

FILMOGRAFIA SOBRE FREI TITO: O AUDIOVISUAL COMO DOCUMENTO MEMORIALÍSTICO¹

Mariana Zampier de Almeida²

João Marcus Figueiredo Assis³

RESUMO

Buscamos entender como as produções audiovisuais que visitam a história do Frei dominicano Tito de Alencar Lima, torturado durante a ditadura civil-militar, exilado e morto por suicídio, ressignificam sua morte através de recursos inerentes da imagem e do som, e que atuam no processo de elaboração da memória do frei. Utilizamos a pesquisa bibliográfica e documental para analisar literatura nacional e internacional sobre os temas em foco, assim como os filmes sobre Frei Tito. Entendemos essas produções como documentos memorialísticos que trazem narrativas não contempladas no caráter “oficial” da história. Identificamos nessas produções, a ressignificação de documentos de arquivo; novas verdades são colocadas sobre narrativas já existentes, contribuindo para emergência de novos olhares e testemunhos sob e sobre o passado.

Palavras-chave: Frei Tito de Alencar Lima. Ditadura Civil-militar Brasileira. Documentos audiovisuais. Produções audiovisuais.

¹ Artigo agraciado com o 3º lugar no “Prêmio REPARQ 2017 - Melhor Artigo proveniente de Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Arquivologia”, concedido na V Reunião Brasileira de Ensino e Pesquisa em Arquivologia (REPARQ).

² Bacharel em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: mariana.zampier@gmail.com.

³ Professor Associado do Centro de Ciências Humanas e Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Coordenador do Grupo de Pesquisa Cultura Documental, Religião e Movimentos Sociais (CDOC-ARREMOS). Pós-Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Mestre em Memória Social e graduado em Arquivologia pela UNIRIO; Graduado em Sociologia pela Universidade Cândido Mendes (UCAM). E-mail: jmfassis@yahoo.com.br.

1 INTRODUÇÃO

Pretende-se, por este artigo, apresentar nossa análise sobre como as produções audiovisuais que abordam a história de frei Tito de Alencar Lima atuam no processo de construção de sua memória, assim como, fundamentalmente, estudar o uso de documentos de arquivos para a produção desses filmes. Frei Tito suicidou-se em seu exílio na França no ano de 1974. Por ser um religioso e ter denunciado enfaticamente a tortura, o seu suicídio ganhou um sentido político inequívoco, sobretudo nas narrativas dos freis dominicanos contra a ditadura civil-militar de 1964. Nesse sentido, as produções audiovisuais colaboram de maneira destacada no processo de construção da memória de Tito.

Entendemos, portanto, o filme como um documento memorialístico. Os testemunhos e narrativas transmitidos através de recursos audiovisuais atingem o interlocutor de maneira distinta da que o fazem outros gêneros documentais. A linguagem audiovisual registra, resgata e informa de maneira distinta o real. Isto quer dizer que as características particulares da linguagem do documento audiovisual são capazes de mobilizar diferentes emoções e sentidos. Dessa forma, as produções audiovisuais sobre a história de Frei Tito — sacerdócio, militância, prisão, tortura, exílio e morte — compõem uma narrativa disposta a ressignificar o homem transtornado pelas sequelas irremediáveis da tortura num mártir da luta contra essa prática no Brasil e, por isso, um herói da resistência.

O cearense Tito de Alencar Lima, desde cedo engajado e comprometido com a política e com organizações de cunho religioso e popular, tornou-se frei dominicano em 1967 e mudou-se para São Paulo. Seu engajamento político o levou à prisão pela primeira vez em 1968, quando participava do 30º congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes (UNE). Liberado, mas ainda sendo investigado, foi detido novamente em 1969 junto com outros frades dominicanos, todos acusados de envolvimento com a Aliança Libertadora Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighella. Nesse dia, quando preso, frei Tito foi violentamente torturado pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury e pela equipe que o acompanhava. Dois meses depois, sofreu novamente com três dias seguidos de

torturas promovidas pelo capitão Benoni Albernaz. Fleury e Albernaz tornaram-se fantasmas nas lembranças de Tito.

Como forma de testemunhar e denunciar suas sevícias, Tito ainda na prisão, escreveu um relato que saiu de forma clandestina do presídio e ganhou o mundo. Sendo conhecido internacionalmente por seu depoimento que delatava as práticas de torturas nos cárceres brasileiros, Tito foi banido do Brasil junto com outros 69 presos políticos. O frade passou pelo Chile e Itália, até seguir finalmente para a França. Ainda no Brasil, no ano de 1970, Tito já havia tentado suicídio no DOI-CODI, motivado pelas torturas sofridas. Para o frei, sair do Brasil nunca significou estar livre. Irremediavelmente atormentado pelas experiências da prisão, Tito cometeu suicídio em agosto de 1974.

O objetivo principal deste trabalho é compreender de que forma as produções audiovisuais que abordam esses aspectos da história de Frei Tito atuam no processo de construção de sua memória. Desse objetivo geral emergem outros, específicos: 1) por meio da análise dessas produções audiovisuais pretendemos identificar os atores e processos envolvidos no trabalho de elaboração da memória de Tito; 2) dentro do campo arquivístico, buscamos oferecer uma reflexão sobre o gênero documental audiovisual e seu uso na constituição de memórias; 3) refletir sobre o uso de imagens de arquivo nas produções aqui estudadas.

O material levantado e que será aqui analisado, é composto pelos documentários *Ato de fé*, de 2004, dirigido por Alexandre Rampazzo e *Frei Tito*, de 1983, dirigido por Marlene França; pelo longa *Batismo de Sangue* de 2007, dirigido por Helvécio Ratton e também exploramos um programa de televisão, *Linha Direta – Justiça*, de 2006, exibido pela TV Globo e enquadrado no conceito de *docudrama*, que será definido no decorrer do trabalho. A escolha de estudar a construção da memória de Tito a partir das produções audiovisuais parte da capacidade diferenciada de representação a partir dos recursos de imagem e som do audiovisual.

Discutimos, neste artigo, os principais agentes sociais que trabalham na construção e formalização da memória de Tito, além de buscarmos entender como a história do frei é apropriada para uso político dentro das produções audiovisuais aqui estudadas. Procuramos também refletir o porquê e de que maneira imagens de documentos de arquivo são inseridas nas produções audiovisuais analisadas. Buscamos entender o caráter diferenciado dos documentos audiovisuais, apontando para sua

potencialidade memorialística, já que são a um só tempo produto e produção social (LEME, 2013); carregam narrativas, testemunhos, discursos, transmitem significados e valores e querem ser acreditados.

Em um contexto em que a produção documental do Estado não cobre os traumas promovidos pela ditadura, as produções audiovisuais aqui estudadas funcionam como documentos que registram narrativas e testemunhos que fogem do caráter “oficial” da história, fazendo emergir novos olhares e verdades sobre o passado. Falar sobre Frei Tito é revisitar o passado brasileiro recente e deparar-se com o presente. Diante da conjuntura política atual, na qual o conservadorismo vem ganhando cada vez mais força, é necessário incitarmos debates e evocarmos personagens que lutaram pela garantia dos direitos e liberdade. Falar sobre a memória de Tito é preservar e inscrever sua história de resistência, é revisitar as ações de um Estado que agiu e age de forma violadora. Falar sobre a elaboração da memória de Tito é falar sobre o dever de não-esquecimento.

2 PORQUE TAMBIÉN SOMOS LO QUE HEMOS PERDIDO⁴

Elaborar a memória significa dar sentidos ao passado. Os agentes sociais preocupados em “materializar” esses sentidos, dão origem a diversos produtos culturais que funcionam como veículos da memória, tais como filmes, livros, arquivos, museus, bibliotecas, monumentos (JELIN, 2001). Esses objetos materiais asseguram que a memória seja guardada, mas não garantem sua evocação (POLLACK, 1989). Isso quer dizer que o trabalho de captação e fixação das lembranças em diferentes suportes não nos leva obrigatoriamente a entrar em contato com elas. É preciso “chamá-las” para que apareçam. É aqui que destacamos o papel das produções audiovisuais como uma estratégia de conservação e mecanismo de lembrança (BERGER; CHAVES, 2009).

Os freis dominicanos assumem uma responsabilidade com o passado do grupo envolvido na resistência à ditadura. Evocar Tito, reelaborar sua perda, são ações que compõem o compromisso dos dominicanos com esse passado e configura uma maneira de se inscreverem, seja na memória da esquerda, da igreja ou na memória oficial/nacional do país. Os dominicanos, como os principais agentes sociais construtores da memória de frei Tito, transformam a morte do frade na continuidade da sua existência e resistência no

⁴ Título retirado do filme *Amores Perros*, de Alejandro González Iñárritu, 2000.

presente, fazendo da sua ausência, presença. Pelas produções audiovisuais, os freis conquistam um espaço para pensar e aprofundar sobre a função da memória. Eles “também são o que perderam”⁵. Privados de toda a lembrança real⁶, os freis se apropriam da perda de frei Tito e de sua história, dedicando-se a construir a imagem e a memória de Tito. Os escritos do frei e as testemunhas que estavam ao seu redor ganham representação, sentido próprio e uso político (KUNDERA, 2014). Sua memória é uma memória contada.

Ao analisar as produções audiovisuais escolhidas para o desenvolvimento deste trabalho, fica clara a construção de um padrão narrativo que projeta a imagem de Tito. Conseguimos identificar as intenções memorialísticas que as produções carregam. A cultura da memória da ditadura no Brasil vem se inscrevendo no movimento internacional que é composto pelo processo de rememoração dos traumas nacionais (BERGER; CHAVES, 2009). A elaboração da memória de Tito, por meio das produções audiovisuais, não escapa a esse movimento.

3 MORRER PARA VIVER

Através de testemunhos, reconstituições e encenações, as produções audiovisuais traçam a história de frei Tito. A imagem de um rapaz sensível, engajado politicamente e comprometido com o povo é projetada nos filmes. Acompanhamos nessas produções, a luta de Tito contra as suas próprias lembranças e seu incômodo ao se tornar um exilado político. Ficamos diante dos traumas de um jovem quebrado pelas torturas e que encontra como única saída o suicídio.

Sua morte é ressignificada nessas produções, ganhando sentido e uso político. Ao destacar a história de Tito, o documentário *Ato de fé*, insere recortes de jornais que contam a morte do frei: “Frei Tito, o que preferiu morrer a perder a vida”. O documentário *Frei Tito*, dirigido por Marlene França em 1983, desenvolve-se a partir da chegada dos restos mortais do corpo de Tito no Brasil. A primeira voz sobreposta às imagens do caixão do frade é de Giorgio Callegari, frei dominicano que também foi preso

⁵ Em referência ao título da seção.

⁶ Quando falamos sobre lembrança real, nos referimos ao testemunho autêntico. No caso, a lembrança real seriam as lembranças de frei Tito inscritas por ele mesmo. O que temos de Tito são suas cartas, poesias, escritos em geral e os testemunhos que estavam ao seu redor. Desta maneira, nos referimos à memória de Tito como uma memória contada.

com Tito e outros confrades, no Convento das Perdizes, São Paulo, na noite em que Marighella foi morto. Giorgio Callegari fala sobre a morte de frei Tito: “Tito sai daqui banido, na verdade, praticamente morto; e ele morre em função da tortura. Quer dizer, ele não comete suicídio. Para nós, pelo menos, ele foi morto. Nunca cometeu suicídio”. Mais adiante, no mesmo filme, frei Betto, que é porta-voz da história de Tito no documentário, relata: “O suicídio de Tito foi o grito de protesto contra uma situação que os torturadores conseguiram inferiorizar dentro dele”.

O suicídio de Tito é recuperado, em algumas produções, como ponto de partida. O diretor do filme *Batismo de Sangue*, Helvécio Rattton conta sobre o enredo do longa que investe na tentativa de representar o trauma de Tito:

Eu percebi então, *num* certo momento, que eu queria começar a história com Tito. O que importava era entender esse gesto do Tito; era entender porque um rapaz de 29 anos, que já estava livre, que tinha passado por torturas, pela prisão, mas que já *tava* livre, *tava* na França, porque que ele tinha se suicidado. Quer dizer, me interessava entender esse gesto. Eu acho que o filme todo ele acaba se construindo a partir daí, ele se apresenta como uma desconstrução de um gesto. Quer dizer, é um filme onde nós vamos, não sei se entender, mas vamos acompanhar ao longo desse filme porque que esse jovem é levado a esse gesto extremo⁷.

Podemos entender que a morte de frei Tito é desconstruída para possibilitar a elaboração de uma narrativa política sobre ela. Além da intenção de justificar e ressignificar o suicídio de Tito, percebemos a comparação com a vida de Jesus Cristo, de projetá-lo como mártir. No depoimento de frei Fernando, no documentário *Ato de fé*, nos deparamos com essa comparação:

Dentro de frei Tito, ele faz como Jesus fez. Todos os fantasmas de todos os prisioneiros políticos passam a frequentar a cabeça de frei Tito e eles passam a ter vida própria. E o psiquiatra⁸, ele foi de uma clarividência incrível. “O Tito não pode ser tratado como um louco porque ele não é um louco. Ele *tá* vivendo a situação normal elevada à enésima potência de toda a repressão que aconteceu no Brasil inteiro, na América Latina inteira”⁹.

O programa de televisão *Linha Direta*, produzido pela Central Globo de Produção, uma vez por mês, em uma edição especial, se dedicava a abordar crimes famosos que abalaram o Brasil à maneira de um documentário, contando com reconstituições

⁷ Depoimento de Helvécio Rattton na primeira parte do *making of* de *Batismo de Sangue*, que pode ser acessado pelo youtube, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=6k7qZQEDsVQ>

⁸ Jean-Claude Rolland é o psiquiatra a quem frei Fernando se refere em sua fala.

⁹ Depoimento de frei Fernando no documentário *Ato de fé*, 2004.

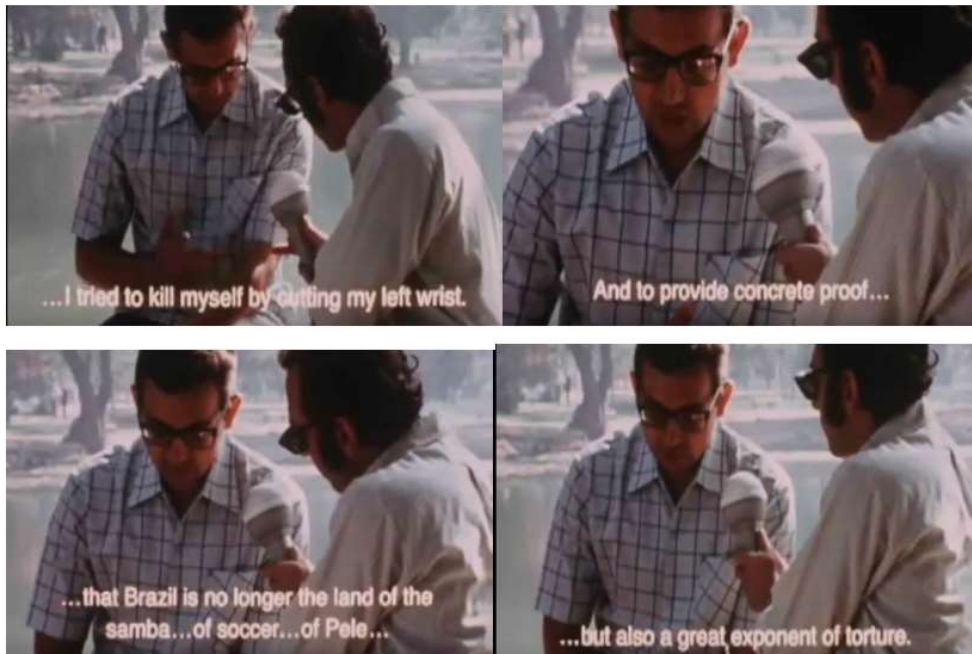
dramáticas e depoimentos. No ano de 2006, essa edição abordou a história de Tito. Segundo Fernão Ramos (2000), o programa se encaixaria no que ele chama de “estilo *docudrama*” já que dramatizava/reconstituía eventos como crimes, acidentes, ou fatos históricos ocorridos. “A produção cultural midiática investe na exposição e na visibilidade dos sentimentos”(BERGER; CHAVES, p.31). A dramática história de frei Tito é exposta de forma teatral através de reconstituições intercaladas com depoimentos. Assim como o filme *Batismo de sangue*, o suicídio de Tito é premissa para a composição do programa e tal qual o documentário *Ato de fé*, faz uma analogia entre frei Tito e Jesus Cristo.

Através de recursos imagéticos, a edição trabalha com um recorte da cena em que Tito, em um hospital psiquiátrico, em seu exílio na França, sofre com alucinações e diz estar preparado para ser morto. A imagem de frei Tito com os braços abertos, como Jesus Cristo crucificado, é realocada na letra inicial de seu nome, “T”, na abertura do programa. Outro recurso mobilizado pelo *Linha Direta* é a trilha sonora. A música inserida na abertura não funciona apenas como um recurso estético. A letra é traduzida e associada às imagens das reconstituições que compõem os sofrimentos de Tito. Estes mecanismos imagéticos e sonoros exemplificados são propriedades do audiovisual que atuam de forma a atingir particularmente o interlocutor.



Em nossa pesquisa, também nos deparamos com o único registro em imagem e som de Tito. O documentário *Brazil: a report on torture*, produzido em 1971 e rodado no Chile, conta com depoimentos de alguns dos 70 presos políticos banidos do Brasil, com o sequestro do embaixador suíço. Frei Tito, com uma fala e um olhar ansiosos, relatou as torturas sofridas nas prisões. Neste depoimento Tito narra sobre sua tentativa de suicídio quando estava na prisão, depois de horas seguidas de tortura¹⁰.

¹⁰ Frei Tito, em seu depoimento, relata sua tentativa de suicídio como um ato de denúncia: “Cortando as veias do meu braço, em uma tentativa de pôr o fim a tortura e poder fazer assim, uma denúncia verdadeira de que o Brasil não é mais o país somente do samba, do futebol, do Pelé, mas é também um grande campeão da tortura”.



No entanto, como anuncia a historiadora Maria Aparecida de Aquino, no documentário *Ato de fé*, frei Tito “morto fala mais do que vivo”, “Tito é um cadáver que incomoda”. O suicídio de um religioso incomoda e denuncia mais que os relatos de sua tortura. Pode-se, portanto, compreender o suicídio de Tito como um ato político.

As produções que trazem a história de frei Tito são documentos audiovisuais que registram relatos, depoimentos e narrativas que não circulam, necessariamente no caráter “oficial” da história. Com os recursos da imagem e do som, realidades de diferentes espaços e tempos são aproximadas de maneira distinta. Fica claro o efeito de memória que esses filmes produzem. Contudo, para efetivar o trabalho de construção da memória de Tito, essas produções precisam ser “acreditadas”. Nessa tentativa de encorajar a crença, os filmes lançam mão do uso de documentos como jornais e fotografias, para compor as narrativas fílmicas e criar efeito de prova.

4 O FIXO QUE SE MOVE: AS IMAGENS DE ARQUIVO E A CRENÇA ENCORAJADA

De que maneira podemos assumir como nossas, as lembranças de outros? No *making of* do filme *Batismo de Sangue*, o ator Léo Quintão, que interpreta frei Fernando, conta sobre seu encontro com os freis Betto, Oswaldo, Fernando e Ivo, durante a

produção do longa: “a partir daquele momento ali, você resgata uma memória que não é sua, mas chega num ponto que ela passa a ser sua.”¹¹ Como vimos anteriormente, as produções audiovisuais são mecanismos diferenciados para a construção de memórias por serem carregadas de recursos capazes de suspender o tempo e nos aproximar de realidades que nunca foram nossas. Entretanto, para nos identificarmos com algo, para inscrevermos uma memória que não é nossa em nós, precisamos em primeira instância, acreditar nesse algo, acreditar no discurso sobre essa memória.

A “coisa em si” é irrepresentável. O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) considera impossível uma reconstrução essencialmente idêntica das experiências vividas: “(...) atendo-me aqui às palavras que ouvi ou li, sinais reproduzidos através do tempo, que são tudo o que me chega desse passado. É o mesmo com os fatos históricos que conhecemos” (HALBWACHS, 1990, p.37)

Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Eles ocupam um lugar na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando eu os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, que não vem aqui completar ou fortalecer a minha, mas que é a única fonte daquilo que eu quero repetir. Muitas vezes não os conheço melhor, nem de outro modo, do que os acontecimentos antigos que ocorreram antes do meu nascimento. Carrego comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso ampliar pela conversação ou pela leitura. Mas é uma memória emprestada e que não é minha (HALBWACHS, 1990, p.36)

É impossível reconstruirmos e representarmos fielmente o passado e as experiências vividas. Contudo, o cinema é capaz de resgatar e inscrever histórias e memórias, que encontram visibilidade por meio da visualidade (JÚNIOR, 2009). “O cinema não é apenas uma forma de expressão, mas também um meio de representação” (BARROS apud JÚNIOR, 2008, p. 1), um meio capaz de formar e renovar memórias (SANTOS, apud RABELO; MAHFUD, 2013, p.2)

A imagem e o som são capazes de alcançar de maneira singular a sociedade e é justamente essa capacidade diferenciada de evocar o passado, as narrativas, as histórias e de suspender o tempo que configuram a potencialidade memorialística do audiovisual. Cada vez mais percebemos a importância crescente dos documentos audiovisuais como

¹¹ É possível assistir o depoimento de Léo Quintão no *making off* do filme *Batismo de Sangue*, 2007, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ufh3fV7OY-k&t=77s>

parte da memória do mundo (EDMONDSON, 1998), por ser um gênero documental que registra, resgata e informa de maneira completamente distinta o real.

4.1 Os documentos audiovisuais, as imagens de arquivo e a crença

O glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CONARQ, 2014) define como documento audiovisual um “gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros”(CONARQ, 2014, p.8-9). Ainda que a definição desse gênero documental seja abarcada em um glossário organizado pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), vemos dentro do campo arquivístico que os documentos audiovisuais muitas vezes ainda são descritos em termos do que não são, ou seja, definições como “não texto” ou “não livro” (EDMONDSON, 1998) envolvem a concepção desse gênero documental. Devido à sua linguagem e seu suporte, que se diferenciam dos documentos textuais, necessitando de processamento técnico específico para análise e representação de sua informação (VIEIRA, 2016), os documentos audiovisuais levaram a ser pensados como “documentos especiais”.

A partir da abordagem dos documentos audiovisuais como “materiais especiais”, a Arquivologia pouco debateu e refletiu sobre esses documentos. Por vezes eles não foram contemplados e tratados como documentos de arquivo, deixando de lado a “forma, o objetivo e, principalmente, o contexto de sua criação” (SIQUEIRA, 2016, p. 38), isto é, as relações com outros documentos “produzidos e/ou acumulados pela mesma entidade, pública ou privada, individual ou coletiva, no transcurso de suas funções e atividades” (SIQUEIRA, 2016, p. 38) não foram levadas em consideração. Diante da escassa reflexão arquivística a respeito dos documentos audiovisuais, encontramos estudos de outras áreas interessadas em entender como o audiovisual é mediador quando pensamos nas questões relativas à memória (BIZELLO, 2012).

“O documento é um produto social, carregado de intenções, elaborado para a consecução de algum objetivo ou para o registro de um ato, ação ou desejo” (SIQUEIRA, 2016, p.37). A intencionalidade nos documentos audiovisuais “torna-se mais evidente, embora encoberta pelo fascínio da comunicação sensitiva que a imagem e o som possibilitam” (SIQUEIRA, 2016, p.37). Os filmes aqui trabalhados são documentos

audiovisuais e, portanto, são a um só tempo produto e produção social (LEME, 2013); carregam narrativas, testemunhos, discursos, transmitem significados e valores e querem ser acreditados. É preciso tratar os documentos audiovisuais em termos do que são e do que podem vir a ser, destacando a capacidade desse gênero documental na constituição das memórias individuais e de grupos que se entrelaçam (BIZELLO, 2013).

Apoiando-nos na intencionalidade e nas propriedades dos documentos audiovisuais, podemos visitar o estudo acerca dos documentários, do crítico e teórico do cinema Bill Nichols (2005), e explorar a questão da crença encorajada nas produções fílmicas aqui estudadas.

Os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, 2005, p. 27)

As produções audiovisuais que abordam a história de Tito nos colocam diante de uma memória traumática, de problemas e questões sociais recorrentes e denunciam as atrocidades da ditadura civil-militar. Vemos o esforço dos frades dominicanos em apresentar a sua versão sobre as mortes de Carlos Marighella e frei Tito, buscando acrescentar uma nova dimensão à memória popular e à história social.

Nessas produções, as imagens de arquivo assumem grande importância no trabalho de vincular experiências que não são nossas a nós, pois estabelecem uma relação de crença entre o evento narrado e o interlocutor. O uso de imagens de arquivo são elementos recorrentes na linguagem audiovisual. Além de ocuparem e sustentarem uma função na estética das produções audiovisuais e carregarem um valor documental por serem reconhecidas como um “recorte sobre o real” (PENKALA, 2012, p. 116), elas funcionam como ilustração e prova material dos fatos narrados.

Tradicionalmente, as imagens de arquivo são recebidas com crença e confiança. Não porque não possam ser adulteradas, mas porque, por um lado, são usadas desde sempre na história do registro documental através das imagens em movimento - dentro de um contexto que teve início com a fotografia - como “demonstração” e, por outro lado, pela própria natureza de seu registro e contexto de produção. As imagens de arquivo são a prova física da ligação material entre o interlocutor que nos informa sobre e os fatos em sua ocorrência única (PENKALA, 2012, p. 92)

O historiador Fernando Seliprandy Fernandes (2000) em *O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente*, analisa visões e sentidos distintos da memória do passado recente a partir de dois documentários que abordam a resistência à ditadura. Sobre o filme *Hércules 56*¹², o autor chama atenção para o que ele denomina como montagem paralela. Os depoimentos dos ex-militantes, com o desenrolar do documentário, são editados de tal forma a se complementar. A partir das entrevistas, a edição trabalha em busca de uma reconstituição do “desenrolar sincrônico dos eventos” (FERNANDES, 2013, p. 56). As narrativas se complementam e o discurso se torna coeso.

Fernandes (2000) também cita o conceito de *documentário cabo*, definido por Fernão Ramos. Segundo Ramos (2008), documentário cabo é composto por asserções estabelecidas por vozes múltiplas, mas que não exclui a unicidade da asserção veiculada pelo documentário (FERNANDES, 2013, p.60). Nos documentários há uma tendência contemporânea em apresentar diferentes vozes que compõem uma narrativa linear e coerente. Uma das características predominantes dessa tendência é o uso das imagens de arquivo. A edição dos filmes, para reforçar a coesão dos depoimentos, lança mão das imagens de documentos de arquivo, que contribuem para a chamada montagem paralela, definida por Fernandes e citada acima.

O documentário *Ato de fé*, já antes mencionado neste trabalho, pode ser caracterizado como um *documentário cabo*. Ele conta com os depoimentos individuais dos freis dominicanos, do advogado de defesa dos frades, de jornalistas e outros ex-militantes da esquerda — vozes múltiplas —, desenvolvendo uma rememoração coletiva. O documentário cria uma linha discursiva na qual o uso das imagens de arquivo é fundamental para dar forma à rememoração, promovendo a unicidade da asserção veiculada pelo filme. As imagens costuram as narrativas, dão ritmo aos testemunhos. Por meio da exibição de jornais, filmagens e fotografias, os depoimentos são contextualizados, justificados. A crença é encorajada já que as imagens atuam como evidências dos testemunhos.

¹² *Hércules 56* aborda a rememoração coletiva das lideranças do sequestro do embaixador americano no Brasil, Charles Elbrick, através de depoimentos individuais dos presos políticos libertados em troca do diplomata.

O documentário, dentre as produções estudadas, é o que mais mobiliza imagens de documentos de arquivo que transitam entre os gêneros textual, audiovisual e iconográfico. Produzidos no passado e fixados em um suporte, os documentos são recortados e deslocados do contexto em que foram criados sendo realocados em outros contextos, ganhando novos sentidos e novos valores atribuídos pelos testemunhos. O deslocamento desses documentos carrega a intenção de dar um novo significado as narrativas antes sobrepostas a eles. “Esse deslocamento não nega aquilo que o documento tem de verdade, mas possibilita que outras verdades sejam depositadas sobre ele” (PENKALA, 2013, p. 118).

Como exemplo desse deslocamento, podemos analisar de que maneira a morte do líder comunista Carlos Marighella e os eventos que orbitaram esse acontecimento, são retratados no filme *Ato de fé*. Através da construção de uma narrativa fílmica, identificamos no documentário a intenção de apresentar a versão dos dominicanos sobre o envolvimento dos freis na morte do dirigente comunista. No momento em que os depoimentos se encontram para rememorar a morte de Marighella, a edição do documentário insere filmagens produzidas pela Tv Tupi, que registraram o corpo do guerrilheiro morto.

No contexto original de produção, essas imagens foram classificadas como referentes à morte de Marighella em combate com a polícia de São Paulo¹³. No filme, essas filmagens são realocadas em um novo contexto, ganhando novas verdades. Elas ilustram a versão dos freis sobre a morte de Marighella, confrontando o discurso oficial divulgado pela imprensa. Os dominicanos denunciam um cerco policial armado para Marighella, ressignificando assim, as imagens de arquivo, já que ganham novos sentidos e outras narrativas são sobrepostas a essas imagens.

O documentário também é atravessado por um significativo uso de recortes de jornais que retratavam a maneira que a imprensa divulgava a relação dos freis com a morte de Carlos Marighella. Ivo Lesbaupin, um dos frades capturados pelo delegado Fleury e torturado no intuito de entregar Marighella, denuncia: “A mídia jogou contra os dominicanos”. Logo após a sua fala, imagens de diferentes jornais são inseridas, exibindo



¹³ A descrição pode ser acessada através do link: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/50123>

as seguintes notícias: “Como Marighella foi traído pelo terror”; “E os frades o traíram. Foi assim”; “Os dominicanos levaram Marighella à morte”; “Marighella encontra seus amigos frades. E depois cai morto” e “O padre fala, é a sentença de morte de Marighella”.



Enquanto as imagens dos jornais são apresentadas, a voz de Roberto Romano, ex-frade dominicano, fica ao fundo. O depoimento de Romano evidencia como os jornais *O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde* e a *Folha da Tarde*, construíram e difundiram a ideia de frades traidores e covardes. Mais uma vez os documentos são recortados do seu contexto de produção e realocados em um novo cenário de modo a comprovar o discurso dos dominicanos. As imagens de arquivo são usadas como aporte documental para ilustrar, provar e denunciar os ataques sofridos pelos freis, compondo assim, a narrativa dos frades dominicanos sobre a morte de Carlos Marighella.

É preciso levar em conta que “o passado é um fluxo permanente e que se transforma a cada presente”(MACHADO; BLANK, 2015, p.73). A constituição dessas imagens, desses documentos, é ressignificada a partir do momento em que o passado ali registrado, se transforma a partir de condições no presente. Novos olhares sobre o que se passou emergem diante de novas leituras, novas narrativas. Em resumo, a reinterpretação das imagens dos documentos de arquivo inseridas nos documentários — em destaque no documentário *Ato de fé* — leva-nos a refletir sobre os documentos e os arquivos como produtos sociais, que carregam intenções e significados. Leva-nos também a entender o contexto da constituição desses documentos, questionando sua qualidade de prova. Não podemos encará-los como “espelhos do real”. “A ‘verdade’ de um documento é a ‘verdade’ de seu autor, não necessariamente a verdade factual ou a verdade histórica” (SIQUEIRA, 2016, p. 40).

A socióloga Maria Luiza Rodrigues Souza, apoiada em uma perspectiva de que os arquivos partem de uma seleção prévia e organizam-se a partir de opções que se ligam a

esquema políticos-narrativos (SOUZA, 2009), elabora o conceito de *filme-arquivo*. O conceito parte de uma associação entre filmes, que tem como tema o passado ditatorial, e o processo político de elaboração dos arquivos. Segundo a autora, ambos organizam e contém itens do passado voltados para o presente e podendo pôr em questão a chegada do futuro. Entendemos que o conceito de *filme-arquivo* elaborado pela socióloga, apoia-se simbolicamente, e não empiricamente, na ideia e no conceito de arquivo. Como já mencionado, entendemos tanto o arquivo quanto os filmes, como produtos e produção social; ambos são instrumentos capazes de formar e renovar memórias, sendo travessias para vozes que não encontraram espaço para fala.

Para Souza, no contexto em que os arquivos não cobrem os eventos traumáticos do período ditatorial de 1964 a 1985 e, diante de uma possível dificuldade na “elaboração pública” sobre a ditadura, os *filme-arquivos* “funcionam como tipos especiais de arquivos suplementares aos arquivos político-institucionais cuja abertura foi e ainda é objeto de debate, polêmica e disputa no período pós-ditatorial” (SOUZA, 2009). Se considerarmos o caráter simbólico do arquivo, como faz a autora, podemos entender as produções audiovisuais que abordam a história de Tito, como suplementos do esquecimento oficial prolongado pelo sigilo do Estado sobre a repressão. Os filmes transpassam o silêncio e o esquecimento do Estado, funcionando como vínculos entre o passado e o presente.

Apenas em 2012 o governo brasileiro debruçou-se sobre o passado arbitrário apoiando-se na elaboração de uma Comissão Nacional da Verdade, como forma de dar início ao processo de efetivação da verdade histórica e do direito à memória. A 121ª audiência pública da Comissão Estadual da Verdade Rubens Paiva do Estado de São Paulo, realizada em abril de 2014, foi inteiramente dedicada ao caso de frei Tito¹⁴, que integra o dossiê de torturados, mortos e desaparecidos políticos da Comissão Nacional da Verdade, estampando a intenção memorialística acerca da história de Tito.

Na audiência, dois vídeos foram apresentados em memória do frei: o único registro em imagem e som de Tito, no qual ele relata as torturas que sofrera gravado em 1971, no Chile e um recorte do filme *Batismo de Sangue*, que retrata seu suicídio. Essas produções tratam dos eventos que mais são visitados quando falamos sobre frei Tito: suas torturas e seu suicídio. As apresentações desses trechos nesse trabalho de

¹⁴ 121ª Audiência Comissão Estadual da Verdade Rubens Paiva, dedicada ao caso de Frei Tito está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=HMyQmHmFSCg&t=9s>

formalização e construção da memória de Tito, exemplificam o papel diferenciado das produções audiovisuais no processo de elaboração de memórias. Os filmes representam o ausente, tornando-o presente. Os trechos recortados dos filmes aproximam os interlocutores com realidades que nunca foram suas. Destacamos a função que os filmes como documentos audiovisuais detém em agregar a política estatal de reparação, proporcionando um processo de reflexão e aprendizado.

5 CONCLUSÕES

Através da seleção de produções audiovisuais que abordam a história de frei Tito, buscamos aqui, entender como essas produções atuam no trabalho de construção da memória do frade. Identificamos o papel dos freis dominicanos que acompanharam o sofrimento de Tito, ainda que de forma paralela, como os principais atores envolvidos no processo de elaboração da memória de frei Tito.

Vimos como os traumas e o suicídio do frade são resignificados nessas produções. O suicídio de Tito não é encarado como um ato contra a vida, mas um “grito de denúncia”, como anuncia frei Betto, no documentário *Frei Tito*, dirigido por Marlene França. A história de Tito é apropriada. Falar sobre frei Tito é ficar diante de uma memória indireta, repleta de testemunhos que buscam inscrever a resistência às torturas e o seu suicídio como atos políticos. Entendemos a potência e a forma que o gênero audiovisual endereça, possibilita e sustenta o trabalho de elaboração do passado e da memória, de maneira distinta daquelas que o fazem outros gêneros documentais. Sendo assim, encaramos as produções aqui trabalhadas como documentos memorialísticos, já que são produto e produção social, permitindo a emergência de diversos olhares sobre o passado, se inscrevendo na história de luta e resistência contra a ditadura civil-militar, confrontando outras memórias.

Durante a preparação de nossa pesquisa, encontramos pouca reflexão dentro do campo arquivístico sobre o gênero documental audiovisual. A especialidade do suporte, da preservação e da linguagem, foram aspectos que levaram a Arquivologia por tantas vezes, a não considerá-los como documentos de arquivo. No entanto, destacamos que os documentos audiovisuais, assim como outros documentos de arquivo de outros gêneros, são produtos sociais e carregam valores, sentidos, significados e intenções; e, além disso,

carregam relações com outros documentos produzidos e/ou acumulados pela mesma entidade, pública ou privada, individual ou coletiva, no transcurso de suas funções e atividades. Buscamos então, destacar a importância do gênero audiovisual na constituição das memórias individuais e de grupos que se entrelaçam.

Refletimos sobre o uso de imagens de documentos de arquivo nas produções audiovisuais aqui tratadas. As imagens são inseridas nos filmes com o intuito de ambientar o interlocutor e encorajar sua credibilidade. Sendo assim, o uso de recortes de jornais, fotografias e filmagens, funcionam como recursos imagéticos e como aparato documental para a “costura” das narrativas apresentadas nos documentários. Em resumo, as produções que abordam a história de Tito querem ser acreditadas e as imagens de arquivo atuam nesse aporte de credibilidade. Pensar em frei Tito através da filmografia produzida a partir de sua história é ficar diante de narrativas que contemplam todo o sofrimento do frei dominicano, passando pela sua personalidade sensível, pela sua luta contra a repressão, pelas torturas que sofreu, até chegar à sua morte. Apropriam-se de sua história para a construção de um mártir, de um símbolo da luta pelos direitos humanos, projetando através de Tito esquecimentos e lembranças.

FILMOGRAPHY ABOUT FRIAR TITO: THE AUDIVISUAL AS MEMORIALISTIC DOCUMENTS

ABSTRACT

We seek to understand how the audiovisual productions that visit the story of the Dominican Friar Tito, who was tortured during the civil-military dictatorship, exiled and killed by suicide, resignify his death through inherent resources of image and sound, and that act in the process of elaborating the memory of the friar. We use the bibliographical and documentary research to analyze national and international literature on the topics in focus, as well as the films about Friar Tito. We understand that these productions are memorialistic documents that bring narratives not contemplated in the "official" character of the story. We identified, in these productions, the resignification of archival documents; new truths are placed on existing narratives, contributing to the emergence of new perspectives and testimonies under and over the past.

Keywords: Friar Tito de Alencar Lima. Brazilian Civil-military dictatorship. Audiovisual documents. Audiovisual productions.

REFERÊNCIAS

- EDMONDSON, Ray. **Uma Filosofia de Arquivos Audiovisuais**. Preparada por Ray Edmondson e membros do AVAPIN [para o] Programa Geral de Informação e UNISIST. UNESCO, v. 60, Paris, 1998.
- BERGER, C., CHAVES, J. C. A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira. **Revista comunicação & educação**, Ano XVI, nº3, set/dez 2009.
- BIZELLO, Maria Leandra. Documentação imagética e memória. In: POMIM, Marta Lígia (Org.) **Estudos avançados em Arquivologia**. São Paulo: Oficina Cultura Acadêmica, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Editora: Revista dos Tribunais. São Paulo, 1990.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros. **Glossário**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/glossario_ctdais.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2016.
- JELIN, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? In: Elizabeth Jelin. **Los trabajos de la memoria**. Siglo Veintiuno Editores, Espanha, 2001.
- JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Santiago. Sobre o conceito de representação: etnicidade e análise histórica das imagens cinematográficas. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA, 3., 2009, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: Edufop, 2009.
- KUNDERA, Milan. **A festa da insignificância**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2014.
- LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- MACHADO, P.; BLANK, T. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **DEVIRES**, v.12, n. 2, jul./dez. 2015.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.
- PENKALA, Ana Paula. A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre a linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários. **Revista Digital de Cinema Documentário**, nº 13, dez/2012. São Paulo: Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas.
- POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

RABELO, E. A.; MAHFOUD, M. Os mortos na memória dos vivos: inter-relações entre memória, tradição e sociedade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2013, Natal-RN. **Anais...** Natal: 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. “O que é documentário?” In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. **Estudos de cinema 2000**. Socine - Porto Alegre: Sulina, 2001.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (orgs.) **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador, EDUFBA, 2016.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Filme sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: Batismo de sangue (itálico) como filme-arquivo. **Ponto-e-vírgula**, n. 6, 2009.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros: Uma análise dos atores e suas produções acadêmicas. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira. (orgs.) **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador, EDUFBA, 2016.

PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

AMORES perros. Direção: Alejandro González Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga, México, 2000, 35 mm (147 min).

ATO de fé. Direção: Alexandre Rampazzo. Roteiro: Alexandre Rampazzo e Tatiana Polastri. Brasil, 2004, 16mm (55 min).

BATISMO de sangue. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Helvécio Ratton. Roteiro: Dani Patarra e Helvécio Ratton. Brasil, 2007, 35 mm (110 min).

BRAZIL: a report on torture. Direção: Haskell Wexler e Saul Landau. USA, 1971 (60 min).

FREI Tito. Direção: Marlene França. Roteiro: Marlene França. Brasil, 1983, 35 mm (16 min).

FREI Tito – 14/04/12. 121ª Audiência Comissão Estadual da Verdade Rubens Paiva, dedicada ao caso de Frei Tito. (92 min). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=HMyQmHmFSCg&t=9s>>.

LINHA Direta – Justiça. Direção de produção: Alexandre Ishikawa. Programa produzido e exibido pela Central Globo de Produção, Brasil, 2006.

MAKING off Batismo de Sangue, de H. Ratton – Parte 01. (07 min) Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=6k7qZQEDsVQ&t=141s>>

MAKING off Batismo de Sangue, de H. Ratton – Parte 02. (07 min) Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ufh3fV7OY-k&t=77s>>.

Trabalho recebido em: 02 mar. 2018

Trabalho aceito em: 07 mar. 2018
