

# A animação como meio de representação da memória: lembranças afetivas e políticas

## *Animation as a means of memory representation: affective and political memories*

Jennifer Jane Serra<sup>1</sup> 

### RESUMO

Este trabalho teve como proposta apresentar uma reflexão sobre as relações entre memória e animação a partir da análise de duas produções: o documentário brasileiro *Lembranças do Trem das Onze* (Rogério Nunes, 2008) mescla animação e *live action* e tematiza a memória individual sobre o passado da cidade de São Paulo (SP) a partir de um meio de transporte, tomando as memórias individuais como algo que precisa ser documentado, compartilhado e preservado, isto é, explorando essas memórias como um patrimônio; A série *Trazos de Memoria*, realizada em 2012 e 2016, por sua vez, é uma produção coletiva chilena de ilustrações animadas criadas a partir de testemunhos recolhidos pelo projeto Londres 38, que transformou em espaço de memória um dos centros de detenção, tortura e extermínio do governo Pinochet, um projeto que está conectado com a documentação e o resgate de memórias políticas sobre as ditaduras na América Latina e aborda a memória como uma arma de resistência a processos de silenciamento e apagamento político. Essas produções estão inseridas em um conjunto de filmes animados brasileiros e latino-americanos que estabelecem relações entre os estudos de memória e de animação e que operam processos de subjetivação de eventos passados, assim como estão associados com uma revisão da história, sobretudo política, dos países latinos.

**Palavras-chave:** memória; animação; cinema latinoamericano; documentário animado.

### ABSTRACT

*This paper proposed to present a reflection on the relationship between memory and animation based on the analysis of two productions: the Brazilian documentary Lembranças do Trem das Onze (Rogério Nunes, 2008) mixes animation and live action and focuses on individual memory about the past of São Paulo through a means of transport, taking individual memories as something that needs to be documented, shared and preserved, that is, exploring these memories as a heritage; The series Trazos de Memoria, made in 2012 and 2016, in turn, is a collective Chilean production of animated illustrations created from testimonies collected by the "London 38" project, which transformed one of the centers of detention, torture and extermination of the Pinochet government into a memory space, a project that is connected with the documentation and rescue of political memories about dictatorships in Latin America and addresses memory as a weapon of resistance to processes of silencing and political erasure. These productions are part of a group of Brazilian and Latin American animated films that establish relationships between memory and animation studies and that operate processes of subjectivation of past events, as well as are associated with a review of history, especially politics, of the Latin countries.*

**Keywords:** memory; animation; Latin American cinema; animated documentary.

---

<sup>1</sup>Universidade de São Paulo – São Paulo (SP), Brasil. E-mail: [jennifer.jserra@gmail.com](mailto:jennifer.jserra@gmail.com)

Recebido em: 19/06/2021 – Aceito em: 08/10/2021

## MEMÓRIA E ANIMAÇÃO DOCUMENTAL: OBJETOS DA CONTEMPORANEIDADE

Nos últimos anos, tem-se observado uma recorrência da memória como elemento de destaque em filmes não ficcionais produzidos no Brasil e em outros países da América Latina e que também têm como particularidade o uso de imagens animadas. A memória representada pela animação apresenta-se nessas produções como um meio de acesso ao passado, em alguns casos traumático e de difícil comunicação, e como um recurso para inserir novos personagens e pontos de vista nas narrativas históricas dos países, constituindo um processo de diálogo e disputa entre memórias individuais e coletivas. Paralelamente, na produção contemporânea do cinema de animação, as obras de cunho não ficcional têm crescido em quantidade e visibilidade, trazendo como elemento singular e surpreendente a apresentação da realidade por meio de imagens animadas. Essas obras têm como característica a sua miscigenação com o cinema documentário tanto em termos de abordagens e temáticas como de estrutura narrativa e de processos de criação, o que se contrapõe a uma produção mais tradicional e popularizada da animação, filiada ao campo ficcional. O documentário animado, gênero resultante desse hibridismo, tem crescido no Brasil e se destacado em premiações nacionais e internacionais, como demonstram os filmes brasileiros *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008), *Até a China* (Marcelo Marão, 2015), *Lé com Cré* (Cassandra Reis, 2018), *Guaxuma* (Nara Normande, 2018), *Carne* (Camila Kater, 2019), entre outros.

Assim como a expansão do documentário animado, o crescimento do interesse sobre a memória e sua relação com o campo da produção artística é um fenômeno contemporâneo que acompanha a valorização da subjetividade e os novos ordenamentos de produção e consumo audiovisuais propiciados pela era digital. Como apontou Beatriz Sarlo (2007, p. 20-21):

Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que o “pessoal” adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais.

A emergência de narrativas mais pessoais na produção cultural foi sentida especialmente a partir das décadas de 1980 e 1990, quando produções autobiográficas passaram a dominar a produção literária e o campo do cinema em todo o mundo. A popularização das tecnologias de criação e distribuição de imagem, com o vídeo e depois com o digital, potencializou a produção de caráter autobiográfico, o que foi exacerbado com o uso da internet e das redes sociais digitais, dando suporte a uma realidade na qual as declarações sobre o mundo privado passaram a ser atos definidores da vida contemporânea (RENOV, 2005, p. 244). Nesse contexto, a luta social passou a ser protagonizada pela luta contra a submissão da subjetividade com os movimentos de construção de identidades se afirmando por meio da produção de imagens sobre si mesmos, como uma forma de resposta e resistência aos discursos dominantes.

Paralelamente ao protagonismo do pessoal e da subjetividade nas narrativas contemporâneas, Andreas Huyssen (2003) aponta que vivemos no século XXI uma cultura museológica cada vez mais voraz, identificando um *boom* no interesse pela memória ocorrido a partir da década de 1980, que resulta no que o autor chama de cultura da memória. Segundo Huyssen, os discursos de memória foram impulsionados na Europa e nos Estados Unidos no começo dos anos de 1980 com a rememoração do Holocausto e, em seguida, com sua globalização como um tipo de lugar-comum universal para os traumas históricos. Como uma de suas principais características, a cultura da memória tem uma forte relação com as mídias, incluindo o cinema. Essa relação, como aponta Huyssen, é intrínseca e palimpséstica, uma vez que as diferentes mídias de memória escrevem e sobrescrevem formando diversas camadas sobrepostas de significado cultural que se acumulam no tempo e no espaço e compõem um material facilmente acessível e descolado da experiência vivida, oferecendo-se especialmente como um produto de consumo. Para o autor, a cultura da memória é produto da transformação da temporalidade provocada pelas tecnologias, pela mídia de massa e pelos novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. Como resultado de sua massificação vinculada a uma sociedade saturada de mídia, a cultura da memória gera também uma cultura do esquecimento.

Partindo desse contexto e tendo como foco a produção audiovisual brasileira e latino-americana contemporânea, este trabalho tem como proposta apresentar uma análise de duas produções que estabelecem relações entre os estudos de memória e de animação, uma brasileira e outra chilena, buscando examinar de que maneira essas obras revelam as potencialidades de uso e de significação da animação em seu engajamento com a memória, distinguindo-se em natureza e potência significativa tanto dos materiais de arquivo quanto das filmagens. *Lembranças do Trem das Onze*, documentário do animador paulista Rogério Nunes lançado em 2008, apresenta uma abordagem da memória como um patrimônio, enquanto o projeto chileno *Trazos de Memoria*, que reúne animações de diferentes autores lançadas em 2012 e 2016, insere-se no tratamento da memória como arma de revisão da história oficial sobre ditaduras latino-americanas e de resistência a processos de silenciamento e apagamento político.

Tem-se como base a percepção de uma tendência na produção audiovisual latino-americana, especialmente no cinema documentário, a uma abordagem mais pessoal da realidade, com destaque para o tratamento da memória. Nessa produção, a releitura do passado, principalmente de períodos políticos como as ditaduras civis-militares, vem sendo conduzida por testemunhos, incluindo os relatos dos próprios realizadores. Ao mesmo tempo, essa produção tem intensificado a adoção de imagens animadas para a representação de fatos passados, sejam esses eventos históricos compartilhados por uma comunidade, sejam acontecimentos da vida pessoal, o que coincide com o crescimento no Brasil da produção de documentários animados. Esse tipo de filme revela como a animação tem potencialidades de uso e de significação que se distinguem daquelas da imagem filmada e que podem favorecer produções relacionadas à memória, substituindo imagens filmadas ou de arquivo.

## O PATRIMÔNIO MEMORIAL E A MEMÓRIA AFETIVA

O conceito de patrimônio memorial é comumente associado a acervos de bibliotecas, arquivos e museus, como conjuntos de documentos e objetos carregados de interesse histórico e institutos cuja missão é a preservação e o acesso a esse patrimônio. Nesses casos, os acervos são tanto portadores como detonadores de uma memória que é construída a partir de um trabalho historiográfico. A expressão patrimônio memorial é utilizada pelo animador paulista Rogério Nunes a partir de sua proposta para a área de atuação de sua produtora, a Karmatique Imagens: “especializada em preservação e resgate de patrimônio memorial”. O trabalho que Nunes desenvolve tem em vista a memória individual sobre eventos e espaços coletivos como um tipo de patrimônio, como algo que precisa ser documentado e compartilhado. Seus filmes focam principalmente no resgate de histórias da cidade de São Paulo por meio da história oral, registrando as experiências de moradores mais velhos, sobretudo migrantes e descendentes de imigrantes. Dialogando com o contexto de valorização do testemunho como forma de acesso ao passado (SARLO, 2007), Nunes trabalha com recordações de indivíduos, assim como faz uso de documentos, fotografias e livros para construir representações sobre locais da cidade de São Paulo. Apesar de trabalhar com relatos pessoais, não é tanto a história de vida das pessoas que é o foco de sua produção, mas a maneira como essas pessoas se relacionam com o lugar que habitam, com seus bairros.

Formado em Artes Visuais, Rogério Nunes começou sua carreira como ilustrador, trabalhando inicialmente com quadrinhos e depois com infografia para revistas impressas. Sua produção de animações começou com a inscrição de vídeos curtos em festivais como Anima Mundi e Festival do Minuto e, desde 2002, ele atua na realização de vídeos, exposições cenográficas, intervenções urbanas como projeções mapeadas e oficinas de animação. Sua produção se destaca, contudo, pela documentação de histórias de bairros de São Paulo, especialmente das Zonas Norte e Nordeste da cidade, onde o artista reside desde que nasceu. Nunes é um dos poucos realizadores brasileiros que mantêm uma produção constante de filmes que estabelecem uma relação entre a animação e a não ficção, seja por documentários animados, seja por animações baseadas em histórias reais, como é o caso de *O Bailarino e o Bonde* (2009), e por documentários *live action*, mas que contêm trechos de animação, como *Jaçanã e Adoniran* (2012).

*Lembranças do Trem das Onze* (2008) foi o primeiro trabalho de Rogério Nunes com a proposta de documentar o patrimônio memorial com o uso de animação e filmagens. O filme, com duração de 25 minutos, trata do Trem da Cantareira, uma linha urbana de trens que circulou da Zona Norte ao Centro de São Paulo do final do século XIX até a década de 1960 e que se tornou muito conhecida no Brasil por ser tema da música *Trem das Onze*, um dos sambas mais famosos do Brasil e emblemático de São Paulo, composto por Adoniran Barbosa, que, por sua vez, é um dos grandes nomes da música popular brasileira. A história do Trem da Cantareira representa um pouco da história de São Paulo e de como ela se expandiu rapidamente para se tornar hoje uma das cidades mais populosas do mundo.

São Paulo demorou para se desenvolver. Em 1900 a população local era de cerca de 240 mil habitantes, mas em apenas 50 anos essa população passou para mais de dois milhões e hoje sua região metropolitana tem cerca de 21 milhões de habitantes, com 39 municípios. A cidade sofreu uma expansão muito rápida e uma transformação urbana que continua até os dias atuais. As regiões mais distantes do centro foram sendo ocupadas por grupos de imigrantes, ganhando identidades próprias. Mas a modernidade passou a ser um dos principais elementos da identidade cultural de São Paulo e sua transformação constante resultou em mudanças aceleradas em sua paisagem urbana. Essa transformação é o foco dos trabalhos de Rogério Nunes e de *Lembranças do Trem das Onze* (2008). A ideia do filme surgiu quando Nunes descobriu que o famoso trem cantado no samba de Adoniran passava perto da casa de sua avó, Lydia Marques. Esse trem, que tornou o bairro de Jaçanã parte do imaginário dos brasileiros, de fato existiu, mas hoje só há pequenos vestígios das estações e da ferrovia. Sua proposta, com o filme, era entender que cidade foi aquela que sua avó conheceu e que já não existe para a geração dele.

Além de realizar o documentário, Nunes organizou uma exposição com o apoio do Serviço Social do Comércio chamada *Nos Trilhos do Trem das Onze*, contendo uma exposição de fotografias antigas do Trem da Cantareira, modificadas digitalmente por ele e outros artistas, e a exibição de *Lembranças do Trem das Onze*. Quatro personagens fornecem os depoimentos do filme e aparecem em imagens em *live action* registradas por Nunes: sua avó, Lydia Marques; Armando Bonano, que morou em Coroa, às margens do rio Tietê; Alípio Joaquim Silva, habitante do bairro de Tucuruvi; Antônio de Castro, morador de Jaçanã e maquinista desse trem de 1942 a 1977. Os personagens têm em comum a condição de serem moradores antigos de seus bairros, terem vivido experiências com o trem e serem testemunhas da importância e da relação afetiva desse meio de transporte com usuários e moradores das regiões por onde ele passava. Nunes também produziu uma versão mais curta do documentário, chamada *A Passageira do Trem das Onze*, contendo apenas o depoimento de sua avó Lydia e as animações realizadas para o projeto.

Em *Lembranças do Trem das Onze*, assim como em *A Passageira do Trem das Onze*, Rogério Nunes combina os trechos em *live action* dos personagens entrevistados com animações de fotografias antigas, retiradas dos livros *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças* (GERADETTI; CORNEJO, 1999), que reúne imagens de fotógrafos como Cristiano Mascaro e Thomas Farkas, entre outros, e *Brazilian Steam Album* (volume 1), uma coletânea sobre estradas de ferro brasileiras, além de fotografias de acervos como o Instituto Moreira Salles, o Museu Memória do Jaçanã e a Agência Estado. Segundo Nunes (2013), ele e sua equipe trabalharam com as fotografias dos livros e os arquivos produzindo composições digitais e as animaram tendo como princípio uma coerência histórica de acordo com a produção bibliográfica pesquisada. Além disso, são utilizadas imagens animadas com a técnica de *pixillation*, em que pessoas reais são o objeto da animação feita quadro a quadro, compondo um conjunto de trechos de animação que funcionam no filme como forma de representar visualmente as histórias contadas pelos personagens, das quais não se tem registros fotográficos ou de filmagem.

Ao modificar os registros fotográficos da cidade e do Trem da Cantareira para reconstituir as histórias, Nunes buscou manter uma fidelidade aos depoimentos, mas também à bibliografia utilizada na pesquisa, promovendo a associação das memórias individuais dos entrevistados com uma memória coletiva de São Paulo, fazendo uso de materiais que compõem a historiografia produzida sobre São Paulo e cujo caráter é também memorialista. Como destaca Ana Claudia F. Brefe: “Nas últimas décadas do século XIX — sobretudo a partir de 1870 — e nas primeiras décadas do século atual, São Paulo constituiu-se como lugar privilegiado para o olhar memorialista” (BREFE, 1993, p. 18). Segundo a autora, essa produção escrita tem como característica comum um registro da cidade que faz uso da memória:

Para todos eles a memória preserva, guarda, registra, coloca em estado de suspensão as imagens do espaço urbano de outrora. A memória é dotada da capacidade de resguardar o passado — em sua pureza original — do fluxo ininterrupto do devir que o arrasta, continuamente em direção ao presente. (...) Dessa forma, a Pauliceia antiga registrada e preservada pelo memorialista estaria, em seu ponto de vista, a salvo do esquecimento e da corrosão, incessantemente produzida pela passagem do tempo e pelas mudanças que esse movimento acarreta. (BREFE, 1993, p. 18).

Dessa maneira, São Paulo aparece representada nos filmes de Nunes por meio tanto da memória dos entrevistados como das fotografias antigas que pertencem a uma iconografia já constituída da cidade e pela utilização de fontes de pesquisa bibliográfica que possuem um caráter memorialista. Assim, a obra de Nunes contribui para alimentar a memória de São Paulo que seu filme registra e que busca preservar.

Após a experiência com *Lembranças do Trem das Onze*, Nunes desenvolveu sua produção pela documentação audiovisual de São Paulo realizando filmes dentro do projeto municipal História dos Bairros de São Paulo, que propõe o mapeamento audiovisual da cidade por meio de documentários sobre bairros. Nunes realizou os filmes *7 voltas* (2009), sobre a região do bairro Parque Dom Pedro; *A Casa dos Ingleses* (2009), sobre o bairro de Parada Inglesa; *Jaçanã e o Adoniran* (2012), sobre o bairro de Jaçanã; *Um dia de Líder* (2013), sobre o bairro Cidade Líder, na Zona Leste de São Paulo. Trabalhando principalmente com a história oral e com a recuperação de memórias por meio da animação, Rogério Nunes produziu também *Peixe* (2011), as memórias de um senhor sobre o rio de sua infância, e *Boi Fantasma* (2012), sobre o antigo auto do boi da cidade de Parintins, no Amazonas.

Em *Lembranças do Trem das Onze* e nos demais documentários realizados por Rogério Nunes, a animação fornece outros sentidos à imagem de arquivo, que nesses filmes aparece ressignificada não apenas por seu deslocamento do contexto original e pela organização dessas imagens dentro da narrativa dos filmes, mas também pelas modificações que os animadores fizeram nas imagens originais. Pode-se considerar que a função que as imagens animadas desempenham nos filmes de Nunes está associada ao poder de evocação da animação, que é destacado por autores como Paul Ward (2005) e Annabelle Honess Roe (2013) como uma justificativa para o uso da animação em filmes documentários. Esse poder permite que a animação conecte o espectador aos seus sentimentos e às suas memórias ao representar a

dimensão subjetiva da experiência vivida. Nesse sentido, ela não apenas expõe a memória dos personagens como também suscita no espectador a projeção de sua própria memória.

Além disso, os documentários de Nunes como *Lembranças do Trem das Onze* parecem ter como objetivo a apresentação de um retrato dos bairros a partir de um tempo que não é o presente. Também não são descritivos ou apresentam relatos que contextualizam a região de São Paulo de forma sociológica ou histórica, mas colocam em evidência a relação subjetiva dos moradores com o espaço onde vivem, propondo o resgate e a conservação das experiências vividas nesses lugares e a valorização de um patrimônio material que não existe mais. É possível considerar que, para Nunes, o que precisa ser preservado não é o que é visível no bairro, mas justamente o que está ausente e como as ausências se conectam com o bairro por meio de seus moradores, por isso a animação é usada em seus filmes para representar visualmente os territórios do passado, enquanto o que é contemporâneo é representado por imagens *live action*.

## **A MEMÓRIA PESSOAL E POLÍTICA**

A abordagem da memória e da história política nacional que vem aparecendo na animação nos últimos anos tem se mostrado bastante forte no Chile, especialmente a partir do foco na ditadura chilena. Seja no formato ficcional, como o vencedor do Oscar de melhor curta-metragem de animação *História de Urso* (Gabriel Osorio, 2015), mas principalmente no formato de documentários animados, essas produções apresentam uma reconstrução da memória, pessoal e política, por imagens animadas. Algumas produções, como *Como Alitas de Chincol* (Vivienne Barry, 2002), tratam de representar vítimas dos crimes de Estado que viveram a ditadura chilena, mas outras animações, como *Golpe de Espejo* (Claudio Díaz, 2008) e *Chile Imaginario* (Claudio Díaz, 2012), voltam-se para a segunda geração, buscando abordar o imaginário da ditadura e o legado da militância política para quem não viveu esse momento histórico. Nessas produções, os usos da animação correspondem, principalmente, às funções de: oferta de uma imagem na ausência de imagens de arquivo; produção de narrativas subjetivas sobre as experiências vividas; para dar a ver estados mentais e traduzir emoções em imagens; para manter o anonimato das testemunhas e para comunicar de maneira simbólica e emocional.

Produzidos nesse contexto, os dois conjuntos de ilustrações animadas *Trazos de Memoria* (2012) e *Trazos de Memoria 2* (2016) fazem parte do projeto de pesquisa e manutenção da memória de Londres 38 — espaço de memória, um antigo centro de detenção, tortura e extermínio do governo de Augusto Pinochet que foi transformado em espaço de memória sobre a ditadura chilena a partir de 2007, após uma intensa mobilização popular comandada especialmente por sobreviventes da ditadura. Cada episódio de *Trazos de Memoria* tem a duração média de três a cinco minutos e foi ilustrado e animado por diferentes autores, a maioria com menos de 30 anos, com ilustrações em preto e branco, que acompanham o áudio de depoimentos de sobreviventes e parentes de presos desaparecidos dos centros de detenção e tortura, e uma trilha sonora de tom dramático.

*Trazos de Memoria* não é o único projeto audiovisual de Londres 38, que conta com um acervo de entrevistas filmadas com sobreviventes da tortura e parentes de vítimas, além de diversos documentos recolhidos após anos de investigações realizadas pelo Coletivo Londres 38, que comandou a ação de transformar o antigo centro de tortura e prisão em um memorial e centro de pesquisa. Algumas das ações promovidas pelo coletivo foram a realização de uma extensa pesquisa, com laudo pericial (criminal, arqueológico e/ou antropológico) para constatar a existência de vestígios dos acontecimentos vividos no interior de Londres 38, e a realização de registros do edifício e de vítimas da ditadura, com fotografia e filmagens, para compor um acervo que pudesse ser utilizado como prova judicial dos crimes cometidos pelo Estado e como recurso de conhecimento da história associada ao centro de detenção e tortura.

Assim, as histórias narradas nos episódios de *Trazos de Memoria* foram escolhidas a partir do acervo audiovisual do centro e recontadas com as ilustrações e com a narração feita pelos próprios protagonistas. Essas histórias remontam ao governo da Unidade Popular presidido por Salvador Allende, narram o golpe em 1973 e abordam a resistência durante a ditadura, o exílio, a tortura e repressão em Londres 38 e a busca por parentes desaparecidos. As animações de *Trazos de Memoria* são exibidas no espaço físico de Londres 38 e foram disponibilizadas na internet, no *website* do centro e no YouTube, o que amplia o alcance do centro de memória. Além disso, as ilustrações e os depoimentos do primeiro volume foram transformados em um livro, disponibilizado em suporte físico e digital. A inspiração para *Trazos de Memoria* foi o projeto de *website* Hidden Like Anne Frank, em que diversos depoimentos são acompanhados de ilustrações, e sua proposta foi apresentar outras formas de exibir e divulgar as memórias guardadas no arquivo audiovisual de Londres 38, de forma a ampliar a experiência emocional de seus visitantes, ter um formato que pudesse ser distribuído e exibido fora do edifício, como a distribuição na internet, e, principalmente, que dialogasse mais intensamente com o público mais jovem.

Ao analisar de que maneira a animação pode ser recurso audiovisual de registro da memória que se difere das filmagens que fazem parte do acervo de Londres 38, uma das questões que emergem é o lugar que o centro Londres 38 — espaço de memória ocupa nas disputas de narrativa e de construção de uma memória coletiva sobre a ditadura chilena. Nos primeiros anos da década de 1960, o edifício, que está localizado na região central de Santiago do Chile e próximo ao Palácio do Governo, foi a sede da direção regional do Partido Socialista do Chile. Após o golpe, em 1973, o Estado chileno confiscou o imóvel e passou a utilizá-lo como centro de operações da nascente Direção de Inteligência Nacional, tornando-se uma das principais unidades de uma rede de centros de detenção localizados na Região Metropolitana de Santiago. Apesar de clandestino, Londres 38 se tornou rapidamente conhecido pelos militantes políticos porque estava perto da Catedral e os presos podiam ouvir os sinos da igreja e identificar onde estavam e porque os Centros Clandestinos de Detenção, Tortura e Extermínio (CCDTE) foram de grande importância para a

máquina de repressão do governo Pinochet. Para citar alguns dados, segundo a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura do Chile, com dados de 2004, foram registrados 1.132 CCDTE no Chile, reunindo 38.254 pessoas presas, e dessas, 3.185 pessoas permaneceram desaparecidas ou constituíram casos de execução. Alguns desses locais são Villa Grimaldi, Colonia Dignidad, Clínica Santa Lucía, José Domingo Cañas e Londres 38.

A importância de manter Londres 38 como um espaço associado à ditadura e à violência de Estado vem justamente do poder simbólico que ele possui como um espaço de memória. Como aponta Pierre Nora (1993, p. 21), lugares físicos podem ser entendidos como espaços de memória “nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar com aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”, o que ocorre com Londres 38. Durante e após seu mandato, membros do governo Pinochet destruíram a maior parte das CCDTE. Em 1978 o prédio de Londres 38 foi transferido para o Instituto O’Higginiano, uma organização vinculada ao Exército, financiada pelo estado e até 2006 dirigida por Washington Carrasco, ex-vice-comandante-chefe do Exército e ministro da Defesa de Pinochet. Quando o edifício foi declarado Monumento Nacional, em 2005, na categoria de monumento histórico, iniciou-se uma batalha judicial para aquisição do imóvel e transformação em centro de memória, com várias ações populares de resgate e divulgação das memórias da ditadura, mas também tentativas de apagamento dessa história, como a tentativa de leilão do imóvel por parte do Estado. Em 2007, o imóvel foi recuperado pelo governo de Michelle Bachelet, foi abandonado pelo instituto O’Higginiano e passou a ser ocupado pelas ações do coletivo civil Londres 38.

A história em torno do edifício Londres 38 e as memórias que o cercam sofrem, portanto, a ação das disputas políticas que marcam as ditaduras latino-americanas e que, como vemos agora no caso brasileiro, oscila entre movimentos de resistência e resgate dessas memórias e ações de apagamento ou de resignificação por parte de instituições que apoiaram as ditaduras e que ainda são dotadas de poder, além da variação sofrida pelas mudanças de governo. Centros de memória atuam como tentativas de criação de esferas públicas de memória contra as políticas de esquecimento, que são praticadas seja com as leis de anistia e reconciliação nacional pós-ditaduras, seja com o silêncio repressivo. Ao retomar a declaração de Adorno sobre a barbárie da poesia após Auschwitz, Andreas Huyssen (2003) propõe que, desde os anos 1980, a questão não é mais se, mas como representar o Holocausto — e os diversos exemplos de passado traumático como as ditaduras latino-americanas — na literatura, no cinema e nas artes visuais. Segundo Huyssen, a convicção anterior sobre a irrepresentabilidade essencial do Holocausto perdeu muito de seu poder de persuasão para as gerações posteriores, que só sabem do Holocausto por meio de representações: fotografias e filmes, documentários, testemunhos, historiografia e ficção. Dada a enxurrada de representações do passado traumático em todos os tipos de mídia hoje, seria importante focar em como documentá-lo, representá-lo e

vê-lo e ouvir os testemunhos sobre um passado traumático que surgiram com força no domínio público seguindo lógicas de consumo midiático.

Para Huyssen (2000; 2003), não é tanto a ameaça de esquecimento que apresenta o maior perigo para os passados traumáticos, mas sim o excesso de memória que pode ser também associado a um excesso de imagens da memória. Então, ao mesmo tempo que vivemos hoje um alto consumo da memória, fomentamos, pelo consumo excessivo promovido pela mídia, também o esquecimento. A mídia cria uma amnésia por conta da memória comercializada em massa, que é facilmente esquecível. O autor coloca questões como: “Como superar a cultura oficial do memorial? Como evitar as armadilhas da indústria cultural ao operar dentro dela? Como representar aquilo que só conhecemos por meio de representações e de uma distância histórica cada vez maior?” (HUYSSSEN, 2003, p. 136), como acontece com o acesso das novas gerações ao passado. Para o autor, a resposta pode estar em novas estratégias narrativas e figurativas, como o exemplo que ele analisa (HUYSSSEN, 2003, p. 122-137), a novela gráfica autobiográfica que tematiza o Holocausto, *Maus*, de Art Spiegelman, que inclui ironia, humor sinistro e cinismo, além de uma estratégia que o autor chama de aproximação mimética, em referência ao conceito de mimetismo trabalhado por Adorno.

A animação pode ser vista como uma forma discursiva mais propícia à comunicação com as gerações mais novas por sua associação à cultura pop e a um formato audiovisual com o qual estão familiarizadas, mas também pela atual valorização da primeira pessoa, por meio da projeção do espectador nas experiências representadas. Além de ser propícia às narrativas de caráter mais subjetivo, a animação produz um distanciamento em relação às imagens, por sua natureza icônica e simbólica, que permite o olhar para imagens intensas, de grande carga dramática, como a imagem do trauma, produzindo imagens suportáveis ao olhar e, ao mesmo tempo, sensíveis e de grande impacto visual. Em outras palavras, a animação suaviza a imagem do horror ao mesmo tempo que consegue comunicá-lo com intensidade. Além disso, como já foi apontado anteriormente, a imagem animada dá espaço para que espectadores projetem suas próprias emoções, criando fortes laços de identificação entre espectador e protagonistas.

A estratégia usada em *Trazos de Memoria* também se converte em uma tentativa de diálogo entre diferentes gerações. Para representar os testemunhos das pessoas que vivenciaram a ditadura chilena, foi feito um concurso público de convocação de ilustradoras e ilustradores para propor desenhos com base no arquivo audiovisual de Londres 38. Foram selecionados principalmente ilustradores jovens, que, depois de terem contato com os arquivos audiovisuais de Londres 38, tiveram encontros com as testemunhas e, a partir de um diálogo para interiorizar os testemunhos, compuseram os desenhos finais. O resultado são imagens geradas a partir do diálogo entre gerações distintas, com a combinação do testemunho de quem viveu a experiência da ditadura e a interpretação de quem acessou essa experiência a partir do relato testemunhal, mas também de um imaginário sobre a ditadura decorrente de uma memória coletiva estabelecida. A narração das próprias testemunhas reforça essa combinação presente nas animações de *Trazos de Memoria*.

Dessa forma, a produção *Trazos de Memoria*, 1 e 2, oferece um formato que pode documentar eventos traumáticos sem fomentar sua espetacularização, representando realidades violentas, mas por meio do convite à empatia. A animação tanto se conecta com as gerações mais jovens pela proximidade dessas com esse formato, diminuindo as distâncias históricas entre as novas gerações e os eventos passados, como também se mostra um formato mais universal, que atinge desde crianças a adultos, e que favorece a conexão do espectador com suas próprias emoções. Como aponta Anabelle Honess Roe (2011, p. 221), a animação nos convida a “colocar algo de nós mesmos naquilo que vemos na tela, conjugando tanto a abordagem subjetiva da narrativa como a própria subjetividade inerente aos desenhos animados”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível considerar que o uso de animação para a representação da memória política está conectado com a tendência à subjetividade que marca as narrativas contemporâneas, como apontou Beatriz Sarlo (2007), e que o documentário contemporâneo ilustra bem. O documentário produzido a partir dos anos 2000 tem sido apontado como um espaço de emergência de novas identidades e novos grupos sociais tradicionalmente marginalizados dentro do contexto político e cultural da América Latina que se realiza a partir de uma abordagem subjetiva (BARRENHA, 2013). Esse documentário, de caráter mais intimista, diferentemente do cinema latino-americano dos anos 1960 e 1970, que combinou política e estética a partir de um pensamento revolucionário associado à agenda nacional-popular, buscou denunciar as políticas de opressão do capitalismo, a exploração do trabalhador e esteve a serviço da formação, no espectador, de uma consciência de classe e de uma convocação à ação. E também se diferencia do cinema de memória pós-ditatorial, produzido logo após a abertura política pós-ditadura, que se preocupou em denunciar os crimes cometidos durante os regimes ditatoriais com base nos depoimentos das vítimas, a maior parte desses filmes sendo construídos com os depoimentos dos entrevistados falando para a câmera.

Os documentários que fazem uso de animação, por sua vez, estão inseridos em um movimento de documentação e resgate de memórias sobre as ditaduras na América Latina que é operado a partir de processos de subjetivação dos eventos históricos, um movimento que tem se desenvolvido no documentário contemporâneo latino-americano e também no cinema de animação. Esse recurso à animação pode estar também conectado com a forma como as novas gerações têm se relacionado com a história política nacional, especialmente ao lidar com a herança de uma memória coletiva que é objeto de disputas, de processos de silenciamento, resgates e releituras. A opção pela animação também se relaciona com uma cultura da memória que se desenvolve em uma sociedade midiática e espetacularizada. Nesse sentido, é possível associar o excesso de memória midiática com o proposto por Jean-Louis Comolli (2008) sobre o excesso de consumo da imagem filmada. Trabalhando com o consumo de audiovisual a partir da televisão, Comolli aponta para o esgarçamento significativo e a banalização da imagem filmada, tratando aqui da imagem filmada

apresentada segundo os padrões da indústria midiática. É possível considerar o recurso à animação documental como uma alternativa a esse excesso de memória midiaticizada e da imagem filmada, pois mesmo com a forte associação da animação à cultura pop, assim como os quadrinhos, ela é apresentada com uma nova abordagem, ainda não totalmente assimilada pela indústria de entretenimento.

Considerando a memória como um recurso de acesso ao passado que permite compreendê-lo a partir de novas perspectivas, faz-se importante retomar as colocações de Paul Ricoeur (2007) e Maurice Halbwachs (1990) sobre a natureza da memória como algo dinâmico e influenciável, ao apontarem que o fenômeno da recordação não pode ser percebido e analisado se não forem levados em consideração os contextos sociais que servem de base para a reconstrução da memória. Como propõe Halbwachs, “o passado não é algo preservado, mas reconstituído com base no presente” (HALBWACHS, 1990, p. 40). A esse respeito, cabe destacar a importância de se pensar a memória individual em suas relações com a construção de uma memória coletiva e à luz das reivindicações incutidas nas produções audiovisuais contemporâneas por novos olhares sobre eventos políticos na América Latina. Estudos como os de Halbwachs, Jacques Le Goff (2003) e outros autores permitem compreender o uso da memória coletiva como instrumento para obtenção e manutenção de poder político. É possível compreender, portanto, que a busca por um novo tratamento histórico sobre os acontecimentos políticos na América Latina, que relaciona memória e animação, está conectada à formação da memória das novas gerações e de como esse campo se constitui como um espaço de poder, afetos e resistência.

## REFERÊNCIAS

- BARRENHA, N. C. Herdeiros do exílio Memória e subjetividade em três documentários chilenos contemporâneos. *Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013.
- BREFE, A. C. F. **A cidade inventada: a pauliceia construída nos relatos memorialistas (1870–1920)**. 1993. (Dissertação de Mestrado em História) – Curso de História. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.
- COMOLLI, J.-L. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução por Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HONESS ROE, A. **Animated documentary**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSSSEN, A. **Present pacts: urban palimpsests and the politics of memory**. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- NORA, P. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. *Projeto História*. n.10, p.7-28, 1993.
- NUNES, R. **Entrevista concedida a Jennifer Jane Serra**. São Paulo, 14 nov. 2013. [N.P.]
- RENOV, M. **The Subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

TRAZOS DE MEMORIA. Direção: Pablo Céspedes; Víctor Hugo Cisternas. Produzido por Pablo Céspedes; Víctor Hugo Cisternas. Chile: Londres 38, espacio de memorias, 2012. Disponível em: <https://www.londres38.cl/1934/w3-article-93130.html>. Acesso em: 24 jun. 2021.

TRAZOS DE MEMORIA 2. Direção: Pablo Céspedes; Víctor Hugo Cisternas. Produzido por Pablo Céspedes; Víctor Hugo Cisternas. Chile: Londres 38, espacio de memorias, 2016. Disponível em: <https://www.londres38.cl/1934/w3-article-98932.html>. Acesso em: 24 jun. 2021.

### **Sobre a autora**

**Jennifer Jane Serra**: pós-doutoranda da Universidade de São Paulo (USP) junto ao Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes (ECA). Atualmente pesquisa a animação de não ficção, especialmente o documentário animado, e suas relações com os estudos de memória e crítica midiática.

**Conflito de interesses**: nada a declarar – **Fonte de financiamento**: nenhuma.

