com a ausência, seja ela de uma memória fragmentada ou de uma imagem marcada por conclusões inacabadas.

Filmografia

FOLMAN, Ari (dir.). Valsa com Bashir. [Filme]. Israel, França, Alemanha, EUA: Bridgit Folman Film Gang, Les Films D'ici, Razor Film Produktion, Arte France, entre outros, 2008. (90 min).

PAHN, Rithy (dir.). A Imagem que Falta. [Filme]. Camboja, França, 2013. (96 min).

RICHTER, H. (Diretor). (1928). Inflation [Curta-metragem]. Alemanha.

MARKER, C. (Diretor). (1983). Sem sol [Filme]. França.

GODARD, J.-L. (Diretor). (1989-1998). Histórias do cinema [Série de vídeos]. França

Referências

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da Animação: Técnica e Estética Através da História**. 2. Ed. São Paulo, SP: Ed. Senac, 2005. 456 p.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Volume I: Ontologia da imagem fotográfica. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Papyrus, 2015. 223 p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.

FOLMAN, Ari. **Entrevista concedida a DP/30: Waltz With Bashir**. [Vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eX9HdTr0OEY>. Acesso em: 2 mar. 2024.

_____. **Piece of Cake- the making of "Waltz with Bashir"**. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7BGmQNG-o>. Acesso em: 2 mar. 2024.

GORDEEFF, Eliane. **"Valsa com Bashir"**. Educação Pública. Publicado em 05/05/09. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/9/15/valsa-com-bashir>. Acesso em: 12 fev. 2024.

HONESS ROE, Annabelle. **Animated Documentary**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013.

LEANDRO, Anita. "Um Arquivista no Camboja." In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 185-198.

MARTINS, India Mara. (2009). **Documentário Animado: Experimentação, Tecnologia e Design**. Tese (Doutorado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Artes e Design, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

PANH, Rithy. "A Palavra Filmada." In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 75-110.

_____. "Meu Projeto Excede o de um Cineasta: Entrevista com Rithy Panh." Entrevista concedida a Nicolas Bauche e Dominique Martinez. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe

(Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 235-248.

_____. "Sou um Agrimensor de Memórias." In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 63-74.

RICHTER, H. "El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental". In: WEINRICHTER. **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Tradução de Susana Antón e Marta Muñoz. Navarra: Festival internacional de Cine Documental de Navarra, 2007. p. 186-191.

SERRA, Jennifer Jane. **O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas. 2011, Campinas. 196p.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In. RAMOS, Femão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema** - volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. pp.127-157.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro** (formações e transformações). São Paulo: Hucitec, 2022. 255p.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio: Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 42-91.

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 17/06/2024