

Estilhaços de memórias sob o chumbo: desenhando família e história no filme *Torre*

Ruy Alkmim Rocha Filho*

Resumo: O artigo parte da contextualização histórica para formular uma análise fílmica do documentário em animação *Torre* (2017). A narrativa trata da infância de Isabel, Gregório, Virgílio e Vlademir, apresentando as memórias de uma família perseguida pela ditadura no Brasil, a partir da perspectiva dos filhos. O filme é montado como uma colagem de depoimentos, oferecendo uma abordagem que permite ouvir os estilhaços de memória, entrecruzando subjetividades, contribuindo para compreender a história recente num sentido amplo.

Palavras-chave: documentário; animação; memória; ditadura; família.

Resumen: El artículo parte del contexto histórico para formular un análisis fílmico del documental animado *Torre* (2017). La narración trata sobre la infancia de Isabel, Gregório, Virgílio y Vlademir, presentando los recuerdos de una familia perseguida por la dictadura en Brasil, desde la perspectiva de sus hijos. La película se ensambla como un collage de testimonios, ofreciendo un enfoque que permite escuchar los fragmentos de la memoria, atravesando subjetividades, contribuyendo a la comprensión de la historia reciente en un sentido amplio.

Palabras clave: documental; animación; memoria; dictadura; familia.

Abstract: The article starts from the historical context to formulate a filmic analysis of the animated documentary *Torre* (2017). The narrative deals with the childhood of Isabel, Gregório, Virgílio and Vlademir, presenting the memories of a family persecuted by the dictatorship in Brazil, from the perspective of their children. The film is assembled as a collage of testimonies, offering an approach that allows hearing the fragments of memory, crossing subjectivities, contributing to the understanding of recent history in a broad sense.

Keywords: documentary; animation; memory; dictatorship; family.

Résumé : L'article part du contexte historique pour formuler une analyse filmique du documentaire d'animation *Torre* (2017). Le récit traite de l'enfance d'Isabel, Gregório, Virgílio et Vlademir, présentant les souvenirs d'une famille persécutée par la dictature au Brésil, du point de vue de leurs enfants. Le film est assemblé comme un collage de témoignages, offrant une approche qui permet d'entendre des fragments de mémoire, croisant des subjectivités et contribuant à la compréhension de l'histoire récente au sens large.

Mots-clés : documentaire ; animation ; Mémoire ; dictature ; famille.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Departamento de Comunicação. Coordenador da Especialização em Produção de Documentários/UFRN, Grupo de Estudos Círculo de Cultura Visual – Cicult. 59078-970 Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: jornalrocha@gmail.com

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

Introdução

O documentário *Torre* (2017),¹ dirigido por Nadia Mangolini, conta um pouco da história vivida pelos quatro filhos de Ilda Martins da Silva e Virgílio Gomes da Silva, operário, sindicalista e militante político da Aliança Nacional Libertadora, morto após horas de tortura na sede do DOI-CODI, em São Paulo. Isabel, Gregório, Virgílio Filho e Vlademir relatam as respectivas memórias fragmentadas, retornando a uma infância em fuga, no combate clandestino à ditadura civil-militar iniciada em 1964. As idas e vindas do pai, o seu desaparecimento e a prisão da mãe são momentos turvos que chegam até nós pelos adultos que tentam encontrar o fio da memória.

Em seus 18 minutos de duração, o filme nos impele a tentar compreender como os fatos que tiveram lugar no Brasil entre os anos 1960 e 1970 repercutem na vida de pessoas que escolheram a resistência, ao nos convidar a conhecer a complexidade do real pelas vivências daquela família. A narrativa distancia-se de um olhar generalista e macroscópico, com forte viés oficialista, que frequentemente influencia tanto o cinema, quanto a história e o jornalismo, confluindo para certas apropriações do documentário clássico. Em lugar de propostas narrativas tradicionais, temos uma abordagem que parte do indivíduo para o geral, numa superposição de subjetividades. Se por um lado a equipe concebe o filme, desde o roteiro, o desenho sonoro, a direção de arte, a montagem e a direção geral, a linha narrativa é dada pela fala dos quatro filhos, apresentada sob forma de depoimentos.

Aspectos históricos

O personagem ausente, a ponto de não ter seu rosto desenhado em nenhum momento do filme, se faz presente na lembrança, mesmo morto há mais de 50 anos. Virgílio Gomes da Silva nasceu em Sítio Novo, Rio Grande do Norte, em 15 de agosto de 1933, migrando para São Paulo em 1951. Exerceu diversos trabalhos, até conseguir emprego na Nitro Química, empresa do grupo Votorantim, em 1957. O Brasil avançava na industrialização e por consequência no aumento da população urbana, a despeito da extrema desigualdade, ligada à concentração fundiária muito elevada. A participação do Estado no desenvolvimento econômico foi essencial, desde as políticas definidas por Getúlio Vargas para criar as bases industriais para o país. Ao longo dos anos 30 até meados dos anos 1970, a economia se diversificou consideravelmente, embora problemas históricos permanecessem enraizados.

1. O filme está disponível gratuitamente na plataforma Vimeo, com sinopse, ficha técnica completa, festivais em que a obra foi selecionada e premiada, com destaque para o festival de Gramado. <https://vimeo.com/235665294>.

Na época, o ainda incipiente sindicalismo industrial estava sob influência do Partido Comunista Brasileiro. Já em 1957, ao se engajar politicamente e se interessar pela representação trabalhista, Virgílio se filiou ao partido. Estas escolhas terão impacto em sua vida familiar e na narrativa apresentada pelo filme *Torre*. A militância política do indivíduo se confunde com a organização coletiva e o operário passa a integrar a direção do Sindicato dos Químicos, num momento em que as tensões políticas se tornaram mais expressivas. No começo dos anos 1960, entre os conflitos internos e as pressões estadunidenses, o país vivencia sucessivas crises, que resultam no golpe civil-militar de 1964. O fim da democracia abre espaço para intensos ataques aos sindicatos, partidos políticos e aos trabalhadores:

Após a deflagração do golpe, toda a diretoria do Sindicato dos Químicos foi cassada. O mesmo aconteceu na Federação dos Trabalhadores Químicos de São Paulo. Floriano Dezem e Adelço de Almeida, ambos militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), assim como os seus colegas da diretoria do Sindicato, passaram a ser procurados pela polícia.⁷ Dias depois do golpe, um inquérito policial foi criado pela Justiça Militar para investigar os supostos "atos subversivos" cometidos pelos sindicalistas do ramo químico. Entre os indiciados estavam: Fidelcino Queiróz dos Santos, Gabriel Alves Viana, José Ferreira da Silva, Virgílio Gomes da Silva, Floriano Dezem, Adelço de Almeida e Manoel Mantonhani. A maioria deles contava pouco mais de 40 anos de idade, Virgílio era o mais novo, na época com 32 anos. (Corrêa, 2014: não paginado).²

A despeito da radicalização no discurso e das pressões crescentes pelas Reformas de Base, vistas como essenciais para o desenvolvimento do país, ainda assim devemos considerar que os sindicatos são organizações de natureza reformista por agirem dentro dos limites institucionais. No entanto, estas organizações foram alvo de intensa perseguição, sofrendo intervenções, nas quais apoiadores da ditadura eram designados para substituir as lideranças que defendiam a democracia. Foi o que aconteceu com o sindicato do qual Virgílio fazia parte, mais um exemplo da repressão que recaiu sobre diversas organizações em todo o país:

No inquérito policial, o Sindicato dos Químicos foi descrito como “uma verdadeira célula comunista agindo por todos os meios e a todo vapor pela comunicação do operariado bandeirante, pela conspiração contra a Constituição, pela derrubada do governo e pela tomada deste pelos asseclas de Moscou

2. Disponível em www.scielo.br/j/rbh/a/3B7bd5jDTyWcQysPyzkP4fP/?lang=pt.

e Pequim”. Militantes da categoria eram acusados de estar envolvidos no projeto que almejava implantar a chamada “República Sindicalista” no Brasil. Os dirigentes, considerados “inimigos da Pátria”, foram acusados de ter aberto as portas do Sindicato para “pessoas de suas relações e de absoluta confiança”, que seriam desconhecidas dos trabalhadores, mas ligadas ao PCB. O objetivo, alegava a polícia política, era fazer da entidade dos trabalhadores um instrumento do Partido para exercer a “inglória tarefa conspiratória, visando entregar o país ao domínio de uma potência estrangeira, cuja política atenta contra as liberdades individuais, explorando e escravizando o homem”. (Corrêa, 2014: não paginado).

Ao intervir nos sindicatos, tirando-lhes a combatividade e a autonomia, ao colocar na ilegalidade partidos alinhados com os trabalhadores, para muitos militantes a opção foi se mobilizar clandestinamente. Diversos políticos foram cassados em abril de 1964 e o Ato Institucional 1 ampliou drasticamente os poderes presidenciais, criando o suporte para o fechamento do regime. Criminalizando ainda mais a atuação da esquerda e sinalizando que o autoritarismo seria duradouro, em 1965, o Ato Institucional 2 instituiu o bipartidarismo, que permitia a atuação apenas da Arena, aglutinando a direita que sustentava o golpe, e do MDB, sigla que abrigava opositores moderados com atuação limitada. Se antes de 1964 era raro encontrar organizações e grupos que se dedicassem a ações armadas, depois algumas passaram a cogitar esta forma de resistência, como resposta às prisões ilegais, sequestros, torturas e outras perseguições a opositores.

Pouco depois, Virgílio atendeu ao chamado do Agrupamento Comunista de São Paulo, criado por Marighella, que deu origem à Ação Libertadora Nacional (ALN). Em São Miguel, Virgílio liderou uma dissidência do PCB. Foi nesse momento que ele passou a utilizar o codinome “Jonas”, optando pela ação armada para combater a Ditadura. Sua escolha também implicava levar uma vida clandestina, longe da família, como a de muitos outros que optaram pela mesma luta. Virgílio foi um dos primeiros militantes da ALN enviados a Cuba para fazer treinamento militar, e lá permaneceu até julho de 1968. Entre as várias “expropriações” de que participou, Virgílio ficou mais conhecido pela maior e mais polêmica das ações armadas: o sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, em 1969. (Corrêa, 2014: não paginado).

Virgílio é personagem proeminente em livros e filmes, cabendo destacar algumas obras que precedem o objeto deste artigo. *O livro O que isso compa-
nheiro* deu origem ao filme de mesmo nome produzido em 1997, que descreve

o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick. Organizado pela ALN e pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o objetivo era trocar o refém por presos políticos ligados a diversos grupos de resistência. Em 2007, foi produzido o documentário *Hércules 56*, desta vez ouvindo os militantes libertados como resultado da ação e que também aborda a atuação de Virgílio, comandante militar do rapto. O militante morto é retratado de maneiras distintas nos dois filmes. Na obra de 1997 é visto como vilão, enquanto no documentário recebe elogios dos depoentes, suscitando uma discussão muito relevante para pensar na relação entre cinema e história.

No filme *O que é isso companheiro?*, dirigido por Bruno Barreto e baseado no livro escrito por Fernando Gabeira, o modo como Virgílio foi retratado indignou os seus companheiros e familiares, bem como especialistas sobre o tema. Nele, Virgílio aparecia como um homem ignorante, autoritário e truculento com seus colegas. (Corrêa, 2014: não paginado).

Verificamos os encontros e desencontros entre a representação histórica e a representação cinematográfica: ambas são formas de aproximação e interpretação da realidade. Entretanto, devemos sempre questionar como as pessoas procuram construir esta ou aquela versão do real. Sem uma metodologia clara, sem diversificar as fontes e sem profundas reflexões éticas, o filme pode se dissociar dos fatos, comprometendo a compreensão do passado:

Ora, a questão é que o filme — mesmo enquanto ficção, independentemente de sua correspondência com os fatos históricos — contém vários clichês usuais no cinema norte-americano: um velho sábio que conhece as mazelas do mundo, mas não deixa de sofrer suas conseqüências (o embaixador seqüestrado); um supermocinho idealista e ingênuo, o jornalista revolucionário inspirado em Gabeira; um supervilão baseado no militante Jonas, que tem todos os defeitos dos bandidos russos dos filmes da época da Guerra Fria: calculista, insensível, traiçoeiro, ressentido com o mocinho, para quem arma sórdidas arapucas; cenas complementares de sexo e corridas de automóvel. (Ridenti, 26: 1997).³

Estes dilemas alcançam maior importância quando avaliamos que os fatos são constantemente colocados em disputa, seja na história, no jornalismo, nas artes ou nas ciências, merecendo análise aprofundada para compreendermos os acontecimentos. Quando se estabelece um debate pautado na honestidade intelectual as interpretações, mesmo conflitantes, contribuem para compreender

3. Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2017/05/versoes_e_ficcoes.pdf.

a realidade. No entanto, por simples descuido ou pela adoção cada vez mais intensa e sofisticada da mentira como base para a estratégia política, num cenário em que se verifica o aprofundamento da guerra cultural, a compreensão do passado fica mais comprometida. Por consequência, a mitificação afeta a análise dos problemas cotidianos, num tempo em que a desinformação se dissemina com espantosa facilidade nas redes sociodigitais, contando com farto financiamento para isso.

O filme *Torre*

Diferente do que ocorre em outras obras que abordam a trajetória de Virgílio, no documentário em animação *Torre*, o depoimento dos filhos serve de guia para a narrativa, oferecendo uma outra visão dessa pessoa que teve sua vida e por consequência a vida da própria família marcada pelo autoritarismo. Esta opção, deságua na ânsia de rememorar um pai através dos filhos, em suas dolorosas lembranças turvas e em esquecimentos renitentes. Começando por recordações esparsas que sugerem um retrato esmaecido, o documentário acaba por desvelar alguns aspectos negados, esquecidos ou simplesmente ignorados da história brasileira.

O filme começa nos apresentando desenhos que remetem ao ambiente das prisões, numa direção de arte que articula diversos elementos como um muro pintado de cor escura sobre o qual se projetam as letras do título. O traço simula a escrita com algum objeto improvisado, enquanto a pintura não é homogênea, dando a impressão de trabalho inacabado ou desgastado pelo tempo. A arte sugere um desenho esboçado, que numa cena surge sem preenchimento, em outra pintado em preto e branco ou colorido, aludindo à busca pela memória. As letras se assemelham com os riscos que um prisioneiro faz para contar os dias no cárcere. Um vulto feminino cruza repetidas vezes a tela, enquanto se escuta o eco de passos, como se alguém caminhasse por um grande salão vazio. Numa das passagens, visualizamos uma estreita abertura pela qual se pode ver a rua, simulando uma câmera em lenta aproximação. Em outra passagem, também em zoom in, visualizamos na mesma rua três garotos, um dos maiores carregando no colo um bebê. As crianças estão olhando para o lugar alto de onde vulto os olha. Ao adotar uma simulação de câmera alta e subjetiva, os espectadores são convidados a olharem para estas crianças, hoje adultos que tentam entrelaçar suas vivências para nos contar, nos parcos lampejos que restaram.



Figura 1

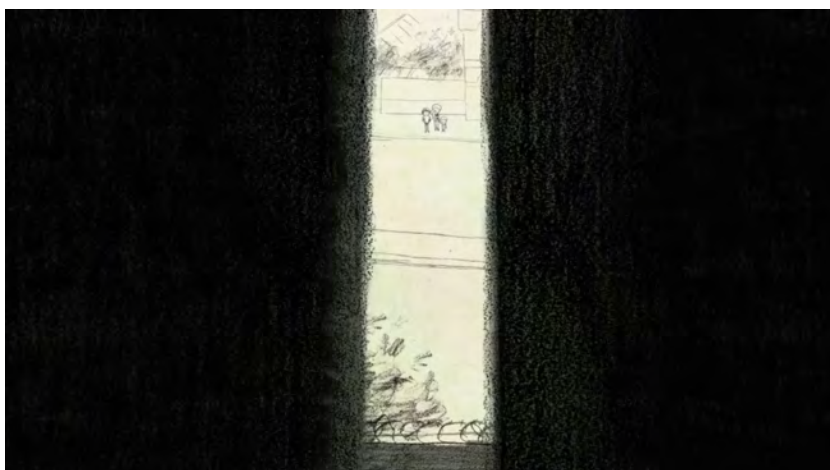


Figura 2



Figura 3

As lembranças turvas começam a ser apanhadas pelos mais jovens: a mulher que na época era um bebê apresenta seu depoimento. Com um forte sotaque estrangeiro, Isabel Gomes da Silva nos fala de uma memória herdada, construída a partir do que ouviu da mãe e dos irmãos, enquanto imagens de uma mulher amamentando surgem em tela. Depois relata suas próprias reminiscências, sempre ilustradas com as animações.

Quando eu escuto minha mãe contar do que aconteceu eu fico muito emocionada. Não foi só um filho. Foram três filhos separados e um bebê. Entrei em Cuba com 3 anos. Sei que quando a gente chegou lá fomos direto para Varadero. ficamos 20 dias em Varadero aí relaxando, mas dessa época eu não lembro. E depois a gente foi pra um hotel, ficamos uns 3 anos naquele hotel. Aí eu já lembro bastante. Aí eu lembro muito de brincar nos corredores do hotel, tinha uma piscina no andar superior, mas estava quebrada e a gente brincava na piscina naquela piscina quebrada. O meu pai minha mãe conta que quando eu nasci ele ficou super feliz porque era a única menina, porque eu ia ser miss universo... coitado! Eu cresci com isso, sabendo que meu pai tinha lutado no Brasil, contra a ditadura. Eu sempre achava que... ah! Tá desaparecido a qualquer momento vai aparecer.

Na sequência, nos é apresentado o depoimento de Gregório Gomes da Silva, um pouco mais velho que a irmã. Ele começa recordando momentos da vida familiar no Chile, depois em Cuba. As falas seguem esparsas, entrecortadas pelos desenhos, sugerindo o árduo esforço para recordar. Desenhos

da cordilheira dos Andes vista de um ônibus e das movimentadas ruas de Havana se mesclam com imagens das crianças brincando, da mãe amamentando a filha menor. Gregório declara não ter lembrança da figura paterna, mas fala do processo de juntar os lampejos, como quem junta retalhos do pai, citando a paixão por natureza, por plantas, especialmente orquídeas, música e por esporte. A cena se encerra: a figura materna dança com uma sombra, que em alguns momentos se espalha como um véu escuro que domina a tela, para depois retomar a forma humana e cair num abismo claro.



Figura 4

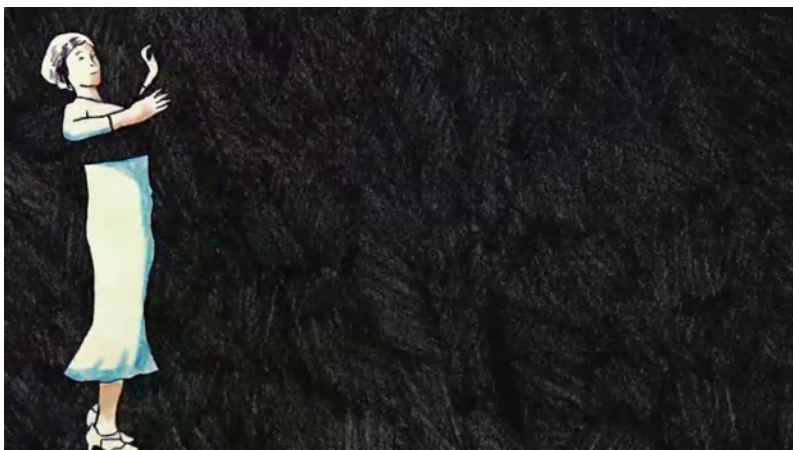


Figura 5



Figura 6

O som recorrente de tamancos sugere a presença materna desde o começo. A seguir temos a voz de Virgílio Gomes da Silva Filho, mais uma vez associada à imagem das crianças vistas da torre. No começo, as recordações se referem ao esporte, principalmente à prática do boxe. À medida em que se amplia a repressão, o pai começa a se ausentar por mais tempo. Virgílio declara se lembrar dos momentos em que o pai estava presente, como se sua mente valorizasse mais estes momentos, em lugar dos longos períodos de ausência paterna, cada vez mais extensos à medida em que os riscos aumentam.

Quando ele tava o que que eu fazia? Não lembro. Eu lembro quando ele tava. Estavam na caçada do meu pai, meu pai levou a gente pra São Sebastião, de onde saíria por mar pra Cuba. A casa que a gente tava caiu e a gente então caiu nas mãos da ditadura.



Figura 7



Figura 8

Despontam cenas da prisão enquanto a mãe amamentava e ninava a filha menor, se intercalam desenhos de caminhão, coturno, fuzil, sons de choro e gritos de crianças. O ritmo lento dá lugar ao frenesi de acontecimentos traumáticos. Cenas de prisão, novamente o vulto caminha de um lado para o outro da tela. Os meninos aparecem tendo o cabelo rapado com uso de máquina.

Já daí a gente se vê já no juizado de menor. E pra mim também foi marcante porque minha irmã tinha quatro meses de nascida mas ela não conseguia se alimentar. Então meu irmão vendo o estado dela, de noite esperava, ele esperava escurecer, a gente ia roubar comida pra dar de noite mamadeira pra ela. A gente se amarrava ali embaixo do berço dela pra ficar lá. Pra mim era pra ficar lá, ele conta que era com medo que separassem a gente. Eu não tinha essa consciência.



Figura 9



Figura 10

Os tons escuros passam a dominar as cenas em que prisão, tortura e o medo da separação tornam-se mais evidentes. Fica claro o contexto que leva Ilda Martins de Sousa à prisão, sem seguir qualquer processo legal, mesmo em concordância com as leis impostas pela ditadura. Conforme declara o próprio Virgílio Gomes da Silva Filho, há dúvida se foi uma prisão ou um sequestro. Como em tantos casos da época, em que não havia nem mesmo documentação de que a pessoa estava detida sob acusação formal e os familiares ficavam na dúvida se a pessoa estava morta ou detida. Quando o familiar era fichado havia certo alívio, pois significava que a polícia se responsabilizava por aquele indivíduo, mesmo que fosse processado e eventualmente condenado num processo arbitrário. A incerteza deixava as famílias ainda mais confusas, muitas vezes sem saber até onde estava encarcerado o militante.

Imagens da torre são postas em tela, enquanto Virgílio Filho explica que a avó levava os netos para avistar Ilda de longe, informando que os irmãos não estavam na mesma casa. Nem mesmo uma visita em que a mãe pudesse estar no mesmo recinto que os filhos era permitida, restando acenar com um jornal para as crianças fora do prédio, do outro lado da rua.



Figura 11

Virgílio Filho relata ainda o retorno à Cuba após a libertação de Ilda, já que não havia condições nem mesmo econômicas para a permanência no Brasil. A ideia de que o pai estava morto não tinha sido assimilada por todos. Diante da falta de informações oficiais conclusivas, as crianças são levadas a manter a fantasia de que o pai tinha escapado de maneira espetacular e que estaria escondido. Ao mesmo tempo, as dificuldades em falar sobre as próprias

experiências traumáticas em tempos de ditadura impediram um diálogo mais profundo, criando obstáculos para que cada um compreendesse a vivência do outro.

Por fim, temos o depoimento de Vlademir Gomes da Silva, que começa falando da esperança de que o pai um dia retornasse, depois de alternar ausências e aparições decorrentes de suas tarefas políticas.

Sempre ele sumia e voltava, sumia e voltava. Quando ele sumiu e não voltou isso provocou um negócio que eu sempre fiquei na esperança dele voltar. Pra mim foi o mais traumático que teve tudo isso daí. Eu sempre pensei que ele ia voltar de novo. Aí foi que eu comecei a sentir raiva, que eu achava que ele tinha abandonado mesmo, não era... eu vim acreditar que meu pai morreu muito tempo depois. Que eu me convenci, então foi um processo de matar ele dentro de mim. Eu até comecei a sentir raiva, falei pô... abandonou a gente, né? A partir do momento em que eu matei meu pai dentro de mim na minha primeira adolescência, ele morreu, eu enterrei ele. Depois o que eu fazia era escavar aquilo lá, tirar pra cima, voltar e botar outra vez. Tirar e voltar outra vez. Cada vez que você tira é um pedaço que você arranca, é um pedaço que você se esfolia, cada vez desse processo é um esgarçamento que vai acontecendo. E aí a outra vez que ele morreu foi quando apareceu os papéis em 2004. Para mim meu pai foi morrendo de pedacinho. Pra mim foi muito importante o documento, porque o documento tinha uma simbologia muito grande, assim como o laudo pericial, apesar de falso, mas tá claro que passou um caminhão em cima dele ou tomou muita porrada.



Figura 12

Esse estranho luto por uma morte aguardando confirmação por anos e anos, sem corpo ou reconhecimento oficial é representado numa sequência em que temos o retrato de Vladimir sendo recoberto por camadas de tinta.



Figura 13



Figura 14

No fim da sequência, a animação representando o rosto de Vladimir com camadas de tinta mais homogêneas, simbolizando uma mudança de ânimo proporcionada pelo reconhecimento oficial da morte do pai, em 2004. 35 anos

após o falecimento sob tortura, são descobertos documentos e um falso laudo da morte, alegando resistência à prisão. Os quatro filhos são desenhados na idade adulta. A mãe caminha lentamente entrando no quadro, como se fosse uma foto de família. Todos olham diretamente para o espectador, quebrando a quarta parede. Entretanto, na conclusão de seu depoimento, ao citar as poucas imagens que restaram de Virgílio, Vlademir começa a comentar o quanto teria sido difícil ver a foto do pai com as marcas profundas da tortura.⁴

Pra mim foi muito importante o documento. O laudo pericial apesar de falso tá muito claro que ou passou um caminhão em cima dele ou ele levou muita porrada. Eu vejo aquela cena. Na minha infância, quando eu tava naquele processo de matar meu pai, num matar meu pai, matar meu pai, num matar meu pai, eu via as fotos dos mortos. Eu agradecia não ter visto a foto do meu pai daquele jeito. Eu não tinha imagem dele vivo. Nunca vi, aquelas imagens dos mortos são muito triste. Você vê aqueles caras com aque... E a foto do meu pai é horrorosa. Você vê...



Figura 15

4. A foto do corpo e informações sobre a tortura podem ser vistas em: <https://averdade.org.br/2012/10/virgilio-gomes-da-silva-operario-brasileiro-revolucionario/>.



Figura 16

A fala é interrompida por um longo suspiro. Acontece o clímax, em que o próprio depoente não consegue conter a emoção e chora silenciosamente sem completar a frase, mesmo 47 anos após a morte e 13 anos após o reconhecimento oficial. Isto indica que a família ainda segue pesarosa em decorrência de todo o processo, vivenciando um luto estendido, em face da dificuldade que o Brasil teve em investigar, publicizar e punir, ainda que simbolicamente, os crimes contra a humanidade cometidos durante a ditadura. Os sons da rua, presentes em vários momentos do filme, agora preenchem o vazio deixado pelas vozes silentes. O filme termina com os quatro filhos e a mãe reunidos na rua de onde acenavam quando crianças, num lento zoom out, em que o espectador agora assume a posição de encarcerado na torre.



Figura 17



Figura 18

No começo do filme, os desenhos surgem em planos curtos com transições que indicam a descontinuidade, a fragmentação, os estilhaços dos acontecimentos rememorados, na memória mais diluída das crianças menores. A direção de arte e a montagem se articulam para enfatizar as lacunas nas tentativas de lembrar. Tal qual se discute no filme *Valsa com Bashir*, a memória é passiva de reformulações que podem dar origem a versões bem distintas do que aconteceu. Entretanto, no curta *Torre*, mais que qualquer recriação minuciosa

de cada situação, vale o sentido geral da narrativa: as memórias de crianças que sofreram com a repressão política à família e as marcas deixadas por uma ditadura. O personagem aniquilado como represália pelo seu compromisso político e pelas consequências do autoritarismo paira sobre o filme, numa ausência que grita em diversas cenas. Sua figura nunca é desenhada, ainda assim ele regressa, mora nas palavras dos filhos, como o eterno retorno daquilo que a história oficial quer negar.

Ausências, apagamentos acabam por enfatizar o quanto significou a morte do pai naquelas circunstâncias para a família, assim como as marcas deixadas pelo encarceramento da mãe. Verifica-se no filme uma tensão constante entre a memória e a não-memória: o esquecido, o não vivido, o perdido adquirem uma força narrativa inusitada. É como se o filme afirmasse que a família teve suas memórias roubadas pelo golpe militar e seus desdobramentos. É um filme que procura descrever sentimentos, em lugar de detalhadas narrativas com o propósito de reconstituir os fatos.

Documentário em animação, objetividade, subjetividade e história

A animação ainda é vista como uma abordagem narrativa pouco comum dentro do universo documental, a despeito de significativas experiências ao longo da história, desde os primeiros anos do Cinema. Este pensamento está em sintonia com concepções mais ortodoxas da produção documental, que deixam de problematizar contradições que fazem parte até de filmes considerados marcos da não-ficção. Num sentido mais restrito, utilizar roteiro e encenação coloca a obra audiovisual no domínio da ficção, principalmente quando se emprega um roteiro fechado ou algo próximo disso. Mesmo recursos mais usuais como a narração e a entrevista são rejeitados quando se adota o cinema direto, que ambiciona uma exposição da realidade com mínima interferência da equipe realizadora. Porém, até no filme mais fiel a estes princípios, a câmera, a iluminação ou a simples presença dos documentaristas vai causar algum impacto, em maior ou menor grau. Ainda que esta interferência seja reduzida ao máximo durante a captação de sons e imagens, ainda que a realidade retratada seja completamente espontânea, sem qualquer pré-produção, ainda assim, teremos participação das pessoas que realizam o filme na montagem e na distribuição.

Desta forma, portar uma câmera, focalizar um acontecimento relevante, montar o material captado e depois divulgar o resultado já envolve diversas escolhas da pessoa ou da equipe realizadora. Qualquer filme será em alguma medida a expressão da subjetividade de quem o elabora. É imperativo observar que no documentário clássico, vertente que se consolidou nas primeiras déca-

das do século XX, são utilizados todos estes recursos, e por mais que isso tenha motivado debates, poucos contestariam o caráter documental de filmes como *Nanook, o esquimó* hoje em dia.

A imagem captada por uma câmera seria mais objetiva do que a imagem desenhada e animada? Talvez alguns espectadores tenham essa impressão. Entretanto, a imagem captada por câmera é dependente de diversos fatores técnicos os quais fazem com que suas características mudem drasticamente, ainda que se focalize o mesmo objeto, sob o mesmo ângulo, sob a mesma luz. Se for uma câmera analógica, a bitola e o tipo de película na captação vão alterar as características da imagem; se for uma filmadora digital, o tipo de sensor, o número de quadros por segundo, a resolução máxima, entre tantas variáveis que interferem no resultado final. Se adicionarmos a esta equação outros elementos perceberemos que a imagem pode ser transformada radicalmente, mesmo antes da pós produção.

A pretensa objetividade da imagem captada por câmeras revela-se precária, quando alguns a julgavam infalível. Os grandes eventos esportivos adotam tecnologias avançadas para definir se uma bola caiu dentro ou fora do campo delimitado, se um jogador estava ou não na posição em que deveria. E em inúmeros casos, as imagens são inconclusivas, frustrando espectadores, desportistas e aqueles que creem na técnica como chave para o fim dos conflitos. E quando é preciso interpretar o comportamento de um atleta, as dificuldades crescem, pois cabe à arbitragem decidir, rever em câmera lenta, buscando o melhor ângulo, que nem sempre foi captado. Toda imagem será em alguma medida subjetiva, o que não quer dizer que isto comprometa eticamente a obra audiovisual. Buscar a objetividade pode vir a ser um exercício importante em algumas circunstâncias, mas nunca se considerarmos que este ou aquele filme é simplesmente objetivo em detrimento de outros.

Além disso, a subjetividade pode ser uma virtude no documentário se for reconhecida e colocada a serviço da linguagem e do interesse público, sem gerar problemas éticos que criem armadilhas para o espectador. Se a imagem na animação sugere a alguns uma ligação direta com a ficção, cabe lembrar a infinidade de filmes que adotaram uma linguagem documental na construção de narrativas nitidamente ficcionais. De *Zelig* a *O que fazemos nas Sombras* filmes não só usam a câmera, como também diversos outros elementos e recursos típicos da não-ficção para formular as ficções mais fantasiosas. Muito mais do que inventar personagens, estes filmes rompem com os parâmetros do mundo histórico. O falso documentário amplia horizontes estéticos, colocando à prova as fronteiras entre ficção e não ficção. Portanto, pode contribuir para

alertar os espectadores, para que se mantenham atentos e críticos quanto aos problemas e limites da representação audiovisual.

O problema acontece em documentários, docudramas ou releituras da realidade baseados em fatos reais que fazem afirmações sobre o mundo histórico mesmo sem elementos que possam corroborar o que está sendo dito. Pior quando acontece de forma deliberada, se aproveitando das circunstâncias, da complexidade do real ou de rótulos que possam conferir credibilidade à obra audiovisual. Isto nos permite voltar às representações fílmicas de Virgílio Gomes da Silva em *O que é isso companheiro*:

Diante da polêmica em torno do filme “O Que É Isso, Companheiro?”, de Bruno Barreto, a produtora Lucy Barreto disse à Folha que cometeu um erro ao chamar o personagem vivido por Matheus Natchergaele de “Jonas”. “Faço aqui um ‘mea culpa’ de que, como produtora do filme, foi um erro chamar aquele personagem de ‘Jonas’”, afirmou Lucy, durante as filmagens de “Bela Donna”, no Ceará. Jonas (codinome do operário Virgílio Gomes da Silva) é o “companheiro” que comanda o sequestro do embaixador norte-americano, Charles Elbrick. “Aquele personagem definitivamente não era o Jonas verdadeiro, mas uma soma de personalidades de vários integrantes da esquerda na época (1969). Deveríamos ter dado outro nome”, disse a produtora do filme.⁵

A declaração da produtora reconhecendo a escolha problemática feita pelo roteirista e pelo diretor não deixa de soar curiosa diante da maneira como o cinema repercute na compreensão da realidade. Uma pessoa real foi representada de modo caricatural numa situação ocorrida no mundo histórico, um fato de grande interesse político e social, indispensável para o debate público. O filme permanece, mas a retratação de quem o produziu se perde nos arquivos jornalísticos.

Uma obra que usa o selo baseado em fatos reais adquire o status de reconstituição fidedigna do real para parte do público, que nem sempre dispõe de estímulos, interesse, tempo, recursos, habilidades ou conhecimentos para uma leitura crítica mais cuidadosa destes conteúdos. Oportuno lembrar que o longa - produzido na retomada da sétima arte no Brasil - teve muito mais repercussão do que o curta que é objeto desta análise. Consideremos também que o formato longa metragem recebe maior investimento tanto na produção quanto em campanhas de lançamento. *O que é isso companheiro?* teve ampla visibilidade na mídia, tendo sido exibido diversas vezes nas TVs abertas e por assinatura, sendo adotado em escolas, ficando disponível nas plataformas de

5. Matéria publicada na Folha de São Paulo, em 6 de junho de 1997. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq060610.htm.

streaming. À revelia dos fatos, dos estudos e dos testemunhos, não causaria espanto se alguma pessoa atribuisse maior credibilidade ao longa que deliberadamente mistura acontecimentos e fantasias de modo dissimulado. Já o curta em análise neste artigo deixa evidente seu ponto de vista, contando a história pela perspectiva dos vencidos.

Memória, História, Documentário e Animação

Não devemos perder de vista, que ao viver em sociedade e buscar compreender os fatos que incidem na história privada ou na história social, dependemos não somente de informações ou dados objetivos, mas também de interpretações. Isto não elimina o caráter científico da boa historiografia, mas nos leva a perceber que por mais rigoroso que seja, qualquer método científico para buscar compreender o passado trará consigo certo grau de incerteza. Quem faz documentário também adota algum tipo de estratégia ou método para abordar a realidade, sem no entanto seguir necessariamente parâmetros científicos. Lembremos da frase norteadora de John Grierson ao caracterizar o documentário como o tratamento criativo da realidade. Tomando o real como ponto de partida, ao interpretar fatos, relatos ou vestígios de maneira criativa, encontramos maneiras inusitadas de expressão conforme a linguagem audiovisual.

O documentário – assim como outros domínios cinematográficos – pode ser visto sob a dupla condição de filme que interpreta um tempo histórico e matéria a ser analisada por historiadores, servindo de base para novos estudos. Marc Ferro (1992) já apontava a necessidade de encarar os filmes como fonte tão digna de consideração quanto qualquer outra, rejeitando qualquer posição que qualificasse o cinema como documento indesejável. À medida em que se aprofundam os questionamentos sobre como se dá a construção da historiografia, percebe-se a necessidade de atualizar as técnicas, sempre mantendo algum nível de ceticismo metodológico.

O historiador pode (e deve) se guiar por uma objetividade científica, mas sabe que inevitavelmente o ofício o leva a recorrer à interpretação como chave analítica deste passado que se apresenta somente em forma de vestígios, de rastros, de restos. Em síntese, a crítica aos documentos, que autoriza a história como ciência, só é possível pela via da interpretação. Uma atividade inerentemente humana que capacita o historiador a exercitar a dúvida constante diante do documento, mas que vai além de determinar se este ou aquele documento é falso ou verdadeiro. (Tomain, 2019: 116).

As memórias relatadas em entrevistas se apresentam para ser interpretadas não como expressão unívoca da realidade, mas como uma perspectiva importante para compreender a situação vivenciada. Eventualmente, uma perspectiva entre as muitas vozes a serem ouvidas na construção do filme. Outras vezes, aquele é o único relato ao qual se tem acesso, tratando de uma situação, acontecimento ou problema complexo. Considerando maior ou menor concordância ou coerência com o método de quem documenta é possível atribuir maior ou menor credibilidade ao que é dito, mas não é desejável colocar esta ou aquela fonte numa condição mítica, acima de toda e qualquer outra.

Qualquer entrevista deve ser encarada como uma das fontes e não como a única que condiz com os acontecimentos. Convém observar que outras fontes – relevantes tanto para a historiografia quanto para o cinema, tais como documentos escritos, fotografias, objetos – também devem ser interpretadas, postas em seu contexto. Como nos lembra Le Goff (1992: 110), “nenhum documento é inocente”. Isto serve tanto para depoimentos quanto para o filme, que pode se tornar objeto de análise para historiadores, ou outros pesquisadores das artes, filosofia ou ciências humanas.

E há situações em que o filme, para além de fonte ou objeto, passa a ser parte da metodologia de um trabalho científico, algo muito recorrente na pesquisa antropológica. Neste caso, relatos orais assumem posição de destaque na produção de conhecimento, permitindo aproximações oportunas com outros campos, a exemplo da psicanálise. Este foi o percurso da pesquisadora e documentarista Agnieszka Piotrowska para criar uma série de filmes em que imigrantes recontam suas experiências e as circunstâncias que os fizeram deixar seus países de origem. Em *Running for freedom* (2003-2004), recursos como a locução e as imagens das pessoas se juntam às animações cada vez mais presentes nos documentários produzidos nos últimos 20 anos.

Com base na teoria psicanalítica, ela discute como experiências traumáticas das testemunhas sobrecarregam sua capacidade de falar sobre tais episódios. Piotrowska, cooperando com o animador Julie Innes, trabalhou em estreita colaboração com as testemunhas para criar imagens para as quais eles não poderiam encontrar uma linguagem escrita. A animação não só produziu uma representação visual de suas experiências, mas o processo de criação das imagens se tornou uma forma de trabalhar com seus traumas, permitindo-lhes tomar parte na representação de suas próprias experiências. (Bellote, 2020).

O uso da animação em filmes não ficcionais, que não era novo, passa a ser tão recorrente, a ponto de termos cada vez mais obras exclusivamente em animação. Em lugar de ouvirmos e visualizarmos os depoimentos em que a

pessoa é posicionada de frente para a câmera, temos a dramatização apoiada em técnicas de animação. Em algumas produções, esta estratégia aproxima o resultado do docudrama, em outras, do filme-ensaio ou do filme-carta. A possibilidade de representar uma memória para a qual não havia fotografia, ou imagem em movimento abre possibilidades muito expressivas, alargando os limites narrativos. E quando o assunto do depoimento ou do documentário como um todo é pessoal, eventualmente em alusão à história privada, o caráter fragmentado da memória se faz presente.

O esquecimento é parte fundamental para compreender o dispositivo gerador da animação de um testemunho enquanto registro. Estruturar o esquecimento como unidade de tempo que a memória leva para encontrar alguma informação faz parte do seu mecanismo. (Bellote, 2020).

A memória humana é precária, imperfeita, lacunar, estando sujeita a apagamentos, distorções, invenções, sugestionamentos. Reconhecendo estes limites, incertezas e problemas, é possível documentar, sem cair na ambição de apresentar uma narrativa que esgote as múltiplas camadas da realidade.

A animação não ficcional que traz como base narrativa, o testemunho, carrega alguns traços comuns que podem ser observados nestas produções, como a preferência pela materialidade oferecida pelas técnicas manuais, além da utilização da voz off, recurso muito comum ao testemunho, e que se encaixa como um exemplo de dispositivo acionado anteriormente à produção do registro cinematográfico. (Bellote, 2020).

Os testemunhos fragmentados permitem a construção de verdadeiros mosaicos fílmicos, nos quais as lacunas, descontinuidades e imperfeições em lugar de desmerecer, concorrem para a elaboração de obras mais próximas do real. É o que observamos em filmes como *Valsa com Bashir*, no qual as falas dos antigos soldados israelenses revelam-se como estilhaços, aos poucos sendo reunidos pelo documentarista. Ele busca reconstruir também as próprias lembranças perdidas do conflito, a despeito de sua proximidade e seu envolvimento com os fatos narrados. Quando as pessoas persistem no esforço pela memória, podem apresentar uma narrativa densa da tragédia histórica.

Considerações finais

O curta-metragem *Torre* apresenta um mosaico das “memórias de um tempo em que lutar por seu direito, é um defeito que mata (Gonzaguinha, 1980)”. Ao valorizar as falas dos filhos, crianças que se tornaram adultas tendo que

carregar esta perda traumática, temos uma abordagem distinta da macro história, que privilegia visões panorâmicas quase sempre protagonizadas por quem detinha o poder ou ao menos permitidas por estes. Desta forma, colocar em foco o microcosmo contribui para uma compreensão mais complexa da história num sentido amplo, revelando aspectos silenciados. Em face da recusa em observar o passado de modo mais aprofundado, mais rigoroso, assumindo um compromisso ético com os que tiveram suas imagens apagadas, esta animação documental assume forma e sentido insubmissos.

Em face da perda de fotografias, documentos e da própria ausência do pai pela força do autoritarismo, a animação é incorporada como estratégia para ilustrar a narrativa, que é intercalada com silêncios. Temos a dimensão das sucessivas violências, pois mesmo com o reconhecimento oficial, a ausência do corpo, os anos de indefinição e o fato de que crianças foram punidas e compartilharam das sanções impostas aos pais ainda marcam a trajetória familiar.

Ao reunir as vivências de quem sofreu com a ditadura desde a infância, o filme integra grandes acontecimentos e cotidiano, enfatizando a humanidade de quem ofereceu seu testemunho, ao contrário do que observamos em muitos filmes, livros ou reportagens. O rosto e a voz ausente de Virgílio gritam. Isabel, Gregório, Virgílio Filho e Vlademir deixam de ser nomes perdidos em papéis amarelados, para revelarem a própria voz na voz deste documentário. Propondo-se a ouvir quem viveu e ainda vive a dor das violências praticadas pela ditadura, a obra audiovisual serve de metáfora para um passado que não foi superado, num país sem justiça e sem catarse, que não extirpou os vícios do autoritarismo. Não há verdade sem memória, nem democracia sem verdade.

Referências bibliográficas

- Belotte, F. (2020). A materialidade da memória na animação não ficcional. *Avanca Cinema*. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/129>.
- Corrêa, L. (2014). Os “inimigos da pátria”: repressão e luta dos trabalhadores do Sindicato dos Químicos de São Paulo (1964-1979). *Revista Brasileira de História*, 34(67). www.scielo.br/j/rbh/a/3B7bd5jDTyWcQysPyzkP4fP/abstract/?lang=pt.
- Ferro, M. (1992). *Cinema e história*. Paz e Terra.
- Freire, M. & Lourdou, P. (2009). *Descrever o visível: cinema documentário e Antropologia fílmica*. Estação Liberdade.

- Freitas Gutfreind, C. (2011). O realismo e a catástrofe histórica nos filmes testemunho Significação. *Revista de cultura audiovisual*, 38(36). www.redalyc.org/pdf/6097/609766002010.pdf.
- Gauthier, G. (2011). *O Documentário: um outro cinema*. Papirus.
- Holanda, K. (2008). *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. Annablume; Fapesp.
- Labaki, A. (Org.) (2015). *A verdade de cada um*. Cosac Naif.
- Le Goff, J. (2003). *História e memória*. Editora da Unicamp.
- Machado, A. (2005). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Papirus.
- Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Papirus.
- Piotrowska, A. (2011). Animating the Real: A Case Study. *ResearchGate*. www.researchgate.net/publication/239770249_Animating_the_Real_A_Case_Study.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal – o que é mesmo documentário?*. SENAC.
- Ridenti, M. (1997). Que história é essa?. In *Versões e ficções: o sequestro da história*. Fundação Perseu Abramo.
- Tomaim, C. (2019). Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, 46(51). www.redalyc.org/jatsRepo/6097/609765275006/609765275006.pdf.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

Filmografia

- Codinome Breno* (2018), de Manoel Batista.
- Hércules 56* (2007), de Sílvio Da-Rin.
- Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.
- O que fazemos nas sombras* (1914), Taika Waititi.
- O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto.
- Running for freedom – Série documental* (2003-2004), Piotrowska, Agnieszka.
- Valsa com Bashir* (2008), Ari Folman.
- Zelig* (1983), Woody Allen.

Música

Memória para um tempo sem memória (1980), Gonzaguinha. Disco: De volta ao Começo.