

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA PÚBLICA  
NÍVEL DE MESTRADO**

**ALEXSANDRO ARAÚJO OLIVEIRA**

**NARRAR PARA EXISTIR:  
MEMÓRIAS EM TRÂNSITO EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE A  
DITADURA (1964-1985)**

**CAMPO MOURÃO**

**2026**

**ALEXSANDRO ARAÚJO OLIVEIRA**

**NARRAR PARA EXISTIR:  
MEMÓRIAS EM TRÂNSITO EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE A  
DITADURA (1964-1985)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Pública – PPGHP, nível de Mestrado, da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

**Linha de Pesquisa:** Memórias e Espaços de Formação

**Área de Concentração:** História Pública

**Orientador:** Dr. Vanderlei Amboni

**CAMPO MOURÃO**

**2026**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Araújo Oliveira, Alexsandro

Narrar para existir: memórias em trânsito em documentários sobre a ditadura (1964-1985). / Alexsandro Araújo Oliveira. -- Campo Mourão-PR, 2026. 316 f.: il.

Orientador: Vanderlei Amboni.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em História Pública) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Ditadura. 2. Memória. 3. Memória em trânsito. 4. Documentário. I - Amboni, Vanderlei (orient). II - Título.

**ALEXSANDRO ARAÚJO OLIVEIRA**

**NARRAR PARA EXISTIR: MEMÓRIAS EM TRÂNSITO EM DOCUMENTÁRIOS  
SOBRE A DITADURA (1964-1985)**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr. Vanderlei Amboni (orientador) – Programa de Pós-Graduação em História Pública  
(Universidade Estadual do Paraná – Unespar)

---

Dr. Frank Antonio Mezzomo (Universidade Estadual do Paraná – Unespar)

---

Dra. Andréa Cristina de Barros Queiroz (Universidade Federal do Rio de Janeiro –  
UFRJ)

Data de Aprovação

30 / 03 / 2026.

Campo Mourão – PR

À Liciane, minha companheira, pelo amor e pela paciência que acolhe até meus silêncios mais cansados e por caminhar ao meu lado com essa serenidade que transforma os trechos mais exigentes do percurso em partilha.

À Heloísa, minha filha, presença que ilumina e me lembra, todos os dias, do sentido mais profundo de tudo.

Ao amigo Abah e ao meu irmão Alexandre, pelos vinhos e cervejas que não bebi.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História Pública, que foi muito mais do que um espaço de formação acadêmica; foi um lugar de encontro e de troca intelectual. Faço esse agradecimento na pessoa do nosso coordenador, o Prof. Dr. Jorge Pagliarini Junior, e de cada professora e professor que compõem o corpo docente, pelo compromisso, pela seriedade e pelo cuidado com a formação de seus alunos.

Agradeço à Fundação Araucária pela concessão da bolsa de pesquisa que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho.

De modo especial, agradeço aos professores Dr. Márcio José Pereira, Dr. Bruno Flávio Lontra Fagundes, Dr. Federico José Alvez Cavanna, Dr. Ricardo Marques de Mello, Dr. Marcos Roberto Pirateli e ao Dr. Jorge Pagliarini Junior, com quem tive o prazer de cursar disciplinas. Suas aulas foram instigantes e sempre marcadas pela abertura ao diálogo, pelo rigor intelectual e pela generosidade nas orientações. E um agradecimento duplo ao Prof. Dr. Frank Antonio Mezzomo, pelas aulas e pelas sugestões rigorosas, mas gentis, na versão de qualificação deste trabalho.

Registro também um sincero agradecimento à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Cristina de Barros Queiroz, que, mesmo distante, se fez próxima e acolhedora, oferecendo sugestões significativas na banca de qualificação. Agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza, que se dispôs a ficar na retaguarda, como um bom e sincero escudeiro.

Agradeço também à Adriana Wandermurem Corrêa e ao Pedro Henrique Caires de Almeida, duas pessoas muito queridas e sempre atenciosas, que nunca mediram esforços para atender às minhas demandas na secretaria do Programa, tornando os caminhos administrativos mais leves e humanos.

Por fim, abro um espaço mais do que especial para agradecer ao Prof. Vanderlei Amboni pela imensa generosidade, pela escuta atenta e, sobretudo, pela confiança em minha capacidade ao me escolher como orientando. Sua confiança foi, sem dúvida, um dos pilares que sustentaram este trabalho.

## RESUMO

OLIVEIRA, Alexsandro Araújo. **Narrar para existir: memórias em trânsito em documentários sobre a ditadura (1964-1985)**. 317f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Pública – Mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2026.

Este trabalho parte de uma premissa fundamental: a memória não é um arquivo morto, um depósito de lembranças intactas à espera de serem resgatadas. Ela é, antes de tudo, um processo vivo, dinâmico e essencialmente político, um fluxo constante que se transforma ao circular entre sujeitos, tempos, suportes e contextos. É essa caracterização que buscamos capturar com a noção de memória em trânsito, ferramenta conceitual que desenvolvemos ao longo da pesquisa. Para mostrar seu potencial analítico, foram estudados sete documentários para compreender como as lembranças do período ditatorial brasileiro se movimentam, se reinventam e ganham (ou perdem) potência de intervenção no presente. Os sete documentários aqui analisados não foram escolhidos apenas por tratarem da ditadura militar sob diferentes enfoques, mas porque ajudam a pensar e a consolidar a própria noção de memória em trânsito. São eles: *Que Bom Te Ver Viva* (Lúcia Murat), *Procura-se Irenice* (Marco Escrivão e Thiago Mendonça), *Retratos de Identificação* (Anita Leandro), *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte* (Catherine Dias Rodrigues), *Hércules 56* (Silvio Da-Rin), *Chapeleiros* (Adrian Cooper) e *O Chapéu do Meu Avô* (Julia Zakia). Cada um, a seu modo, revela como as lembranças se deslocam no tempo, se reconfiguram no encontro com novos públicos e se transformam em campo de disputa simbólica. São obras que não apenas registram memórias, mas as colocam em circulação, fazendo do cinema um espaço privilegiado para observar o trânsito memorial em ação. Ademais, a reunião dessas obras se justifica justamente por compartilharem um traço comum fundamental: a articulação entre memória e violência de Estado no contexto da ditadura instaurada em 1964, mas, mais do que isso, por fazerem dessa articulação um dispositivo de ativação política. O eixo memória–ditadura–testemunho que as organiza se desdobra em pontos de convergência, como a utilização de arquivos como material de confrontação e a recusa do esquecimento como imperativo ético. O que procuramos demonstrar é que a potência da memória não está em sua pretensa fidelidade ao passado, mas em sua capacidade de se mover, de se conectar com novos presentes, de ser narrada e compartilhada. Caso contrário, ela se apaga, desaparece e morre. Como principal contribuição da pesquisa, a noção de memória em trânsito desloca o foco da História Pública da simples transmissão de conteúdos para a análise das condições de circulação do passado, isto é, quem pode narrar, o que pode ser visto e quais memórias são legitimadas ou silenciadas. A noção, neste sentido, atua como crítica à cristalização de narrativas históricas. Em vez de promover consensos ou versões pacificadas do passado, ela enfatiza o conflito e a pluralidade. Assim, a História Pública torna-se um campo de disputa contínua de sentidos, no qual o passado é constantemente (re)avaliado. Em relação à autoridade compartilhada, a memória em trânsito desloca o debate, no que a autoridade sobre o passado não é vista como algo simplesmente distribuído entre historiadores e públicos, mas um efeito instável de disputas e condições de visibilidade, indicando que mesmo em práticas colaborativas persistem assimetrias e conflitos. A noção permite (re)interpretar as quatro dimensões da História Pública (para, com, pelo e em relação ao público) como posições móveis dentro de um campo de circulação e disputa e não como categorias fixas.

**Palavras-chave:** Ditadura. Memória. Memória em trânsito. Documentário.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Alexsandro Araújo. **Narrating to exist: memories in transit in documentaries about the dictatorship (1964–1985)**. 317 pp. Dissertation. Postgraduate Program in Public History – Master's Degree. State University of Paraná, Campo Mourão Campus. Campo Mourão, 2026.

This work is grounded in a fundamental premise: memory is not a dead archive, a repository of intact recollections waiting to be recovered. Rather, it is a living, dynamic, and essentially political process—a constant flow that transforms as it circulates among subjects, temporalities, media, and contexts. It is this characterization that we seek to capture through the notion of memory in transit, a conceptual tool developed throughout the research. To demonstrate its analytical potential, seven documentaries were examined in order to understand how memories of the Brazilian dictatorial period move, reinvent themselves, and gain (or lose) their capacity for intervention in the present. The seven documentaries analyzed here were not chosen solely because they address the military dictatorship from different perspectives, but because they help to think through and consolidate the very notion of memory in transit. They are: *Que Bom Te Ver Viva* (Lúcia Murat), *Procura-se Irenice* (Marco Escrivão and Thiago Mendonça), *Retratos de Identificação* (Anita Leandro), *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte* (Catherine Dias Rodrigues), *Hércules 56* (Silvio Da-Rin), *Chapeleiros* (Adrian Cooper), and *O Chapéu do Meu Avô* (Julia Zakia). Each, in its own way, reveals how memories shift over time, are reconfigured through encounters with new audiences, and become sites of symbolic dispute. These works do not merely record memories; they set them in circulation, making cinema a privileged space for observing memorial transit in action. Furthermore, bringing these works together is justified precisely because they share a fundamental common trait: the articulation between memory and state violence in the context of the dictatorship established in 1964. More than that, they turn this articulation into a device of political activation. The memory–dictatorship–testimony axis that organizes them unfolds into points of convergence, such as the use of archives as materials of confrontation and the refusal of forgetting as an ethical imperative. What this study seeks to demonstrate is that the power of memory lies not in its supposed fidelity to the past, but in its capacity to move, to connect with new presents, and to be narrated and shared. Otherwise, it fades, disappears, and dies. As the main contribution of this research, the notion of memory in transit shifts the focus of Public History from the mere transmission of content to the analysis of the conditions under which the past circulates—namely, who is able to narrate, what can be seen, and which memories are legitimized or silenced. In this sense, the concept functions as a critique of the crystallization of historical narratives. Rather than promoting consensus or pacified versions of the past, it emphasizes conflict and plurality. Public History thus becomes a field of ongoing disputes over meaning, in which the past is constantly (re)evaluated. With regard to shared authority, memory in transit reframes the debate insofar as authority over the past is not seen as something simply distributed between historians and publics, but as an unstable effect of disputes and conditions of visibility, indicating that asymmetries and conflicts persist even within collaborative practices. The concept also allows the four dimensions of Public History (for, with, by, and in relation to the public) to be (re)interpreted as mobile positions within a field of circulation and contestation, rather than as fixed categories.

**Keywords:** Dictatorship. Memory. Memory in transit. Documentary.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Evandro Teixeira.....	22
Imagem 2 - Imagem falsa de Luiz Inácio Lula da Silva.....	23
Imagem 3 - Maria do Carmo Brito .....	142
Imagem 4 - Estrela Bohadana.....	143
Imagem 5 - Maria Luiza Rosa .....	143
Imagem 6 - Rosalina Santa Cruz .....	143
Imagem 7 - Criméia Schmidt Almeida.....	144
Imagem 8 - Regina Toscano .....	144
Imagem 9 - Jesse Jane .....	144
Imagem 10 - Ex-presena anônima.....	145
Imagem 11- Irene Ravache em cena do documentário.....	145
Imagem 12 - Recortes de jornais .....	146
Imagem 13 – Irenice Maria Rodrigues .....	165
Imagem 14 - Claudia Farias - Pesquisadora da UNESA .....	166
Imagem 15 - Kátia Rubio - Pesquisadora da USP.....	166
Imagem 16 - Genário Simões - Técnico de Irenice Rodrigues.....	166
Imagem 17 - Carlos Lancetta - Atleta .....	167
Imagem 18 - Recorte de jornal sobre Irenice .....	167
Imagem 19 - Wanda dos Santos - Atleta .....	168
Imagem 20 - Silvina Pereira - Atleta .....	168
Imagem 21 - Iolanda Montezuma - Atleta.....	168
Imagem 22 - Recorte de jornal sobre a ditadura.....	169
Imagem 23 - Recorte de jornal sobre Irenice Rodrigues .....	169
Imagem 24 - Parentes de Irenice Rodrigues .....	169
Imagem 25 - Túmulo de Irenice na cidade de Itabirito.....	170
Imagem 26 - Atriz Kanzelumuka em performance de Irenice .....	170
Imagem 27 - Atriz Kanzelumuka em performance de Irenice .....	171
Imagem 28 - Mural em homenagem a Irenice. Itabirito - MG.....	187
Imagem 29 - Antônio Espinosa .....	192
Imagem 30 - Reinaldo Guarany.....	192
Imagem 31 - Chael Schreier .....	192
Imagem 32 - Maria Auxiliadora .....	193
Imagem 33 - Maria Auxiliadora sendo vigiada pela ditadura .....	194

Imagem 34 - Maria Auxiliadora sendo vigiada pela ditadura .....	194
Imagem 35 - Não é hora de chora.....	195
Imagem 36 - Brasil: Um relato de tortura .....	195
Imagem 37 - Antonio Espinosa vendo sua fotografia tirada pela ditadura .....	195
Imagem 38 - Reinaldo Guarany vendo sua fotografia tirada pela ditadura.....	196
Imagem 39 - Retratos de identificação de Maria Auxiliadora e Antonio Espinosa feitos logo após a prisão .....	196
Imagem 40 - Arsenal encontrado no aparelho onde vivia Maria Auxiliadora .....	196
Imagem 41 - Maria Auxiliadora fotografada após uma sessão de tortura.....	197
Imagem 42 - Recorte de uma fotografia de Maria Auxiliadora .....	197
Imagem 43 - Recorte de fotografias de Reinaldo Guarany .....	198
Imagem 44 - Partes do relatório que mentem sobre a causa da morte de Chael, forjado pelo Capitão Celso Lauria .....	198
Imagem 45 - Negativo de uma fotografia de Chael que prova que ele chegou vivo nas dependências do DOPS .....	199
Imagem 46 - Aeroporto do Galeão - Grupo de presos indo para o exílio .....	199
Imagem 47 - Maria José Carvalho Nahas.....	219
Imagem 48 - Nilmário Miranda.....	220
Imagem 49 - Emely Vieira Salazar.....	220
Imagem 50 - Carlos Melgaço .....	221
Imagem 51 - Antônio Faria Lopes.....	221
Imagem 52 - Ficha de identificação no DOPS de Emely Vieira .....	222
Imagem 53 - Ficha de identificação no DOPS de Maria José Nahas .....	222
Imagem 54 - Ficha de identificação no DOPS de Nilmário Miranda .....	222
Imagem 55 - Decolagem do Hercules 56 rumo ao México.....	231
Imagem 56 - Chegada do Hercules 56 com o grupo militantes no México .....	232
Imagem 57 - Parte do grupo que participou do sequestro do embaixador americano.....	232
Imagem 58 - Paulo de Tarso.....	233
Imagem 59 - Daniel Aarão Reis .....	233
Imagem 60 - Manoel Cyrillo .....	234
Imagem 61 - Claudio Torres.....	234
Imagem 62 - Franklin Martins.....	234
Imagem 63 - Recortes de jornais noticiando o sequestro .....	235
Imagem 64 - Enterro do estudante Edson Luiz .....	236

Imagem 65 - Prisão de Gregório Bezerra. Recife, 1964.....	236
Imagem 66 - Parte do grupo chegando em Cuba a convite de Fidel Castro.....	237
Imagem 67 - Encontro com Fidel Castro.....	237
Imagem 68 - Onofre Pinto no momento do embarque para o México .....	238
Imagem 69 - João Leonardo da Silva Rocha no momento do embarque para o México .....	238
Imagem 70 - Gregório Bezerra no momento do embarque para o México .....	238
Imagem 71 - Ivens Marchetti no momento do embarque para o México .....	239
Imagem 72 - Rolando Fratti no momento do embarque para o México.....	239
Imagem 73 - Luís Travassos no momento do embarque para o México.....	240
Imagem 74 - Mario Zanconato no momento do embarque para o México .....	240
Imagem 75 - Mário Zanconato em depoimento para o documentário .....	241
Imagem 76 - José Ibrahin no momento do embarque para o México .....	241
Imagem 77 - José Ibrahim em depoimento para o documentário.....	241
Imagem 78 - José Dirceu no momento do embarque para o México .....	242
Imagem 79 - José Dirceu em depoimento para o documentário .....	242
Imagem 80 - Maria Augusta no momento do embarque para o México .....	243
Imagem 81 - Maria Augusta em depoimento para o documentário .....	243
Imagem 82 - Flávio Tavares no momento do embarque para o México.....	244
Imagem 83 - Flávio Tavares em depoimento para o documentário .....	244
Imagem 84 - Ricardo Zarattini no momento do embarque para o México .....	244
Imagem 85 - Ricardo Zarattini em depoimento para o documentário.....	245
Imagem 86 - Agonalto Pacheco no momento do embarque para o México.....	245
Imagem 87 - Agonalto Pacheco em depoimento para o documentário.....	245
Imagem 88 - Ricardo Vilas no momento do embarque para o México.....	246
Imagem 89 - Ricardo Vilas em depoimento para o documentário .....	246
Imagem 90 - Vladimir Palmares no momento do embarque para o México.....	246
Imagem 91 - Vladimir Palmeiras em depoimento para o documentário.....	247
Imagem 92 - Grupo pouco antes de embarcar para o México.....	263
Imagem 93 - Hércules 56, onde atualmente se encontra: Hotel Fazenda Gamela. Cantagalo, RJ.....	267
Imagem 94 - Close-up em corpos suados .....	270
Imagem 95 -Trabalhadores descansando.....	271
Imagem 96 - Chapéus sendo preparados .....	271
Imagem 97 - Linha de montagem dos chapéus .....	272

Imagem 98 - Os operários batendo o ponto no final do expediente .....	272
Imagem 99 - A fábrica.....	272
Imagem 100 - O avô, dono da fábrica de chapéus, Sergio Zakia .....	273
Imagem 101 - A diretora mostrando os espaços da casa do avô .....	273
Imagem 102 - A fábrica por dentro .....	274
Imagem 103 - O avô com a esposa e filhos. ....	274
Imagem 104 - Objetos pessoais do avô .....	274
Imagem 105 - A diretora e o avô circulando pela fábrica .....	275
Imagem 106 - Família reunida à mesa.....	275
Imagem 107 - A diretora e o avô conversam sobre o filme .....	276

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
A ditadura e a batalha narrativa .....	21
Sobre o recorte e o que qualifica cada documentário selecionado .....	25
Apresentação dos capítulos .....	30
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>34</b>
<b>DOCUMENTÁRIOS, BIOGRAFIAS E NARRATIVAS DE VIDA .....</b>	<b>34</b>
1.1 O documentário como um ato ou um instrumento político .....	34
1.2. O indivíduo ou a sociedade .....	39
1.3 Hegemonia narrativa.....	41
1.3.1 O passado delas é o meu passado? .....	45
1.4. Narrativa de vida, <i>illusio</i> e a ilusão biográfica .....	47
1.4.1. <i>Illusio</i> .....	48
1.4.2. A ilusão biográfica.....	50
1.4.3 A dimensão política dos sujeitos .....	53
1.4.4 As condições para se narrar uma vida .....	56
1.5 Os documentários enquanto narrativas de vida .....	58
1.6 Quando uma narrativa de vida ganha um estatuto a mais .....	63
1.6.1 O testemunho e o testemunho negativo .....	65
1.6.2 Narrativa de vida e testemunho .....	66
1.6.3 O testemunho e a ilusão biográfica .....	68
1.7 Memória e narrativa de vida.....	69
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>71</b>
<b>UM CAPÍTULO SOBRE MEMÓRIA .....</b>	<b>71</b>
2.1 Era um estado de exceção.....	71
2.2 Passado não é destino .....	73
2.3 A memória como um diálogo com o irrepitível.....	76

2.4 O historiador é o editor.....	80
2.5 Memória, linguagem, silêncio e esquecimento .....	83
2.6 Memória, oralidade e escrita .....	85
2.7 Memória coletiva e memória cultural.....	87
2.8 Memória, sempre a mesma, nunca igual .....	92
2.9 A memória é inconstante .....	94
2.10 A memória insinuando respostas.....	97
2.11 Capitalismo e esquecimento – um adendo necessário sobre memória.....	101
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>108</b>
<b>MEMÓRIA EM TRÂNSITO – CONSTRUINDO UM CONCEITO.....</b>	<b>108</b>
3.1 Pós-memória e trânsito cultural.....	111
3.2 Memória cosmopolita.....	114
3.3 Memória protética.....	117
3.4 Memória multidirecional .....	120
3.5 Seja como for, são memórias em trânsito.....	124
3.6 Memórias em trânsito .....	127
<b>CAPÍTULO 4 .....</b>	<b>132</b>
<b>ROTEADOR DE MEMÓRIAS.....</b>	<b>132</b>
4.1 Vetor de memória .....	135
4.2 Roteador de memórias .....	136
<b>CAPÍTULO 5 .....</b>	<b>139</b>
<b>DOCUMENTÁRIO <i>QUE BOM TE VER VIVA</i>.....</b>	<b>139</b>
5.1 A singularidade do documentário <i>Que bom te ver viva</i> .....	139
5.2 Sobre o documentário <i>Que Bom Te Ver Viva</i> – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral .....	142
5.3 As Narrativas de vida em <i>Que Bom Te Ver Viva</i> .....	146
5.3.1 Quando a memória é inescapável .....	151
5.3.2 Memória e performance.....	153
5.3.3 Pós-memória em <i>Que bom te ver viva</i> .....	157

5.4 Memórias em trânsito no documentário <i>Que bom te ver viva</i> .....	159
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>163</b>
<b>DOCUMENTÁRIO <i>PROCURA-SE IRENICE</i></b> .....	<b>163</b>
6.1 A singularidade do documentário <i>Procura-se Irenice</i> .....	163
6.2 Sobre o documentário <i>Procura-se Irenice</i> – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral .....	165
6.3 A participação da mulher enquanto agente de resistência na ditadura .....	171
6.4 Irenice: do arquivo a tela .....	173
6.5 Quem tem o direito de existir na história?.....	178
6.6 Fabulação crítica em preto e branco .....	183
6.7 A Reativação Pública de Irenice Maria Rodrigue .....	185
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>189</b>
<b>DOCUMENTÁRIO <i>RETRATO DE IDENTIFICAÇÃO</i></b> .....	<b>189</b>
7.1 A singularidade do documentário <i>Retratos de Identificação</i> .....	189
7.2 Sobre o documentário <i>Retrato de identificação</i> – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral .....	191
7.3 O documento e a testemunha.....	200
7.4 Retrato de Identificação e as imagens que rasgam .....	207
7.5 As reverberações entre documentários .....	209
7.6 Retrato de identificação e os arquivos do mal.....	212
7.7 Memória em trânsito e reverberação .....	215
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>217</b>
<b>DOCUMENTÁRIO <i>TESTEMUNHOS DA TORTURA: DITADURA MILITAR EM BELO HORIZONTE</i></b> .....	<b>217</b>
8.1 A singularidade do documentário <i>Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte</i> .....	217
8.2 Sobre o documentário <i>Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte</i> - uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral.....	219
8.3 O que pode um documentário.....	222

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>229</b>
<b>DOCUMENTÁRIO <i>HERCULES 56</i></b> .....	<b>229</b>
9.1 A singularidade do documentário <i>Hércules 56</i> .....	229
9.2 Sobre o documentário <i>Hércules 56</i> – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral .....	230
9.3 <i>Hercules 56</i> e a revisita de um evento crucial da resistência à ditadura no Brasil.....	247
9.4 Os desdobramentos de uma memória hegemônica da ditadura.....	249
9.5 Memórias e versões da resistência à ditadura.....	257
9.6 O sequestro do embaixador como um mito fundador.....	259
9.7 Antes do embarque, um gesto político a mais .....	263
9.8 Um pequeno adendo – O destino do Hercules 56 .....	265
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>268</b>
<b>MEMÓRIAS EM TRÂNSITO NOS DOCUMENTÁRIOS <i>CHAPELEIROS</i></b> .....	<b>268</b>
<b>E <i>O CHAPÉU DO MEU AVÔ</i></b> .....	<b>268</b>
10.1 As singularidades dos documentários <i>Chapeleiros</i> e <i>O Chapéu do Meu Avô</i> .....	268
Uma pequena singularidade a mais .....	269
10.2 Sobre o documentário <i>Chapeleiros</i> – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral .....	270
10.3 Sobre o documentário <i>O chapéu do meu avô</i> – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral .....	273
10.4 A fábrica de chapéus em dois contextos.....	276
10.5 Que fábrica é essa? .....	277
10.6 Um intervalo de duas décadas - de 1983 a 2004 .....	278
10.7 O que o contraste entre os dois documentários revela sobre o Brasil .....	280
10.8 Memória e objeto: o chapéu como vestígio material e afetivo.....	282
10.9 Um episódio singular sobre a fábrica .....	284
10.10 Uma observação final .....	285
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>286</b>
Uma resposta ao Programa de Pós-Graduação.....	286

O tempo interpretado e humanizado.....	291
Da relação entre memória em trânsito e autoridade compartilhada .....	293
Memória em trânsito e as quatro dimensões da relação entre história e público .....	295
A memória como verbo .....	297
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>301</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>312</b>
Ficha técnica dos documentários .....	312

## INTRODUÇÃO

A motivação inicial deste trabalho parte de uma questão atemporal: “Quem somos nós?”. Ao situar essa pergunta no contexto de um debate sobre memórias, busca-se compreender o presente, procurando identificar a síntese histórica que define nossa identidade ou aquilo em que nos tornamos.

Começo, então, este trabalho, falando de uma memória. A memória de um par de sapatos. De um dia quente. De uma criança e seu par de sapatos. De um desfile de 7 de setembro.

Não lembro o ano exato, sei que foi em algum entre 1980 e 1983. Aquele par de sapatos havia sido comprado em uma loja de um velho alfaiate, um tipo de loja que já era antiga na década de 1980. Os móveis eram todos de madeira, com entalhes nas bordas. O balcão servia também de mesa no qual se espalhavam as roupas que se desejava comprar. Os sapatos ficavam no lado esquerdo de quem entrava, em uma das prateleiras do móvel que cobria toda a parede. Mais ao fundo ficavam as máquinas de costura, uma mesa usada para desenhar e cortar os tecidos e tudo mais que um alfaiate profissional usava.

Mas por qual motivo trazer de volta a memória daquele par de sapatos? Por que eles não foram esquecidos como tantos outros? Eram apenas uns sapatos comuns que seriam usados com o uniforme escolar. Seriam gastos no ir e vir da escola por uma criança nada cuidadosa com seus trajes. Não desejamos aqui psicologizar uma experiência, ir às entranhas de um sujeito para revelar as fraturas de sua alma, mas apreender este sujeito em consonância com um momento, naquilo que este momento revela, não de seu agente, o sujeito em questão, mas do contexto no qual ela, a experiência, foi possível, pois só ali, naquela fração ínfima de tempo, naquelas circunstâncias, ela se tornou possível.

Aquele par de sapatos foi comprado para ser usado no desfile cívico-militar de 7 de setembro, a data maior do patriotismo brasileiro, que durante o período da ditadura ganhou ares de algo esplendoroso. Cabe ressaltar que o 7 de setembro era a data maior de um conjunto de rituais que se repetiam durante todo o ano escolar. Nas segundas-feiras, por exemplo, tinha o hasteamento da bandeira, ao qual toda escola cantava o hino nacional.

Era hábito fazer ensaios do desfile oficial, geralmente no final de um dos turnos do horário escolar. Os primeiros ensaios eram feitos dentro da própria escola. Definia-se o lugar de cada um nos pelotões que se formavam, divididos por sexo, turma e perfilados por altura,

os mais altos na frente até o mais baixo, que ficava por último. Na semana do dia 7 de setembro os ensaios eram feitos nas ruas próximas da escola.

Uma recomendação era repetida a exaustão pelas professoras (sim, só havia professoras naquela escola): os uniformes deveriam estar impecáveis no dia do desfile. Aqui um detalhe deve ser mencionado: ao uniforme deveria se acrescentar um adereço – uma roseta nas cores verde e amarela. Um fato curioso é que, aquém de tantas exigências, as rosetas que cada um portava eram de tamanhos diferentes, feitas em casa ou compradas prontas, não seguiam um padrão, algumas eram enormes, do tamanho de um punho, outras minúsculas, próximas do tamanho de uma moeda.

Mas por que ler e reler uma pequena memória de infância, agora, como adulto? Uma resposta: para posicionar esta memória à luz da questão do disciplinamento e da normalização nos debates históricos, sociológicos e pedagógicos. Ler e reler um pequeno fato em vista dos impactos causados pela leitura e recepção do pensamento de autores como Bauman, Benjamin, Sartre, Foucault, Adorno, Hall, Marx, Weber, Arantes, Chauí e tantos outros no campo de estudos sobre o funcionamento do capitalismo e do estado. Investigar aquela memória sabendo que o Estado moderno evoluiu ao absorver os indivíduos em sua estrutura, condicionando-os à concessão de uma individualidade sujeita a uma série de mecanismos específicos, sabendo que essa integração foi facilitada pela administração estatal, que, entre outros objetivos, buscou incorporar as aptidões pessoais e subjetivas de cada um por meio de estratégias sociais e políticas, além do estabelecimento de instituições e técnicas de gerenciamento e legalização. Revirar uma memória sabendo que a subjetividade tornou-se um elemento crucial nos cálculos das forças políticas, influenciando o funcionamento do Estado e suas prioridades e políticas adotadas.

Mas que valor pode ter rememorar algo sabendo que os investimentos na subjetividade dos indivíduos para a produção de significados e identidades são extensos e profundos? É possível fazer o exercício de colocar uma memória contra governos e partidos políticos de diversas orientações que buscaram desenvolver políticas, mobilizando recursos significativos e estabelecendo burocracias para regular o comportamento dos cidadãos, agindo sobre suas capacidades e inclinações mentais? Neste sentido, quanto vale a lembrança de um par de sapatos contra ministros, altos funcionários e relatórios oficiais que dedicaram imensa atenção à eficiência militar, pensando em adaptar homens e mulheres ao ambiente de trabalho, ou quando abordam questões como a produtividade industrial em termos da motivação e satisfação dos trabalhadores? O quanto vale uma pequena memória de um dia quente, ao som de cornetas, pratos, bombos, caixas de repiques e tubas? Quanto vale esta memória quando se

sabe que a alma do cidadão está diretamente inserida no discurso político e nas práticas governamentais?

O dia estava quente e o desfile, como era de praxe, acontecia numa das principais avenidas do centro da cidade. Naquele ano, ficou definido, assim foi comunicado pela diretora na véspera, que nossa escola desfilaria por volta de meio-dia. Deveríamos chegar ao local de saída das escolas às 10h, estarmos já todos perfilados e organizados às 11h, para, a partir daí, esperar a ordem dos organizadores da cerimônia para iniciarmos o nosso desfile. E assim aconteceu, lá fomos nós, jovens e crianças, ao som da banda marcial, orgulhosos por sermos o futuro da nação, diante de uma multidão que ocupava as calçadas. Mas o que aconteceu de tão extraordinário naquele 7 de setembro? A vista dos demais, aquele 7 de setembro não teve nada fora do comum, nada de mais aconteceu, apenas os comentários gerais a respeito do calor, da beleza dos desfiles, de um detalhe ou outro sobre uma determinada escola. Contudo, aquele par de sapatos jamais seria o mesmo. Por conta do calor escaldante, o asfalto fervia e as solas dos sapatos começaram a descolar. Enquanto caminhava, sentia os pés ficando leves, o que era aperto de repente não incomodava. Olhando para baixo, vi que uma das solas dançava como uma língua embaixo do pé. Minutos depois, foi a outra sola. Elas permaneceram presas aos sapatos apenas pela parte de trás, fato que possibilitou ir até o fim do percurso. Mas com as solas soltas, o passo orgulhoso de uma criança já não era mais o mesmo. O desfile terminou, lembro-me de sentar numa das calçadas da avenida e lamentar o ocorrido. “Por que comigo, se os sapatos eram novos?” Uma mistura de desolação e vergonha tomou conta, ainda mais por ter que tirar os sapatos e meias, ter que acompanhar o grupo de colegas com o uniforme decomposto. Voltar para casa não mais como um soldadinho do futuro, mas como um derrotado de pés sujos.

Hoje em dia, recordando da escola e assistindo ao processo de remilitarização de diversas escolas Brasil adentro, mas tendo em vista o texto *Educação após Auschwitz*, no qual Theodor Adorno (2003) trata das complexas questões éticas e educacionais que surgiram após os horrores do Holocausto, ao mesmo tempo em que questiona como a educação deve responder a esse evento sem precedentes na história, que revelou os extremos da barbárie humana, um tipo particular de preocupação vem à mente. Sabendo e concordando com ele que a educação não pode simplesmente retornar a uma normalidade prévia ao Holocausto, como se nada tivesse acontecido, em vez disso, vejo, mais do que nunca, a necessidade de uma educação que promova a crítica social, a reflexão ética e a consciência histórica. Em linha com a preocupação de Adorno quanto ao surgimento de uma sociedade que permitiu o horror e como a educação pode contribuir para prevenir a repetição de tais atrocidades, não

deixo de questionar a relação entre educação e autoritarismo e como esta é uma relação perigosa ao promover a conformidade e a obediência cega à autoridade, já que tais condições podem criar um terreno fértil para ideologias totalitárias.

Em suma, a leitura de *Educação após Auschwitz* possibilitou entender as implicações profundas não só do Holocausto para a teoria e prática da educação, mas também a minha própria experiência escolar. Uma experiência que não contou com os alertas de Adorno, uma vez que, pelo menos no Brasil, não surtiu nenhum efeito, pois tristemente continuaram a colocar crianças para desfilarem tal qual a juventude nazista e fascista. Alimentaram os mesmos cultos às personalidades militares e aos símbolos da pátria. Continuaram a promover os mesmos discursos, tendo como pano de fundo um nacionalismo extremo, exaltando a nação brasileira como superior a todas as outras e enfatizando a necessidade de proteger e promover os interesses nacionais. O culto à pátria estava ligado ao culto ao líder, generais após generais se sucediam como líderes máximos e senhores de autoridade inquestionável, personificação da vontade e do destino da nação. O culto à pátria também envolvia a glorificação das Forças Armadas e a promoção de virtudes militaristas, como coragem, disciplina e lealdade ao Estado. Para tanto, se empregava extensivamente a propaganda e o cerimonialismo para promover tal culto, organizando eventos, desfiles e rituais que glorificavam a nação e seus líderes.

A par do que disse Pilar Calveiro sobre o fato de a memória servir “*de puente o gozne, cargando tanto el pasado como el presente, contaminando uno con otro y atribuyéndoles significaciones extrañas que dificultan la explicación de ambos*” (2006, 361), cabe perguntar: para que revirar as memórias de uma infância, de um momento, de uma cena em uma escola religiosa com uma rotina militar? As respostas podem ser muitas, mas aqui vale o exercício de apropriação da própria memória, de tomada de posse daquilo que é seu e de transformação de sua própria memória em um discurso de combate, a transformação de uma memória para o combate político. E o que se combate? Aqui ainda se combate os mesmos inimigos que Michel Foucault (1976) apontou ao fazer a leitura do *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari: aqueles que lutam para manter a ordem pura da política e do discurso político que se apresentam na figura de burocratas da revolução e funcionários da verdade; os técnicos do desejo que reduzem a organização múltipla do desejo à lei binária da estrutura e da falta; e o inimigo maior, o fascismo. Mas não se limitando ao fascismo enquanto fenômeno histórico, como também a uma forma de fascismo disseminada, que habita nossas próprias disposições e atitudes. Um fascismo cotidiano, que estrutura nossa maneira de pensar e agir, levando-nos a venerar o poder e a desejar exatamente aquilo que nos sujeita, nos governa e nos oprime.

Existem muitas formas de compreender a memória, que podem ou não se ligar a debates políticos e serem usadas politicamente. A memória, como um ato de resistência, coletiva ou individual, ao se ligar ao ato de escrita, em um exercício intencional de descrever e interpretar um momento, uma cena, um evento, adquire, dependendo do campo conceitual usado para descrevê-la e interpretá-la, um sentido político. Aqui o que se considera é a decisão consciente de não esquecer. Tal fato faz compreender que não existe memória neutra e o ponto crucial está nesta particular conexão da memória com o modo de interpretá-la, não em uma interpretação isolada do que aconteceu. É aqui que encontramos a carga política atribuída à memória.

No contexto da complexidade da memória e sua intrínseca relação com a política, emerge um ponto de interseção entre as diversas formas de compreensão e as experiências individuais. Este ponto de convergência lança luz sobre a natureza dinâmica da memória, que transcende o mero registro do passado para se tornar um instrumento de resistência e transformação. Ao considerar uma narrativa de memórias como uma narrativa política, onde cada lembrança é impregnada de significado e intenção, percebemos a importância de questionar e reinterpretar as narrativas que nos são impostas. Assim, quando nos voltamos para a infância em uma escola religiosa com uma rotina militar, não estamos apenas revisitando lembranças pessoais, mas também as estruturas de poder e autoridade que moldaram nossas identidades. Este ato de rememoração se torna, então, não apenas um exercício de introspecção, como também um ato de resistência contra as políticas que buscam silenciar vozes e perpetuar sistemas opressivos. Nesse sentido, o poder da memória se manifesta não apenas na lembrança em si, mas na capacidade de redefinir o presente. Aqui cabe repetir mais uma vez a pergunta: para que revirar as memórias de uma infância em uma escola religiosa com uma rotina militar? Para desfazer e desfazer aquilo que pensavam que eu me tornaria. Para apontar que me transformei em alguém diferente do que eu mesmo imaginei que seria. Para assumir uma posição de combate e indicar que nenhuma criança deve e precisa desfilar como um pequeno soldadinho de uma ordem fascista. Para desmistificar aquele ambiente asséptico, sempre cheirando a água sanitária, que desejava e fez de muitos indivíduos dóceis. Revirar a memória para mostrar que o grupo não deve servir a uma ordem opressora que faz funcionar indivíduos hierarquizados, mas que pode ser um catalisador de “desindividualização” indócil e criativa. Rememorar como um ato de resistência às políticas que ameaçam a vida.

Foi com esse espírito que esse trabalho foi escrito.

## **A ditadura e a batalha narrativa**

Os documentários sobre a ditadura brasileira (1964-1985) que aqui foram analisados exploram um vasto universo empírico, cobrindo as duas décadas da ditadura e as décadas seguintes por meio da mobilização de um acervo imenso de informações vindas de diversas fontes. Os temas discutidos passam pelas denúncias das torturas e das violações de direitos humanos, pela luta armada e pelas disputas simbólicas em torno das maneiras de nomear e categorizar a violência praticada pelo Estado. Em todos eles, imagens já consagradas e conhecidas são usadas, imagens que buscam apresentar os confrontos entre guerrilheiros e forças do Estado, manifestações estudantis, greves operárias, ações militares, etc. Um significativo acervo imagético complementado por testemunhos e falas, por citação de obras literárias e pesquisas acadêmicas. Todavia, independentemente do que seja mobilizado, um ponto merece ser destacado, como bem disse Lima (2022, p.47):

Quando se pensa no conflito entre as oposições e o regime ditatorial, algumas imagens canônicas vêm à tona. Tiroteios entre guerrilheiros e militares nas portas dos bancos, grandes passeatas estudantis, greves nas fábricas, sessões de tortura em salas escuras. Esse imaginário, alimentado por testemunhos públicos, filmes, romances e pela própria academia, esconde que os militantes da oposição e os militares estavam, a todo momento, produzindo uma enormidade de livros, cartas, relatórios, informes de inteligência, dossiês, cartazes, panfletos, dentre outros materiais.

Uma produção que hoje funciona como vetor de memórias (GONÇALVES, 2015) que refletem os protagonistas de uma disputa em torno das formas de atribuir sentidos ao golpe e ao estado de exceção consolidado em seguida.

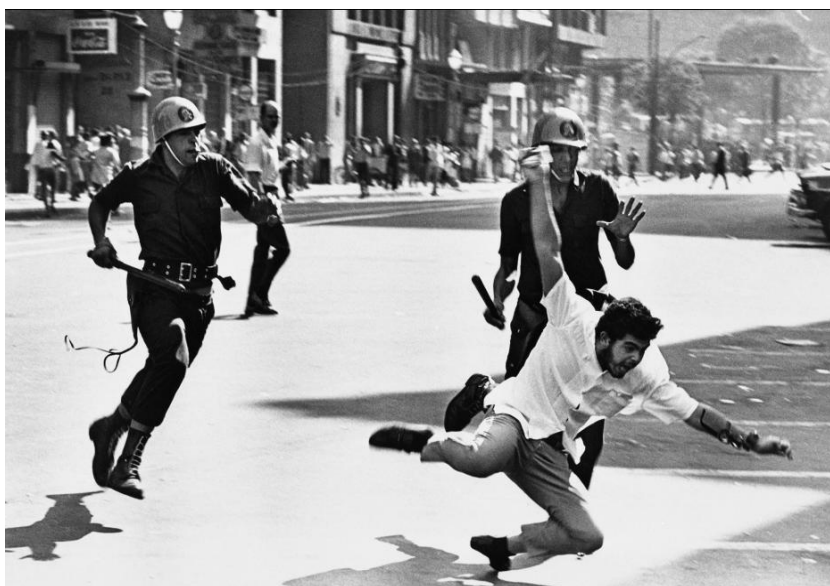
Assim, tornou-se necessário estabelecer uma relação analítica com esses vetores presentes nos documentários de tal ordem que permitisse captar as marcas significativas de cada um, mas entendendo que não importava o que fosse mostrado, o que se via era um registro que revelava apenas a superfície de um acontecimento. Por conta disso, cabe, nem tanto uma crítica, mas uma reflexão a respeito dos modos como a memória do confronto entre as oposições e o regime ditatorial é comumente representada.

Há um conjunto de imagens recorrentes que se tornaram canônicas e são amplamente aceitas como representativas daquele nosso período histórico que seguem sendo reproduzidas e divulgadas, compondo o imagético coletivo sobre os fatos ocorridos, mas que, na maioria das vezes, não contam tudo, não por falta de informação, simplesmente porque já as aceitamos como dadas e como subprodutos das discursividades da luta política.

Como dito acima, não existiram apenas confrontos físicos ou eventos espetaculares, havia também uma intensa produção simbólica, na forma de textos e materiais gráficos, tanto por parte dos opositores quanto dos agentes do regime. (LIMA, 2022). Uma batalha que ainda é travada, daí que, ao enfatizarmos ou nos fixarmos em imagens dramáticas e facilmente reconhecíveis, arriscamos negligenciar a batalha simbólica e informacional travada nos bastidores, que também foi e continua sendo fundamental na disputa por significados e pelo controle da narrativa histórica.

Um exemplo disto que estamos discutindo pode ser visto a partir de uma das fotos mais emblemáticas da repressão e que aparece em muitos documentários – foto que retrata um homem indo ao chão ao ser perseguido por dois policiais, em 1968. A foto foi tirada pelo fotógrafo Evandro Teixeira, na Avenida Rio Branco, ao lado da Cinelândia, no Centro do Rio de Janeiro, no dia 21 de junho de 1968, durante uma manifestação estudantil contra a ditadura, num episódio que ficou conhecido como “Sexta-feira Sangrenta”.

Imagem 1 - Evandro Teixeira



Evandro Teixeira. Caça ao estudante. Sexta-feira Sangrenta.

O fotógrafo Evandro Teixeira disse em entrevistas que o homem que aparece na imagem era um estudante de medicina que, não tem certeza, provavelmente morreu logo depois do tombo. Numa entrevista, ele afirma:

Quando cheguei à Cinelândia, eu ainda fotografei aquele estudante de medicina caindo. Ele bateu a cabeça no meio-fio, em frente ao Teatro Municipal, deu um berro horroroso e morreu ali mesmo. E os policiais atrás de mim, mas não me

pegaram não, eu corria muito mesmo, era bem magrelo. Veja que coisa: correndo da polícia, sem tempo de preparar a câmera para nada, consegui fazer uma fotografia que virou um símbolo da luta contra a ditadura militar no Brasil. (BONI, 2012, p. 239)

Em outra entrevista, ele diz:

O que se sabia é que ele era estudante de medicina. Foi uma cena horrorosa, terrível, chocante. [...] Deram uma tremenda porrada e ele caiu, bateu a cabeça no meio-fio da calçada do Teatro Municipal. [...] Coloquei novamente a foto no jornal, procurando reencontrá-lo. Falei que teria a maior honra e prazer em compartilhar com ele, conversar sobre o que aconteceu. (LEMOS, 2018, s.p.)

Temos duas versões sobre a mesma imagem, dada pelo próprio fotógrafo. E o que de fato aconteceu com o rapaz? Morreu? Foi preso? Seja como for, a foto passou a representar, de maneira dramática, o clima político que os militares instalaram no país a partir de 1964. Um clima que ainda ressoa mais de meio século depois. Tanto é assim que uma falsificação dela passou a circular nas redes sociais por volta de 2018. Na falsificação, o jovem é indicado como se fosse o presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Imagem 2 - Imagem falsa de Luiz Inácio Lula da Silva



O gesto de falsificar uma imagem, sobretudo no contexto da batalha das memórias sobre a ditadura, para legitimar um discurso político, assume um papel altamente simbólico e estratégico. Trata-se de um gesto que revela o quanto o passado continua sendo um terreno de disputa, onde memórias são manipuladas, fabricadas ou distorcidas para sustentar posições ideológicas no presente. Ao falsificar uma imagem, como a do exemplo acima, simulando que

um líder político foi agredido por militares na juventude, não se está apenas tentando enganar o público, mas, principalmente, disputar autoridade sobre qual narrativa do passado deve prevalecer. Essa prática expõe o quanto a memória pode ser instrumentalizada para reforçar identidades políticas, gerar empatia ou demonizar o outro.

Falsificações desse tipo também tensionam os limites entre verdade e ficção, autenticidade e manipulação, comprometendo não apenas a confiança pública, mas o próprio processo de elaboração democrática da memória coletiva, pois não estamos diante de um erro, mas de uma forma ativa de reescrever o passado. Atitudes que revelam que não há limites na luta pela construção da memória histórica, especialmente em contextos marcados por eventos extremos, traumas, lutas extremistas e revisões constantes, como o da ditadura brasileira. São ações que nos impõem o exercício de ir além do conteúdo explícito dos vetores de memórias.

O que os vetores de memórias possibilitam narrar importa, como também importa como foram construídas essas narrativas. O desafio se encontra no modo como devemos nos posicionar frente aos relatos de episódios graves de violência e injustiça. O tipo de cuidado ético que devemos ter, sobretudo para não desacreditar os testemunhos de sofrimento nem relativizar a gravidade dos fatos em questão.

A partir de publicações como o livro *Brasil: Nunca Mais* (1985), qualquer trabalho que envolva as memórias da ditadura adquiriu um chamado à responsabilidade e um apelo à ação. Contudo, as demandas da memória, sobretudo a coletiva, desde sempre fomentaram conflitos dos mais variados tipos - nacionalistas, regionalistas e chauvinistas-, além de nostalgias restauradoras que estiveram na raiz de vários eventos e atos violentos recentes e também os não tão recentes assim.

No Brasil, por exemplo, alguns conflitos com aspectos chauvinistas fazem uso da memória para justificar preconceitos ou ações excludentes. Podemos citar o que acontece em eleições ou debates sobre políticas públicas que envolvem regiões. Os discursos contra o Nordeste basicamente envolvem discriminações e preconceitos baseados em uma memória estereotipada da região como atrasada ou dependente do restante do país. Esse tipo de discurso evoca uma memória que caricatura o Nordeste, apagando sua diversidade cultural e econômica e sugerindo que seus habitantes seriam um peso para o Brasil. São preconceitos que juntam estereótipos, críticas às políticas de distribuição de renda ou investimentos para o desenvolvimento regional, mas que ignoram contextos históricos de desigualdade e colonização interna que contribuíram para as diferenças regionais. (ALBUQUERQUE JR., 1999). Com o mesmo sentido, mas com o sinal trocado, vemos que certos grupos em São Paulo exaltam a memória dos bandeirantes como símbolos do progresso e valentia, sem

considerar a violência e o massacre de populações indígenas associados às suas expedições. Esses grupos defendem uma visão chauvinista que eleva São Paulo e os feitos dos bandeirantes como fundadores do desenvolvimento nacional, ignorando o sofrimento causado aos povos indígenas. Esse tipo de memória é usado, em algumas ocasiões, para justificar discursos de superioridade paulista em relação a outras regiões do país e para legitimar práticas de exploração e desenvolvimento territorial à custa de outras populações. (GOMIDE e RIBEIRO, 2022). Esses exemplos mostram como o regionalismo e o chauvinismo brasileiro muitas vezes se apoiam em memórias históricas seletivas e excludentes, promovendo visões de superioridade e justificando conflitos ou discriminações com base em uma interpretação própria do passado.

Neste cenário, o período da ditadura militar é um exemplo claro. Grupos que defendem o regime militar frequentemente exaltam uma memória seletiva desse período, enfatizando uma narrativa de ordem, progresso e segurança, ignorando as violações de direitos humanos, a repressão e a dívida econômica criada pelos militares.

É aqui que a análise de documentários ajuda a entender como parte da memória da ditadura foi construída e seu impacto contínuo sobre a sociedade brasileira, especialmente devido à transição entendida como conciliatória para a democracia, que deixou lacunas e questões ainda não resolvidas sobre esse período. Isso se justifica porque o cinema documental, enquanto veículo de comunicação e representação da realidade, ocupa um espaço privilegiado na discussão historiográfica sobre a ditadura brasileira. Vale citar que houve, na primeira década do século XXI, uma retomada do cinema brasileiro, com filmes como *O Auto da Compadecida* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003) e *Tropa de Elite* (2007). O período trouxe junto um aumento significativo na produção de documentários sobre a ditadura civil-militar. Enquanto apenas três foram produzidos na década de 1980. A primeira década do século XXI contou com 21 produções que abordam temas variados, desde a cultura popular até o esporte. Neste contexto pós-2000, marcado por uma revisão crítica desse passado, esse tipo de produção passou a dialogar com uma intensidade maior com questões daquele período, oferecendo testemunhos, imagens e narrativas que confrontam versões oficiais ou esquecimentos institucionais.

### **Sobre o recorte e o que qualifica cada documentário selecionado**

Sabendo da impossibilidade de uma análise exaustiva de toda essa produção mencionada acima, para o presente trabalho foram selecionados sete documentários. Eles

constituem um conjunto significativo de produções que abordam, sob perspectivas distintas, a memória da ditadura brasileira. A escolha fundamenta-se na diversidade de recortes, nos quais temos gênero, autobiografia, investigação, registro regional e reconstrução de episódio histórico, mas também na centralidade do testemunho como dispositivo narrativo e político. Os sete documentários aqui discutidos são: *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, *Procura-se Irenice* (2015), de Marco Escrivão e Thiago Mendonça, *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte*, de Catherine Dias Rodrigues (2020), *Hercules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, *Chapeleiros* (1983), dirigido por Adrian Cooper e *O Chapéu do Meu Avô* (2004), de Julia Zakia. Reforço que este conjunto se deu por compartilharem um número consistente de elementos temáticos e políticos. De forma ampla, o elemento comum mais forte entre todos é a articulação entre memória e violência de Estado no contexto da ditadura de 1964, operando o cinema como espaço de elaboração histórica, disputa simbólica e construção de memória pública, ou seja, todos compartilham o eixo memória-ditadura-testemunho. De modo esquemático, este elemento comum pode ser subdividido nos seguintes principais pontos de convergência:

- Todos se debruçam, direta ou indiretamente, sobre o período da ditadura militar no Brasil (1964–1985). Seja por meio de relatos de ex-presos políticos, militantes ou sobreviventes, o regime aparece como eixo estruturante da narrativa.
- Os filmes se apoiam na fala de quem viveu a repressão, tornando o testemunho outro elemento estruturador comum. O relato oral não é apenas fonte, mas também a forma, na qual a memória narrada organiza o desenvolvimento dos filmes.
- Todos fazem uso da memória como instância política, não se tratando apenas de recordar, mas de intervir na disputa sobre o passado. Ao fazer referência à tortura, desaparecimento, clandestinidade e resistência, os filmes confrontam silenciamentos históricos e versões oficiais.
- Todos demarcam a violência de Estado e seus efeitos subjetivos. Neste sentido, mais do que registrar fatos, os documentários exploram marcas subjetivas: trauma, luto, reconstrução da identidade, sobrevivência.
- Todos utilizam arquivos (fotografias, documentos policiais, imagens de época, prontuários, registros oficiais) para tensionar ou reconfigurar o discurso institucional. O arquivo, muitas vezes produzido pelo próprio aparato repressivo, é resignificado pelas vítimas.
- A existência destas obras faz do cinema um instrumento de reparação simbólica, reconhecimento e elaboração coletiva do trauma, como também evidenciam como o passado continua operando no presente, seja na busca por desaparecidos, na memória de quem sobreviveu à violência do Estado, na ausência de justiça plena ou na persistência de estruturas autoritárias.
- Todos trabalham com a ideia de identidade fraturada ou marcada pela repressão.

Entretanto, cabe também destacar que cada documentário possui elementos específicos que o diferenciam dos outros, o que confere a cada um singularidade temática e narrativa. Assim temos: gênero e trauma subjetivo em *Que Bom Te Ver Viva*; busca e apagamento em *Procura-se Irenice*; confronto entre biografia e arquivos da ditadura em *Retrato de Identificação*; documentação regional da tortura em *Testemunhos da Tortura*; e reconstrução de um episódio emblemático da luta armada, no caso de *Hércules 56*. Numa apresentação também esquemática, vejamos o que mais se destaca em cada um deles:

#### *Que Bom Te Ver Viva*

- Com ênfase na experiência feminina da repressão, o filme centra-se exclusivamente em mulheres ex-presas políticas, destacando a dimensão de gênero da tortura e da militância.
- A diretora mistura documentário e ficção, no que traz a presença de uma personagem interpretada pela atriz Irene Ravache, criando um dispositivo híbrido, no qual testemunho real e elaboração ficcional dialogam.
- Mais do que reconstruir fatos históricos, o foco está nas marcas subjetivas, emocionais e existenciais deixadas pela violência, sobretudo das torturas sofridas por aquelas mulheres.
- Produzido ainda em momento relativamente próximo ao fim da ditadura, carrega forte dimensão de urgência e elaboração imediata.

#### *Procura-se Irenice*

- O filme organiza-se como investigação e procura por uma personagem desaparecida ou pouco conhecida da história da resistência.
- Evidencia como determinadas trajetórias femininas ou periféricas foram marginalizadas na memória oficial.
- Em um movimento que vai da ausência a reconstrução de uma imagem, trabalha com lacunas documentais e fragmentos, transformando o vazio em motor narrativo.

#### *Retrato de Identificação*

- Usando arquivos da repressão (fichas policiais, fotos de identificação), o filme confronta diretamente os documentos produzidos pelo aparato estatal.
- O filme faz um confronto direto entre vítima e arquivo repressivo, no que a identidade construída pelo Estado é desmontada pela memória pessoal.

#### *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte*

- Concentrando-se na repressão em Belo Horizonte, oferece uma perspectiva regional da ditadura.

- Ênfase direta na prática da tortura como política de Estado, com menos elaboração estética e maior centralidade no testemunho bruto.
- Dialoga intensamente com comissões da verdade e políticas de memória locais.

### *Hércules 56*

- Foco em um evento histórico específico, o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick e a libertação de presos políticos em 1969.
- Há uma forte presença de uma narrativa coletiva, na qual é privilegiada a reconstrução da ação política concreta, com vários protagonistas lembrando o mesmo episódio.
- Explora divergências entre ex-militantes, revelando conflitos internos da esquerda armada da época.

Neste ponto, cabe um esclarecimento. Devemos lembrar que a ditadura foi o pano de fundo e catalisador de muitas transformações. Digo isso por conta das temáticas presentes nos documentários *Chapeleiros* e *O Chapéu do Meu Avô*, que não são diretamente sobre a ditadura. Com isso, quero dizer que eles apenas capturam o clima histórico e cultural de dois momentos: aqueles que representam os anos finais da ditadura e aqueles que podem ser entendidos como os de inserção do Brasil no projeto neoliberal. O que temos então é o contexto histórico e político inevitável que molda o mundo da cultura e do trabalho e, conseqüentemente, as memórias que esses filmes capturam. Com esse entendimento em vista, a análise dos dois é feita em conjunto, colocando um ao lado do outro no mesmo capítulo.

*Chapeleiros* é um documento de um momento histórico específico, os anos finais da ditadura. Um momento de significativa mobilização da luta operária, das greves do ABC, da emergência de um novo sindicalismo e da resistência política que marcaram o final dos anos 1970 e início dos 1980. É este espírito da época que o filme capta, ainda que indiretamente. *Chapeleiros* documenta uma fábrica de chapéus, que no documentário funciona como um microcosmo de um Brasil que ainda respirava os ares pesados do regime, mas que já se mobilizava por mudanças. Enquanto isso, n' *O Chapéu do Meu Avô*, cujo cenário é a mesma fábrica, porém produzido duas décadas depois, é possível ver as conseqüências de longo prazo das transformações econômicas e sociais que a ditadura ajudou a gestar e que o neoliberalismo dos anos 1990 consolidou. A desindustrialização, a precarização do trabalho e a fragmentação da classe trabalhadora, temas que podem ser relacionados ao filme de 2004, são processos que se aceleraram no período imediato ao pós-ditadura, mas cujas raízes podem ser encontradas nas políticas econômicas do regime militar.

A ideia central por trás da análise conjunta desses dois documentários é compreender que a ditadura não foi um evento isolado, mas um processo histórico que reconfigurou o Estado, a economia e a sociedade brasileira, daí que incluir os filmes sobre a fábrica de chapéus permite analisar o legado da ditadura para além da memória política explícita, mostrando como ela impactou a vida de trabalhadores comuns e a própria estrutura do mundo do trabalho, um tema que os outros documentários, focados em militantes, não abordam.

À luz do percurso de discussão desenvolvido, a análise desses sete filmes funcionou como laboratório conceitual a partir do qual foi possível formular a noção de memória em trânsito, a contribuição central desta pesquisa. Isso se justifica porque a observação das obras revelou que as memórias nelas presentes não são estáticas, nem puramente retrospectivas. Elas circulam entre tempos, suportes e sujeitos, deslocando-se entre o arquivo e o corpo, entre o trauma individual e à disputa pública, da ausência à reconstrução, do silêncio à enunciação. Cada filme, a seu modo, evidencia que lembrar é um ato situado, mas nunca encerrado, e que cada lembrança pode ser sempre reativada por novas conjunturas políticas, por novos regimes de visibilidade e por novas demandas de reconhecimento.

Nos documentários centrados no testemunho direto da repressão, a memória aparece como elaboração subjetiva que se reinscreve no presente, redefinindo identidades marcadas pela violência de Estado. Nos filmes que tensionam o arquivo, a memória atravessa o próprio aparato repressivo, resignificando documentos produzidos para controlar e estigmatizar. Já na análise conjunta de *Chapeleiros* e *O Chapéu do Meu Avô*, evidencia-se que a memória também transita do campo explicitamente político para o social e afetivo. A ditadura, assim, não se apresenta apenas como passado fechado, mas como processo cujos desdobramentos continuam operando.

É desse movimento, entre passado e presente, entre sujeito e arquivo, entre experiência e estrutura, entre trauma e reconfiguração social, que emerge o conceito de memória em trânsito. Memória não como depósito de lembranças, mas como campo dinâmico de circulação, disputa e atualização. Em trânsito porque atravessa gerações, muda de sentido conforme o contexto, deslocando-se entre escalas (do íntimo ao coletivo) e porque nunca se estabiliza definitivamente em uma versão única do passado.

Assim, o estudo desses documentários não foi apenas ilustrativo de uma problemática previamente definida, a ditadura. Ele constituiu a base empírica e teórica para afirmar que, no caso brasileiro, a memória da ditadura é um processo em permanente movimento, um fluxo que articula violência de Estado, identidade, arquivo, trabalho e política. A noção de memória

em trânsito sintetiza essa dinâmica e oferece uma chave interpretativa capaz de compreender como o passado autoritário continua sendo reelaborado, disputado e reinscrito no presente.

### **Apresentação dos capítulos**

O CAPÍTULO 1 aborda como documentários, especialmente os que tratam da ditadura militar brasileira, funcionam como atos políticos e arquivos vivos de memória, combinando dimensões artísticas, ideológicas e técnicas. O faz mostrando que representar a realidade é sempre um ato interpretativo e intencional, ligado a valores e posições políticas. Ao mesmo tempo, discorre sobre a relação entre experiências individuais e estruturas sociais, defendendo uma abordagem integradora que reconheça a agência dos sujeitos sem ignorar condicionamentos históricos e institucionais. Isso para que se possa, em seguida, explorar o papel das narrativas de vida como forma de disputar a hegemonia narrativa imposta pelo regime e pela transição conciliatória pós-ditadura, que resultou numa memória liberal-progressista. Apresenta também as condições formais e institucionais que moldam esses relatos e destaca que as narrativas de vida presentes nos documentários articulam memórias individuais e coletivas, revelando padrões e estruturas sociais mais amplas. Por fim, afirma que, ao reunirmos múltiplos testemunhos, é possível transformar experiências singulares em compreensão historiográfica coletiva, e o uso do documentário como dispositivo de circulação e reconfiguração de memórias é um modo de fazer isso.

Em nenhum momento deste trabalho nos propomos a fazer ou refazer uma revisão histórica da ditadura. O que se investigou foram o sentido e os usos das memórias desse período nos documentários, do golpe de 1964 até 1985, entendendo-os como agentes que intervêm no presente e disputam as memórias para as narrativas que contam, em vez de serem simples espelhos da realidade. É com esta intenção que o CAPÍTULO 2 articula uma visão de memória como campo de disputa atravessado por linguagem, poder, silenciamentos e políticas do esquecimento. Ao tomar os documentários sobre a ditadura como intervenções no presente, mostramos como eles desvelam o estado de exceção, reconfiguram a paisagem memorial e tensionam identidades e coletivos. É assim que o capítulo busca justificar nossa escolha pelos documentários como fonte de pesquisa, numa discussão que mostra a virada de uma memória celebrativa para uma memória reflexiva e reparadora, que reconhece dores e crimes. No Brasil, isso se expressa com força a partir dos anos 2000, no *boom* de documentários que dão voz às vítimas, investigam estruturas de poder e estimulam uma memória coletiva menos heroica e mais crítica. Trabalhamos o conceito de memória como

construção social, onde as lembranças individuais são nutridas pela memória coletiva, histórica e cultural; seguimos argumentando que lembrar e narrar dependem da linguagem, e o reconhecimento como memória histórica implica disputas de poder simbólico, fato que fica evidente quando percebemos que mesmo em grupos com experiências comuns há pluralidade de lembranças e potenciais choques internos, numa diversidade que enriquece a compreensão do passado, mas também dificulta consensos e pode gerar disputas pela “memória verdadeira”.

Refletindo sobre as teorias da memória e analisando os documentários, ficou perceptível a necessidade de um conceito de memória mais dinâmico e engajado, que pudesse ser mobilizado dentro das lutas políticas. Essa compreensão direcionou o trabalho para a construção de uma noção de memória de caráter político, na qual as memórias e as narrativas de vida se tornam elementos centrais, não apenas como registros do passado, mas como ferramentas de transformação e resistência no presente. Assim, os capítulos de 3 a 9 são construídos com esse intuito, estando eles divididos do modo que segue indicado. O CAPÍTULO 3 constrói o conceito de *memória em trânsito* a partir da viragem transcultural dos estudos de memória: globalização, migrações e mídias digitais ampliaram a circulação de lembranças entre culturas e minaram o monopólio de arquivos e museus, tornando a memória mais aberta, conectada e disputada. Em vez de trajetórias lineares, as memórias percorrem itinerários múltiplos, transformando-se ao encontrar novos contextos, idiomas e valores. Mas, antes de defini-la, ressaltamos dois pontos: (1) toda lembrança é paradoxal porque traz o passado ao presente sob filtros atuais, podendo iluminar, mas também congelar identidades e bloquear mudanças; (2) documentários sobre a ditadura não apenas registram fatos: eles agenciam aglomerados de memórias mutáveis, reencenando e ressignificando experiências por meio de imagens, sons e narrativas de vida. Três referências teóricas estruturam a discussão. A memória cosmopolita (Levy e Sznajder) mostra como o Holocausto se universalizou como paradigma ético-político e base afetiva da cultura de direitos humanos, deslocando-se para além de fronteiras nacionais e servindo de linguagem para outras lutas. A memória protética (Landsberg), que descreve lembranças adotadas por sujeitos que não viveram o evento, incorporadas via cinema, museus e mídia, capazes de gerar empatia e alianças políticas. E a memória multidirecional (Rothberg), que recusa a lógica de soma zero: em vez de competir, diferentes passados (Holocausto, escravidão, colonialismo) podem se ativar mutuamente, criando redes de eco, ainda que atravessadas por conflitos. O que vemos é a memória como um processo circulante e relacional que cruza fronteiras geográficas, culturais e temporais. Essa abertura, porém, não equivale a relativismo: a circulação e a

legitimidade das lembranças são moldadas por assimetrias de poder, interesses e silenciamentos, importando perguntar quem lembra, com que fins e com quais efeitos. Para nomear essa condição, o capítulo propõe *memória em trânsito*, não como reprodução do passado, mas mapa em construção, que se refaz por mediações e montagens. Uma memória que permite enxergar como testemunhos e obras (notadamente os documentários) articulam passado e presente, indivíduo e coletivo, abrindo tanto brechas de solidariedade quanto arenas de disputa.

O CAPÍTULO 4 formula e justifica o conceito de *roteador de memórias* como ferramenta para analisar documentários como dispositivos que não apenas reúnem lembranças, mas as processam, redirecionam e fazem circular em múltiplas direções sociais e políticas. Partindo do problema de que tratar cada filme como um conjunto de memórias o congela (sugere algo fechado), sustentamos que as memórias nos documentários estão em trânsito e que cada obra constrói uma narrativa, atuando para além do simples acúmulo de depoimentos, imagens e documentos, redistribuindo lembranças, fazendo-as circular e conectando-as a outras, dentro e além da obra. No escopo do trabalho, cada documentário sobre a ditadura funciona como um roteador de memórias: reorganiza memórias dispersas, filtra-as e as relança em múltiplas direções. O espectador é convidado a agir como explorador, seguindo pistas, rostos e frases que reverberam, de modo que a memória retorna como algo inacabado e em disputa, mediando o presente enquanto reconfigura o passado. Assim, o documentário deixa de ser arquivo passivo e torna-se ponto de passagem que intensifica a circulação da memória e intervém nas lutas por reconhecimento e sentido histórico.

Os CAPÍTULOS de 5 a 10 analisam os documentários *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, *Procura-se Irenice* (2015), de Marco Escrivão e Thiago Mendonça, *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte*, de Catherine Dias Rodrigues (2020), *Hercules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, *Chapeleiros* (1983), dirigido por Adrian Cooper e *O Chapéu do Meu Avô* (2004), de Julia Zakia. Estes dois últimos são discutidos em conjunto no mesmo capítulo.

O estudo desses documentários opera, portanto, em mão dupla: ao mesmo tempo em que a análise das obras permitiu formular o conceito de memória em trânsito, é esse próprio conceito que, uma vez construído, retorna como chave interpretativa para relê-las. A noção emerge da observação dos deslocamentos da memória entre testemunho, arquivo, trauma, identidade e contexto histórico presentes nos filmes, mas, simultaneamente, reorganiza o modo como compreendemos essas mesmas obras, evidenciando nelas a circulação contínua entre passado e presente, entre experiência individual e disputa pública, entre memória

política explícita e efeitos estruturais mais amplos da ditadura. Assim, os filmes não são apenas objetos de aplicação de um conceito prévio, nem simples fontes empíricas, eles constituem o terreno a partir do qual o conceito se torna pensável e, uma vez formulado, passam a ser reinterpretados à sua luz, num movimento reflexivo em que teoria e análise se constroem mutuamente.

## CAPÍTULO 1

### DOCUMENTÁRIOS, BIOGRAFIAS E NARRATIVAS DE VIDA

#### 1.1 O documentário como um ato ou um instrumento político

Os documentários não apenas refletem a realidade, mas a moldam por meio de escolhas criativas e ideológicas. A realidade apresentada por eles não é um reflexo puro e objetivo do mundo, mas uma construção derivada de um ato imaginativo. Esse ato é influenciado por fatores tecno-ideológicos e estéticos, ou seja: técnico no sentido dos recursos tecnológicos disponíveis (câmeras, edição, som, etc.); ideológicos por conta dos valores, crenças e perspectivas do documentarista; e estéticos devido às formas de expressões artísticas escolhidas (narrativa, enquadramento, montagem). Esses fatores configuram um quadro que determina como a narrativa idealizada e produzida será apresentada e compreendida pelo público.

Logo, entendemos que o documentarista não é apenas um observador neutro, ele adapta as formas de exposição às suas necessidades e objetivos. Nesse processo, ele seleciona, organiza e interpreta a realidade, criando uma visão particular sobre os eventos. O que implica que a realidade proposta pelo documentário é, em última instância, uma interpretação subjetiva e intencional. Neste processo, ao moldar a realidade, por meio do documentário, o cineasta realiza um ato político. Essa ação ocorre no fórum social, ou seja, no espaço público onde ideias, opiniões e disputas são articuladas. O documentário que emerge neste processo não só apresenta informações, mas também participa de debates, trazendo novas perspectivas e narrativas em detrimento das outras que circulam no espaço social.

Em vista do tema que aborda e de como se apresenta, um documentário é, simultaneamente, uma obra artística e um instrumento político. Ele molda a percepção do público sobre uma realidade ao selecionar aspectos específicos, construir discursos e expressar visões de mundo. Longe de ser apenas uma observação passiva, o documentário se torna uma forma de intervir no campo social, participando de debates que transcendem o campo artístico e adentram questões éticas, políticas e culturais. Com efeito, Català (2013, p. 317) diz-nos:

Trabajando sobre estas premisas y ajustando los modos de exposición a sus necesidades, el documentalista genera sus propuestas concretas, las cuales muestran en su tejido expositivo las marcas del imaginario primigenio y, por consiguiente, de una determinada forma de lo real. Por lo tanto, dar forma a un documental, aparte de

un ejercicio de moldeado de la realidad, constituye también un modo de acción política que se ejerce en el foro social.

Mas o que significa entender o documentário como um ato ou um instrumento político? Antes de tudo, devemos entender que ele é uma criação que se encontra na interseção da arte, da pesquisa, coleta e transmissão de informações, da ciência, do entretenimento e do documento histórico. Outro importante pressuposto é considerar os documentários como um arquivo de memórias. Neles, podemos encontrar textos, fotografias, gravações de áudio e vídeo, mapas, depoimentos, relatos de experiências etc.

Podemos dar um passo adiante e reconhecê-lo não apenas como um ato ou instrumento político, mas também como um nó ativo de mediação, em que diferentes camadas de memória são reunidas, processadas e redistribuídas em múltiplas direções institucionais, afetivas, críticas ou pedagógicas, operando como um sistema dinâmico de reorganização e circulação de memórias. Ao reunir textos, fotografias, áudios, vídeos, mapas, depoimentos e relatos, ele atua como um arquivo vivo, que não apenas preserva, mas reconfigura o passado, ativando memórias e projetando-as em contextos contemporâneos diversos. Dessa forma, os documentários se tornam dispositivos estratégicos para compartilhar acervos e experiências com historiadores, pesquisadores, estudantes e públicos mais amplos, oferecendo não só evidências, mas trajetórias possíveis de leitura e interpretação do passado, frequentemente em disputa.

Um documentário não é político apenas quando traz temas sobre política ou trata de tema explicitamente da política-institucional (governo, poder, conflitos sociais, etc.), ou que tem intenções políticas para influenciar a sociedade ou defender uma causa. Ele se torna político porque a própria escolha de como representar a realidade é um ato político. Isso ocorre porque a forma como se interpreta, estrutura e apresenta a realidade reflete uma concepção de mundo, e essa concepção não é neutra; ela envolve valores, perspectivas ideológicas e posicionamentos que afetam a maneira como a audiência percebe o mundo. Cada documentário ou conjunto de documentários, ao adotar um estilo ou seguir um projeto, constrói uma interpretação da realidade que pode ser vista como um universo próprio. Isso significa que, mesmo quando não falam diretamente de política, criam um mundo de significados e relações que influenciam o público com o objeto exposto. (CATALÀ, 2013)

A relação entre a forma como representamos a realidade em um documentário e a conexão com política passa pela imaginação e, como destaca Georges Didi-Huberman (2011), reside no poder que a criação de imagens e narrativas tem de moldar percepções e influenciar ações. Se a escolha de como estruturar e apresentar um documentário reflete uma concepção

de mundo carregada de valores e posicionamentos, ela também opera dentro do mesmo princípio da imaginação política. Afinal, ao propor uma interpretação específica da realidade, o documentário não apenas registra fatos, mas imagina e constrói significados que podem desafiar ou reforçar relações de poder. Assim, a capacidade de imaginar, tanto na arte quanto na política, revela-se como um campo decisivo para a transformação social, pois define como enxergamos nossas relações com o passado, o presente e o futuro. Dessa forma,

em nosso modo de imaginar, jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61)

Esta interconexão entre a imaginação e a política sugere que a maneira como imaginamos o mundo molda diretamente nossas ações e decisões no campo político. Essa ideia sublinha o fato de que a política não é apenas um espaço de ações práticas ou estratégicas, mas também de narrativas, símbolos e imagens que influenciam profundamente a forma como concebemos nossas relações sociais, identidades e futuros possíveis. A ideia de que “a imaginação é política” reconhece que o poder de criar imagens e narrativas possibilita estruturar ou desafiar relações de poder e criar uma hegemonia política.

Quando Didi-Huberman (2011, p. 61) menciona que “a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar”, ele aponta para a necessidade de vislumbrar algo além do que está dado no presente, especialmente em contextos de crise ou mudança. É no ato de imaginar futuros alternativos que reside o potencial transformador da política. Assim, a imaginação é fundamental não apenas para sonhar, mas para reorganizar os parâmetros do possível. É a política não apenas como pragmatismo, mas também como poética e criativa. A forma como imaginamos o mundo determina as fronteiras da transformação política e, reciprocamente, as disputas políticas influenciam nossa capacidade de imaginar futuros alternativos.

Se a imaginação — esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento — nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminescente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)

A reflexão de Didi-Huberman põe em perspectiva o papel da imaginação como mediadora do tempo e como força geradora de novas possibilidades. A imaginação não é apenas um mecanismo de criação de imagens, mas também uma ponte que conecta o passado

ao presente, projetando futuros possíveis. Essa interação entre tempos - o “Outrora” e o “Agora” - cria aglomerados de ideias ou configurações significativas que iluminam caminhos para transformação e resistência.

A metáfora da colisão de tempos proposta por Didi-Huberman revela o caráter dinâmico e dialético da história e da memória. O passado não é uma entidade fixa; ao contrário, ele ressoa no presente, alimentando o pensamento e a ação criativa. Assim, o encontro entre os tempos é decisivo porque permite que os sujeitos rompam com narrativas lineares e dominantes, abrindo espaço para novas articulações de sentido. No campo político e cultural, esse processo de imaginação temporal tem implicações significativas. Ele sugere que a resistência às forças opressivas do presente pode ser encontrada nas memórias e imagens do passado que não foram completamente apagadas. Essa ideia desafia a tendência de desconexão histórica promovida por uma modernidade acelerada, que frequentemente desvaloriza ou obscurece a memória, sobretudo como operadora do coletivo. (MENESES, 1994).

O que temos, então, é que a maneira como se escolhe falar sobre a realidade é, por si só, uma ação política. O que está em jogo é a decisão sobre o que incluir ou excluir, quais vozes amplificar e como estruturar a narrativa. Atos básicos na construção de qualquer documentário. Logo, mais do que um simples reflexo da realidade, o documentário é uma força ativa que modela e questiona o mundo. Ao criar visões estruturadas de como a realidade funciona, tornam-se um ato político por essência. Toda produção documental, consciente ou não, é parte de um projeto maior de disputa de significados, oferecendo ao público não apenas informações, mas maneiras de ver e compreender o mundo.

Antes de apresentar um discurso político explícito, o documentário opera a partir de uma base fundamental, a visão do cineasta sobre a estrutura da sociedade. Essa plataforma anterior se refere às suposições e interpretações sobre como a sociedade é organizada, como funcionam as relações de poder e como os indivíduos interagem dentro desse contexto. A ideia de que essa plataforma é politicamente mais profunda sugere que a própria escolha de como a sociedade é representada já é um ato político fundamental. Nesse sentido, não é apenas um veículo para discursos políticos diretos, mas também uma ferramenta para questionar e reinterpretar a realidade social em si. O que implica que cada documentário carrega um posicionamento político implícito ou explícito, mesmo que não trate diretamente de temas políticos. Mais do que transmitir ideias, ele desafia ou reforça as bases do pensamento sobre o mundo social. (CATALÀ, 2013)

Aqui devemos considerar que a realidade retratada pelos documentários é uma construção que combina tanto elementos objetivos quanto subjetivos. A ideia de que simplesmente se observa e comenta a realidade, como se esta fosse algo externo e independente do discurso cinematográfico, é uma visão limitada – é entender que a realidade existe de forma objetiva e que o documentário é apenas uma ferramenta passiva de registro, fato que ignora que o documentário, ao retratar a realidade, também a interpreta e a molda, influenciado por escolhas criativas, ideológicas e subjetivas. Isso significa que o documentário não apenas captura o mundo, mas o transforma em algo objetivado, oferecendo interpretações, perspectivas e narrativas que reconfiguram muitas vezes o que o público entende por “realidade”. (BERGER e LUCKMANN, 2003).

Quando entendemos que “realidade” não é algo puramente externo, mas uma interação entre o mundo externo - elementos observáveis, tangíveis e verificáveis - e mundo interno – interpretações, emoções e valores, moldando todos os fenômenos que emergem dessa confluência, não fica difícil entender que os documentários não são apenas “cinema do real” (cinema que lida com a realidade externa e objetiva), mas também podem ser considerados “cinema do imaginário”. Colocando-se entre o real e o imaginário, o documentário produz uma visão de mundo que vai além do simples registro. Neste aspecto, traz que:

el cine documental asume que todos los discursos son interesados y que, por lo tanto, de entrada ‘mienten’, por lo que se ve obligado a buscar otras estrategias de ajuste a la realidad menos burdas que las empleadas por un cine que se consideraba capaz de gestionar la verdad y se colocaba, por tanto, al margen de la ética, por mucho que pretendiera ajustarse a la misma. (CATALÀ, 2013, p. 319)

Mas o que seria ou não verdade ou realidade quando falamos de documentário? O que está em jogo não é apenas quem detém a verdade, mas quem possui a autoridade para expressá-la, reconhecendo, antes de tudo, que toda verdade é uma construção. Seja como for, mesmo supondo que o documentário pode se aproximar de uma verdade, o que pode oferecer, até mesmo em seus melhores momentos, é a verdade da filmagem.

A verdade da filmagem se refere à revelação do contexto e do momento em que a filmagem ocorre, bem como às possibilidades aleatórias que podem acontecer durante o processo de criação. Essa contingência é mais reveladora da verdade da filmagem do que a filmagem da verdade, pois se está de fato produzindo cinema e não ciência. Repetindo, o documentário não é a filmagem da verdade, mas a verdade que a filmagem é capaz de revelar. (FISCHER, 2024).

Neste âmbito, um documentário, mesmo sendo uma forma de arte que busca retratar a realidade, é inevitavelmente uma construção narrativa. Essa construção ocorre porque o documentarista precisa tomar decisões em várias etapas: escolha de temas ou questões a abordar; seleção de entrevistados ou participantes; decisões que moldam o contexto e o conteúdo do filme e a organização do material filmado em uma narrativa coerente. Essas escolhas, por mais sinceras que sejam, introduzem um elemento de criação, já que envolvem interpretações e exclusões inevitáveis. Claro que isso não significa inventar fatos, mas reconhecer que, ao estruturar o material, o documentarista cria uma narrativa para se comunicar com públicos. Cria, portanto, uma narrativa, uma interpretação da realidade.

Como historiadores, devemos reconhecer que algo semelhante ocorre na própria História (como campo de estudo), em que também são selecionados e interpretados fatos para construir narrativas sobre o passado. Mas, mesmo reconhecendo o caráter inevitável de criação e construção, é essencial reconhecer que se lida com uma verdade processual, ou seja, uma tentativa de capturar elementos dos eventos ou perspectivas apresentadas, respeitando as fontes de informações, os documentos, as pessoas envolvidas e o impacto da narrativa no público. O desafio está em equilibrar a necessidade de construir uma narrativa envolvente com a responsabilidade de representar os sujeitos e os acontecimentos de maneira respeitosa e honesta. Reconhecer que há uma construção não é abandonar a busca pela verdade, mas assumir que esta é sempre interpretada e construída, tanto no cinema, quanto em outros campos do saber. Não se trata, portanto, de dizer o que quiser, mas de procurar dizer mesmo a verdade, pois é a verdade aquilo que devemos perseguir sempre, mesmo sem a certeza que a alcançaremos. E um dos meios de fazer isso é pelas interpretações pertinentes, com alta probabilidade de certeza, buscando indicar quais elementos permitem afirmar isso ou aquilo.

## **1.2. O indivíduo ou a sociedade**

Um debate que não tenho intenção de resolver, mas sei que existe e que é necessário respeitá-lo, sobretudo dentro do campo historiográfico, é a difícil conciliação entre o individual e o social, ou seja, quem tem prioridade hermenêutica, o indivíduo ou a sociedade? Estamos diante de uma questão fundamental nas ciências humanas e sociais sobre a tensão entre o individual e o social, além da relação entre abordagens macroestruturais e microestruturais. Esse debate se refere a como interpretamos fenômenos históricos e sociais: quem deve ser priorizado, os indivíduos ou as estruturas que os envolvem? A questão remete a debates clássicos entre perspectivas individualistas, que sugerem que os indivíduos, com sua

agência, escolhas e subjetividade, são centrais para explicar fenômenos históricos e sociais, e as estruturalistas, que consideram que as estruturas sociais (como instituições, normas e condições econômicas) moldam e, em grande medida, determinam os comportamentos e ações individuais.

Aqui, discutindo documentários que se assentam em relatos, na maioria pessoal e biográfico, mas que dizem respeito a um evento histórico que determinou deste então a história do país, a ditadura de 1964, de certo modo o que se encontra em questão é a relação entre esses relatos (indivíduos) e as estruturas sociais (sociedade) dentro do processo histórico, ou o quanto um relato pessoal, sociologicamente fundamentado e historicamente determinado, é significativo para compreender fenômenos e acontecimentos históricos e sociais. Um relato pessoal sempre remete a uma estrutura social, enfatizando que compreender a experiência de um indivíduo requer uma base sociológica e histórica. Então, como equilibrar as experiências humanas únicas com as dinâmicas estruturais mais amplas, sobretudo quando sabemos que os indivíduos são influenciados pela vida social, porém não são meros receptáculos passivos. Eles não são apenas produtos simples, mas agentes ativos que, por meio de suas interações sociais e experiências pessoais, reinterpretam e alteram as instituições sociais.

De todo modo, em qualquer cultura, os indivíduos biológicos, mesmo quando não-portadores de valores individualistas, têm algum tipo de história de vida. Até que ponto essas histórias surgem a partir das representações de discursos nativos ou são construídas através de intervenções mais ou menos sutis de pesquisadores é questão importante a ser examinada. (VELHO, 2006, p. 6)

Como dissemos acima, não se trata aqui de resolver o debate, mas de reconhecer sua importância e relevância para o enriquecimento das análises de temas que têm que lidar com esta fronteira – indivíduo/sociedade – e, na justa medida, buscar um caminho que não inviabilize o que se pretende discutir por não se colocar de modo adequado nesta discussão. Assim, as opções conceituais que fizemos e que discutiremos ao longo deste trabalho visam, independentemente do seu lugar hermenêutico, oferecer uma interpretação que considere de modo justo tanto aspectos que não anulem as experiências dos indivíduos, quanto ocultem o peso da sociedade sobre estas experiências. Nesta direção, uma abordagem integradora, como sugerida por autores como Pierre Bourdieu e Gilberto Velho, citado acima, pode ser útil.

O que consideramos valioso é a argumentação de que as ações individuais e os condicionantes estruturais não são mutuamente exclusivos, mas interdependentes. Essa visão permite que relatos pessoais sejam uma porta de entrada para entender estruturas sociais e que

as estruturas sejam vistas como moldadas por práticas individuais ao longo do tempo. Essa tensão é especialmente relevante ao estudar fenômenos como a ditadura no Brasil ou eventos históricos significativos, tendo como referência relatos de experiências, em que tanto as experiências individuais quanto os contextos estruturais contribuem para uma compreensão mais ampla e complexa. Não obstante, Montagner (2009, p. 273) aponta que “a questão a ser resolvida é como transformar esse conhecimento cotidiano em artefato científico e, [...] como generalizar a partir das experiências de entrevistas individuais”.

Não é de hoje a dificuldade metodológica e epistemológica enfrentada por pesquisadores ao tentar transformar experiências e relatos individuais em conhecimento científico generalizável. O que está em jogo é a passagem da experiência singular para o campo do que pode ser generalizado e sistematizado. Essa transformação implica um processo de abstração, categorização e análise que permita extrair significados mais amplos e comunicáveis dentro da linguagem da ciência. O desafio é como sair do particular (a fala de um sujeito) e alcançar um nível de generalização que permita inferências mais amplas sobre um grupo social, uma cultura, uma estrutura de poder etc.

Já quando pensamos nos cenários políticos que os documentários sobre a ditadura tentam trazer à tona, podemos afirmar que os indivíduos enfocados não são considerados relevantes para uma reconstrução biográfica por conta de suas características únicas ou extraordinárias, mas justamente por representarem e condensarem diversas outras existências. Em outras palavras, suas vidas funcionam como um ponto de entrada para a compreensão do contexto mais amplo, a ditadura. Assim, as biografias se configuram como uma via de acesso ao universal, e o interesse por suas trajetórias pessoais vai além do mero foco no sujeito, pois aponta para dimensões coletivas e estruturais. (AVELAR, 2010)

### **1.3 Hegemonia narrativa**

As narrativas de vida, na forma de depoimentos, autobiografias e entrevistas, foram amplamente utilizadas como ferramenta de crítica à ditadura militar brasileira (1964–1985) porque permitiram deslocar o foco da versão oficial para a experiência vivida de indivíduos diretamente afetados pela repressão. Elas tiveram força crítica por pelo menos quatro razões principais. Durante a ditadura, o regime construiu uma narrativa hegemônica que justificava o golpe de 1964 como uma revolução para salvar o país do comunismo. Ao registrar histórias de presos políticos, exilados, familiares de desaparecidos, camponeses expulsos e operários reprimidos, essas narrativas apresentavam versões que desmontavam o discurso do regime,

revelando práticas de tortura, censura e perseguição política. Em vez de tratar a repressão apenas como um dado estatístico ou um embate ideológico, os relatos de vida traziam o rosto e a voz dos afetados. Isso fazia com que o público entrasse em contato com a dor, a resistência e as estratégias de sobrevivência, criando empatia e mobilizando apoio à justiça e à memória. Especialmente ainda durante o regime ou nos primeiros anos da redemocratização, muitos relatos foram publicados em livros, documentários e peças teatrais com linguagem metafórica ou fragmentada para driblar censura ou perseguição. Ao narrar histórias particulares, criticava-se, de modo simbólico, a violência de Estado na totalidade. A partir dos anos 1980 e 1990, e mais fortemente com a Comissão Nacional da Verdade (2012–2014), as narrativas de vida passaram a ser provas documentais na luta por reconhecimento e reparação. Elas serviram para afirmar que a ditadura foi um período de violação sistemática de direitos humanos.

Como prova do que apontamos acima, podemos citar o projeto *Brasil: Nunca Mais* (1985), coordenado por Dom Paulo Evaristo Arns e Jaime Wright que, baseado em depoimentos de presos políticos extraídos dos próprios processos militares, expõe a sistematicidade da tortura. Embora não seja autobiográfico no sentido clássico, é construído a partir de histórias individuais que, juntas, formam uma biografia coletiva dos perseguidos e torturados e denunciam o estado de exceção instalado pelos militares. Outro exemplo é *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Beto, que, em formato de relato autobiográfico do autor, que esteve preso e conviveu com militantes dominicanos ligados à luta armada, descreve como a fé e a política se entrelaçaram na resistência. Em formato de documentário, temos *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, começado em 1964 e retomado nos anos 1980, entrelaça a história do camponês João Pedro Teixeira com depoimentos de sua família e companheiros, transformando memórias pessoais em denúncia da violência no campo durante a ditadura. Outro é *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, que expõe um conjunto de narrativas sobre a trajetória do empresário dinamarquês Henning Boilesen, financiador da repressão, revelando a ligação entre elites econômicas e a violência de Estado. No teatro temos, por exemplo, a peça *Ponto de Partida* (1976), de Gianfrancesco Guarnieri, criada como alegoria à morte do jornalista Vladimir Herzog. Outra é *Calabar: o elogio da traição* (1973), escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra, tratando da história de Domingos Fernandes Calabar, figura histórica do período colonial brasileiro que, no século XVII, trocou de lado na guerra entre portugueses e holandeses no Nordeste. Se na narrativa tradicional Calabar foi classificado como traidor da pátria por ter se aliado aos holandeses, na peça, porém, essa história é reinterpretada e ele é apresentado como alguém que questiona o poder

colonial português e vê nos holandeses a possibilidade de um Brasil mais livre e moderno. A traição é ressignificada como gesto político que rompe com o nacionalismo cego e expõe interesses econômicos e de dominação por trás da guerra, além de questionar quem decide o que é traição e o que é patriotismo, mostrando como versões oficiais da história são usadas para justificar perseguições.

Cada uma dessas obras, citadas como exemplo, quando vistas dentro do contexto maior, traz, juntas e em separado, narrativas de vida como forma de crítica à ditadura. *Brasil: Nunca Mais* usa depoimentos de presos políticos, extraídos de processos militares, para demonstrar a sistematicidade da tortura e da perseguição política, desmontando a versão de que abusos eram casos isolados. *Batismo de Sangue* faz, por meio do relato autobiográfico, a denúncia da tortura e da repressão religiosa. *Cabra Marcado para Morrer* faz uso de testemunhas para expor a violência no campo e a perseguição a camponeses, conectando a ditadura à luta pela terra. Já *Cidadão Boilesen* usa depoimentos para ampliar nosso entendimento sobre a colaboração civil-empresarial com os militares. *Ponto de Partida* e *Calabar* são narrativas simbólicas de personagens reais, que produzem, a partir de alegorias, críticas ao estado de exceção que tomou conta do país.

A disputa pela memória da ditadura militar como arena de luta política é o que há de comum entre essas obras. E, ao transformar experiências individuais de militantes, trabalhadores, camponeses, artistas e familiares em narrativas públicas, elas desafiam a versão oficial construída pelo regime e seus apoiadores, que buscava legitimar o golpe e minimizar a repressão. No período da censura, essa disputa se dava por meio de alegorias e da preservação oral de memórias silenciadas; na abertura, pela publicação e difusão de testemunhos que revelavam a sistematicidade do regime; na democracia, pela ampliação do foco para os colaboradores civis e empresariais; e, no contexto da Comissão Nacional da Verdade, pela confrontação direta entre arquivos da repressão e a voz das vítimas. Assim, cada obra contribui para manter viva e politicamente ativa uma interpretação crítica da ditadura, impedindo que o passado seja reduzido a uma narrativa descolada das violações que o sustentaram.

Mas, por mais valiosas que estas obras sejam, precisamos fazer sérias ressalvas ou observações. Todas estas obras fazem parte daquilo que Marcos Napolitano (2014) denomina de memória hegemônica sobre a ditadura. Uma memória que, segundo sua leitura, era liberal-progressista.

Partindo desta perspectiva, é possível questionar se as narrativas de vida que possuem como pano de fundo esta mesma ditadura não foram também harmonizadas a partir de uma

leitura hegemônica liberal-progressista. Essa harmonização não significa apagamento total das tensões e contradições do período, mas uma organização narrativa que priorizou determinados sentidos e silenciou ou atenuou outros, em consonância com os valores do pacto democrático e com a consolidação da Nova República.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a transição brasileira foi marcada pela lógica da conciliação e do não enfrentamento direto com os responsáveis pelas violações do regime. Essa transição pelo alto, como ficou conhecida, acabou por condicionar o modo como as experiências traumáticas da ditadura foram narradas. O reconhecimento das vítimas e o resgate de suas memórias foi, de fato, um avanço importante. No entanto, esse resgate foi enquadrado majoritariamente dentro de uma perspectiva liberal dos direitos humanos e de uma valorização abstrata da democracia, o que contribuiu para uma narrativa de reconciliação e superação, sem a devida responsabilização e justiça. (LIMA, 2022)

Ao privilegiar trajetórias de exilados, militantes que aderiram à institucionalidade democrática e figuras que se adequaram ao novo regime político, essa visão progressista operou uma espécie de triagem simbólica da memória, relegando ao segundo plano vozes mais radicais, ambíguas ou desconfortáveis, como as de guerrilheiros que se mantiveram críticos ao pacto democrático ou de sujeitos cujas experiências não se encaixavam no modelo de vítima legitimada pela ditadura.

Essa hegemonia narrativa, ao mesmo tempo em que cumpriu um papel civilizatório de valorização da democracia e dos direitos civis, também drenou a potência política mais disruptiva das memórias de resistência. Ela despolitizou certos conflitos, transformando a repressão em uma exceção a ser lamentada, e não como sintoma estrutural de um projeto de país baseado na exclusão, no autoritarismo e na violência de Estado e na erradicação completa de qualquer projeto de esquerda mais radical.

Ao estabelecer um roteiro mais ou menos estável de heróis e vítimas, essa leitura hegemônica deu lugar a um consenso memorial que, embora importante para o reconhecimento institucional do sofrimento causado pela ditadura, abriu espaço para o surgimento, mais recentemente, de memórias concorrentes e até revisionistas, que questionam ou relativizam o passado autoritário. E mesmo em leituras mais coerentes que questionam a centralidade de certas categorias em detrimento de outras:

para muitos pesquisadores já aparece como uma premissa o fato de que a ditadura instaurada com o golpe de 1964 promoveu variadas formas de violência contra setores amplos e heterogêneos da sociedade. No entanto, o incômodo permanece: se a violência foi ampla e disseminada, como e por que somente alguns sujeitos e grupos obtiveram legitimidade na cena pública para serem reconhecidos enquanto

vítimas, atingidos ou afetados da ditadura – os termos mudam com o tempo e com as circunstâncias –, a ponto de demandar e obter do Estado o estabelecimento de políticas públicas voltadas para repará-los pelas violências sofridas? (LIMA, 2022, p. 22)

O que restou foi que somente as ações classificáveis como violências políticas direcionadas a opositores do regime deveriam ser reconhecidas e reparadas. Somando a isso o fato de que também grande parte da memória hegemônica sobre a ditadura vai ser estabelecida e narrada pelo viés de violência política, fato que deixa de fora muitas experiências que têm a ditadura como perpetradora, mas que não cabem na leitura, a exemplo da violência urbana e do crime organizado. Isso revela que a harmonização liberal-progressista da memória, embora dominante por décadas, nunca eliminou os conflitos e disputas em torno do que realmente se passou, apenas acomodou temporariamente em um discurso mais palatável ao projeto democrático pós-1988.

### *1.3.1 O passado delas é o meu passado?*

Se nos documentários existem narrativas de vida, é justo para qualquer um perguntar: “Quem são os narrados?”. Que também pode assumir a formulação: “Quem já não são?”. Pergunta que, quando refeita em sentido dialético, pode ser descrita da seguinte forma: “Quem pensavam que eram a ponto de se transformarem naquilo que são hoje?” Ao fazer esta pergunta no contexto de um debate que discute ditadura e memórias, ou mais especificamente, memórias presente em documentários, tem-se em vista o intento de diagnosticar o presente, pois ao perguntar “Quem pensavam que eram a ponto de terem se transformado naquilo que são hoje?”, significa tentar entender em que síntese histórica consiste a nossa identidade ou aquilo no que nos transformamos enquanto povo, pois perguntar sobre aquelas pessoas é perguntar sobre como aquele passado que narram implica no que somos hoje como sociedade. Mas estas perguntas e as respostas que buscam devem ser colocadas em sintonia com outra: “O que resta da ditadura?”

Tudo somado, o que resta afinal da ditadura? Na resposta francamente atravessada do psicanalista Tales Ab’Sáber, simplesmente tudo. Tudo menos a ditadura, é claro. Demasia retórica? Erro crasso de visão histórica? Poderia até ser, tudo isto e muito mais. Porém, nem tanto. Pelo menos a julgar pelo último lapso, ou melhor, tropeço deliberado, mal disfarçado recado a quem interessar possa: refiro-me ao editorial da Folha de S.Paulo, de 17 de fevereiro de 2009, o tal da “ditabranda”. Não é tão simples assim atinar com as razões daquele escorregão com cara de pronunciamento preventivo, sobretudo por ser mais do que previsível que o incidente despertaria a curiosidade pelo passado colaboracionista do jornal, tão incontestavelmente documentado que as pessoas esqueceram, até mesmo da composição civil e militar

daquele bloco histórico da crueldade social que se abateu sobre o país em 1964. E como atesta o indigitado editorial, *aunque el diabo esté dormido, a lo mejor se despierta*. Quanto à descarada alegação de brandura: só nos primeiros meses de comedimento foram 50 mil presos. Em julho de 1964, “os cárceres já gritavam”. O fato é que ainda não acusamos suficientemente o golpe. Pelo menos não o acusamos na sua medida certa, a presença continuada de uma ruptura irreversível de época. (ARANTES, 2010, p. 205-206)

O que resta da ditadura? Tudo, menos a ditadura. Se assumirmos a validade desta resposta, devemos considerar, para além do excesso retórico que ela pode ter, que o que se indica é a permanência dos efeitos e consequências do projeto que se iniciou no Brasil em 1964. E qual projeto seria? O estabelecimento de um projeto político cuja dimensão primordial seria encaminhar, dirigir, comandar as expectativas humanas no sentido de fechar o horizonte de expectativas em uma única direção. Ao eliminar qualquer proposta que não fosse a do capital, constituiu-se no continente, desde a deposição de Jacobo Arbenz na Guatemala, em 1954, um genocídio das insurgências que poderiam mobilizar as forças sociais na direção de um horizonte que nos levasse para além do capitalismo. O projeto insistia na direção de construir uma espécie de sociedade unidimensional da paz total no sentido de eliminação de qualquer oposição. O objetivo era uma democracia de baixa intensidade, uma democracia sem opositores, sem horizonte que vislumbre diferentes projetos para a sociedade. Neste sentido, o golpe foi bem-sucedido. A ditadura representou uma espécie de operação-limpeza da oposição enquanto nos industrializava e colocava o país no cenário global como exportador de ativos financeiros de alta rentabilidade, em concomitância com a monocultura extensiva, a mineração e as commodities energéticas. Passadas algumas décadas do início da ditadura, é o que somos até hoje, com um agravante: a ditadura triunfou em sua operação-limpeza, a ponto de não existir oposição ao projeto que iniciaram. Somos uma sociedade na qual as ideias inconformistas sofreram um ataque de tal ordem que qualquer memória que traga a tona a perspectiva de sociedade outra que não seja a que aí se encontra posta deve ser eliminada. (ARANTES, 2014).

Pensando um pouco mais com Paulo Arantes, não estaria implícito na afirmação de que o que resta da ditadura é tudo, menos a ditadura, o desejo de afirmar que a ditadura paralisou a história do Brasil? Se partimos da ideia de que a história só acontece como ruptura, destruição e emergência de formas novas de vida, então a ditadura brasileira pode ser vista como um dispositivo de conservação forçada da ordem social, da comunidade dominante, de seus valores e estruturas. A repressão institucional, o controle da informação, a censura, a perseguição e a violência de Estado agiram como forças contra-históricas, impedindo o curso de transformações mais profundas que estavam em germinação na

sociedade brasileira, o que indica que a ditadura não apenas reprimiu sujeitos e movimentos, como também imobilizou o desejo coletivo de transformação, seja por socialismo, por democracia radical, por reforma agrária, por novas formas de existência e pertencimento.

Nesse quadro, a ditadura funcionou como uma máquina de preservar a comunidade dominante, composta pelas elites civis, militares, empresariais e religiosas. Mas essa preservação não foi feita no nível visível apenas; foi psíquica, simbólica e estrutural, moldando os sujeitos por meio do medo, do nacionalismo ufanista, do apagamento das dissidências e da naturalização da desigualdade. Com isso, o Brasil entrou num regime de simulacro histórico: há datas, marcos, projetos, mas não há real acontecimento. A ditadura pode, assim, ser entendida como um teatro de progresso que esvaziou o potencial real da história como transformação.

Mesmo após o seu fim formal, pode-se argumentar que a história não retomou seu curso, ao menos não de modo efetivo. O pacto de transição (a anistia ampla, a conciliação entre elites, o não enfrentamento das estruturas herdadas) perpetuou a simulação de mudança, mantendo intactos muitos dispositivos de controle econômico, policial, midiático e ideológico. Com o advento do neoliberalismo e o avanço do capitalismo financiarizado, vimos o refinamento dos mecanismos de captura do desejo, transformando cidadãos em consumidores e esvaziando a política de sua potência criadora. Assim, a ditadura não foi para nós um parêntese na história, mas um ponto de inflexão em que a história foi suspensa e substituída por sua caricatura. Portanto, afirmar que o que resta da ditadura é tudo, menos a ditadura, é afirmar que ela paralisou a história do Brasil, é reconhecer que ela travou o processo de criação de novas formas de vida, bloqueou a emergência de sujeitos históricos autênticos, manteve a estrutura arcaica do poder sob o verniz do progresso e lançou o país numa longa noite de simulacro histórico, da qual ainda não despertamos completamente.

#### **1.4. Narrativa de vida, *illusio* e a ilusão biográfica**

Discutir a narrativa de vida de pessoas que viveram a ditadura como opositores políticos é um esforço essencial para entender as implicações das memórias que trazem a tona e compreender os impactos subjetivos e coletivos da repressão. No entanto, essa tarefa exige atenção redobrada quanto às implicações metodológicas envolvidas no trabalho com esse tipo de fonte. As narrativas de vida não são espelhos do passado, mas construções discursivas situadas, marcadas pelo tempo presente, pelas condições de enunciação e pelas relações de

poder que atravessam tanto o narrador quanto o pesquisador. Somando a isso o fato de elas já terem sido trabalhadas para a montagem dos documentários.

Entre outras coisas, é fundamental reconhecer que a memória é seletiva, afetiva e construída, e que os relatos de vida são organizados a partir de uma lógica narrativa que busca coerência e sentido, muitas vezes reelaborando eventos, omitindo aspectos incômodos ou adaptando a experiência a molduras socialmente legitimadas. Isso se torna ainda mais sensível no caso de opositores da ditadura, cujas trajetórias frequentemente foram ressignificadas dentro da narrativa hegemônica de resistência político-democrática. Assim, o pesquisador precisa estar atento ao risco de naturalizar essas molduras, reproduzindo-as sem crítica ou problematização. Portanto, cercar-se de precauções metodológicas ao lidar com elas não deve ser entendido como um entrave, mas como uma exigência ética e epistemológica. Por conta disso, parte do que discutimos a seguir tem como preocupação fundamental colocar ressalvas na capacidade de alcance que uma narrativa de vida pode ter, não apenas como uma testemunha do passado, mas também como um objeto reflexivo capaz de revelar os modos como o passado foi.

Com este intuito, vamos discutir os conceitos de *illusio* e ilusão biográfica, ambos da teoria sociológica de Pierre Bourdieu (1996, 1998), visando tencionar as armadilhas interpretativas presentes nos relatos pessoais, permitindo uma abordagem crítica que vá além da adesão imediata ao conteúdo narrado e que reconheça as estruturas sociais subjacentes à forma e à função dessas memórias. Visa-se também situar as narrativas de vida dentro de um campo de forças simbólicas para compreendê-las como o que são, construções sociais e não espelhos diretos do passado. Esses conceitos ajudam a desnaturalizar o testemunho, reconhecendo sua densidade simbólica e seu valor como documento histórico, mas também alertando para os efeitos de sentido produzidos por sua forma narrativa e pelas relações entre o sujeito narrador, o contexto social mais amplo e, no caso aqui em vista, o viés dado pelos documentários.

#### 1.4.1. *Illusio*

De acordo com Bourdieu (1996), o termo tem origem na palavra *ludus* (jogo), e está relacionado à ideia de estar inserido e comprometido com um jogo, de acreditar que ele faz sentido e que vale a pena ser jogado.

O que se considera são as motivações dos agentes para agirem dentro de um campo social. O que envolve considerar a crença ativa e incorporada de que o jogo social de um

determinado campo vale a pena ser jogado, que ele tem sentido, valor e relevância. Ou seja, é o investimento subjetivo e prático dos agentes nas regras, objetivos e recompensas de um campo. *Illusio*, nesse contexto, é a disposição de estar no jogo, de acreditar que o jogo importa e de se envolver nele com seriedade; o que demanda energia, investimento, ou o que ele chama de libido do campo; demanda também a adesão às suas regras e lógicas internas e a fé na recompensa específica que esse campo promete em termos de prestígio, reconhecimento, autoridade, etc.

O *illusio* não é uma crença consciente e racional, mas uma disposição incorporada, ou seja, é algo vivido de forma prática, por meio do *habitus*. Os agentes não jogam porque racionalizaram o valor do jogo; eles jogam porque foram socializados naquele campo e sentem que ali está o seu mundo. Neste sentido, ele ajuda a entender o engajamento prático dos agentes nos campos sociais, permitindo também explicar por que os indivíduos aceitam e reproduzem as regras de campos sociais específicos, mesmo quando isso os submete a formas de dominação. É uma forma de entender a convivência prática com a estrutura social, sem reduzir tudo à manipulação consciente ou à pura coerção externa. Assim, discutir *illusio* é discutir como e por que os agentes se engajam em jogos sociais específicos, mesmo sem se dar conta de que estão jogando e de que outros jogos, com outras regras, seriam possíveis.

O conceito de *illusio* refere-se ao investimento subjetivo dos indivíduos na lógica, nas normas e nos valores de um campo social. No contexto do grupo, *illusio* representa a forma como os membros interiorizam a imagem social do grupo, construída a partir de sua posição social. Essa autoimagem coletiva molda a identidade individual, pois os membros do grupo internalizam tanto os atributos do grupo quanto seu status e função na sociedade. Haveria uma conexão entre a internalização de disposições ou hábitos individuais e a biografia coletiva do grupo. O *illusio* atuaria como o ponto de interseção entre essas duas dimensões, condensando as características individuais e as coletivas em uma mesma lógica de pertencimento e reconhecimento. A posição social do grupo é central na construção do *illusio*, pois é a partir dele que se estabelecem as normas, os valores e as expectativas que guiam tanto o comportamento dos indivíduos quanto as práticas coletivas. O conceito de *illusio* permite, então, articular o vínculo entre as disposições pessoais e coletivas, revelando como os indivíduos internalizam e reproduzem, simultaneamente, as estruturas e os significados sociais do grupo ao qual pertencem. Esse processo demonstra a inseparabilidade entre as práticas individuais e as dinâmicas institucionais no contexto social, fato que ajuda a entender como os indivíduos constroem suas identidades por meio de suas interações dentro de grupos em um processo de mediação que conecta a identidade pessoal com a coletiva, transcendendo

a dicotomia entre o eu (o individual) e o social, mostrando que o indivíduo é um produto de suas relações sociais em jogo com a própria subjetividade.

#### *1.4.2. A ilusão biográfica*

Como dissemos à pouco, as escolhas conceituais apresentadas e debatidas neste trabalho buscam oferecer uma interpretação que, independentemente de seu posicionamento hermenêutico, equilibre de forma justa dois aspectos: o reconhecimento das experiências individuais e a consideração do impacto da sociedade sobre essas vivências. Nesse sentido, também como já dissemos, uma abordagem integradora, como a proposta por Pierre Bourdieu (1996), mostra-se particularmente útil, sobretudo por desmistificar alguns aspectos da experiência individual e seus relatos.

Bourdieu argumenta que as ações individuais e os condicionantes estruturais não se excluem, mas se influenciam mutuamente. Essa perspectiva permite que os relatos pessoais sejam utilizados como um ponto de partida para compreender as estruturas sociais, ao mesmo tempo em que reconhece que essas mesmas estruturas são moldadas por práticas individuais ao longo do tempo. Essa interação é especialmente importante na análise de fenômenos como a ditadura no Brasil, na qual tanto as experiências individuais quanto os contextos estruturais desempenharam papéis essenciais para a consolidação e posterior combate ao regime. Então vejamos como isso pode auxiliar a compreender as narrativas de vida enquanto desveladoras de eventos relacionados à ditadura.

Refletindo sobre a natureza do relato biográfico ou autobiográfico, Pierre Bourdieu, aborda como ele não apenas descreve fatos, mas também organiza os eventos em uma narrativa inteligível e coerente, mesmo que essa organização não corresponda exatamente à cronologia dos acontecimentos reais. Indica que essa organização é um esforço tanto do narrador (no caso de autobiografias) quanto do biógrafo (no caso de biografias), influenciados por um desejo comum de atribuir sentido à existência narrada. Os relatos biográficos e autobiográficos tendem a buscar um sentido que conecta os eventos, muitas vezes de forma retrospectiva, para criar uma narrativa lógica e ordenada. Essa coerência narrativa implica relações causais ou teleológicas (orientadas a fins), que ajudam a transformar a vida em uma história com propósito. Nesta situação, o narrador seleciona eventos significativos que refletem a intenção de dar coerência à narrativa, enquanto omite ou reorganiza elementos que não contribuem para essa lógica.

Um dos problemas centrais desse processo é a criação artificial de sentido. A crítica de Bourdieu é enfática ao abordar a ideia de que a narrativa biográfica pode ser uma reconstrução artificial que simplifica a complexidade e a desordem da vida real, transformando-a em uma trajetória necessária e lógica. Essa ideologia da vida narrada, como ele mesmo afirma, é resultado da colaboração entre quem conta a história e quem a interpreta. O ato de narrar a própria vida ou a de outro não é neutro, havendo um interesse subjetivo e social em construir uma narrativa coerente que faça sentido para o público e para si mesmo. E isso pode levar a distorções ou omissões que simplificam a riqueza e a contradição da experiência real.

É justo considerar que esse processo se reflete nas tensões entre memória, história e identidade, pois, ao narrar sua vida, o indivíduo, atuando como um ideólogo de si mesmo, reinterpretando seu passado de acordo com as expectativas presentes e seus objetivos futuros, induz um sentido ao que foi vivido. Essa dinâmica é especialmente relevante quando buscamos analisar histórias de vida colocadas dentro de contextos que previamente já definiram as identidades e os papéis a serem desempenhados por cada sujeito.

Aqui estamos diante da crítica de Bourdieu à ilusão biográfica, que ele considera como sendo a tendência de transformar vidas em histórias lineares e coerentes, ignorando a complexidade, os desvios e as contradições que realmente moldam a experiência humana. A maneira como aborda a biografia é parte de sua crítica à forma como os relatos de vida são geralmente construídos e interpretados, tanto em pesquisas acadêmicas quanto em contextos culturais mais amplos, como os documentários. O problema seria que, ao organizar a vida de uma pessoa em um relato linear e coerente, elimina-se a complexidade e a contingência da experiência real, ou seja, a coerência aí presente nada mais seria do que uma construção posterior, imposta à experiência vivida. A vida real, segundo ele, é mais caótica, marcada por eventos aleatórios e por decisões que nem sempre têm uma lógica retrospectiva clara.

Ao relatar uma vida, frequentemente se privilegiam certos eventos em detrimento de outros, criando algo que é tanto um reflexo do passado quanto uma projeção de como o narrador deseja ser visto. A ilusão, no caso, estaria em acreditar que esse relato reflete a vida como ela foi realmente vivida. Uma simplificação que ignora os contextos sociais, históricos e estruturais que moldam as experiências individuais. Bourdieu observa que tanto o narrador quanto o público têm um interesse mútuo em aceitar essa narrativa coerente. Isso porque, de um lado, o narrador busca dar sentido à sua própria vida, enquanto, por outro, o público procura histórias compreensíveis e satisfatórias. Por conta disso, Bourdieu adverte sobre os perigos de tratar relatos biográficos como espelhos diretos da realidade, sugerindo que os

relatos devem ser analisados de forma crítica, considerando o contexto social, as interpretações do narrador e as mediações culturais. Enfim, buscando entender como o ambiente social influencia as escolhas narrativas, como os eventos são reinterpretados e organizados ao longo do tempo e como valores e expectativas culturais moldam a forma como uma vida é narrada.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (Bourdieu, 1996, 185)

Não se trata de defender ou acusar, trata-se de compreender que, ao contar uma vida como se fosse uma história com significado, coerência e direção, pode-se estar caindo no terreno da conformidade com uma ilusão retórica. Essa prática é fortemente influenciada por tradições literárias e culturais que nos levam a organizar e interpretar a vida como uma sequência lógica de eventos, ignorando a complexidade e as desordens do viver real. Transformar uma vida em uma história com sentido e propósito é uma construção artificial, fato que implica reorganizar os acontecimentos, eliminando contradições ou aleatoriedades, para criar uma continuidade que, na realidade, talvez não exista. A ilusão retórica está justamente no fato de tratar a vida como se ela fosse naturalmente ordenada e significativa, quando, na verdade, essa coerência é fruto de uma estrutura narrativa imposta. Esse processo, como aponta Bourdieu, é reforçado pela literatura e pela cultura, que moldam nossa expectativa de que histórias, incluindo as pessoais, devem seguir um formato inteligível. A tradição literária, com suas narrativas claras e ordenadas, reforça essa visão de que a vida deve ser compreendida como seguindo um roteiro previamente escrito de uma história. Isso cria um paradigma em que o caos e as ambiguidades da existência são omitidos ou reinterpretados teleologicamente.

O que se encontra em jogo é algo próximo da questão explorada por Jorge Larrosa (2000) quando discute como se chega a ser o que se é e como é possível refletir e narrar a si mesmo. Segundo o que ele indica, quando buscamos nos definir de alguma forma, partimos de uma crença: a crença na existência de um eu idêntico a si mesmo.

A essa crença une-se o projeto de uma transparência absoluta, de uma perfeita coincidência do eu consigo mesmo que faria da consciência de si um sentimento imediato, mais certo e mais profundo do que todos os saberes da razão, que todas as ficções da linguagem. (LARROSA, 2000, p. 39)

O que Larrosa está criticando é a ideia moderna de sujeito, especialmente aquela que sustenta o ideal de um *eu* contínuo, autêntico e plenamente transparente a si mesmo. O que ele observa é que, quando tentamos nos descrever ou nos definir (por meio da autobiografia, da fala sobre si, ou até de projetos de vida), operamos a partir da suposição de que há um *eu* estável, coeso, que permanece o mesmo ao longo do tempo. Uma suposição que ignora a natureza fragmentada, histórica e mutável da subjetividade e passa a ser movida por um ideal de autotransparência, ou seja, a fantasia de que o sujeito pode se conhecer plenamente, sem opacidade, sem contradições, como se fosse possível coincidir totalmente consigo mesmo, como se não houvesse abismos entre o que se é, o que se pensa ser, e o que se diz ser.

Larrosa também critica a ideia de que a consciência de si é mais verdadeira do que qualquer saber racional ou qualquer construção discursiva. Ele questiona a crença de que o sujeito pode acessar uma espécie de verdade interior imediata e profunda, sem mediação, como se essa experiência íntima fosse mais legítima do que o conhecimento científico ou o discurso.

O que Larrosa faz é tentar desmontar a ilusão da autenticidade total, muito presente em discursos sobre identidade e subjetividade, mostrando que a crença moderna no *eu* como essência verdadeira, contínua e imediatamente acessível pela consciência desconsidera o fato de que nossa relação conosco mesmos é mediada pela linguagem, pelo tempo, pela cultura e pelas ficções que nos constituem. É uma crença que ignora o quanto o sujeito é atravessado por mediações simbólicas e contingências históricas e que a identidade é, antes de tudo, um processo narrativo e opaco, e não um dado absoluto.

#### 1.4.3 A dimensão política dos sujeitos

Qualquer sentido que se queira dar a uma vida é sempre segundo uma perspectiva. Ou seja, devemos entender que dar coerência a uma vida é fazer dela uma interpretação. Qualquer tentativa de dar sentido, sobretudo sentido histórico, a uma vida, envolve escolhas e interpretações que têm por trás uma dimensão política.

Uma dimensão política que, no Estado moderno se apresenta no processo de tornar os indivíduos parte dele. Essa integração, estado-indivíduo, se deu sob a condição de que a cada um foi dada uma individualidade sujeitada a um conjunto de mecanismos específicos. O Estado lançou sobre os indivíduos um tipo tal de administração que, entre outros aspectos, buscou agregar aos seus objetivos as aptidões pessoais e subjetivas de cada um por meio da utilização de estratégias sociais e políticas de governo e do estabelecimento de instituições e

técnicas de gerenciamento e legalização. É neste sentido que a subjetividade adquire carga política e entra nos

cálculos das forças políticas no que diz respeito ao estado da nação, às possibilidades e aos problemas enfrentados pelo país, às prioridades e às políticas. Os governos e os partidos de todos os matizes políticos têm formulado políticas, movimentado toda uma maquinaria, estabelecido burocracias e promovido iniciativas para regular a conduta dos cidadãos através de uma ação sobre suas capacidades e propensões mentais (ROSE, 1999, p. 31).

Os investimentos sobre a subjetividade dos indivíduos na produção de significados e posições de sujeito são amplos e profundos.

Quando ministros, altos funcionários e relatórios oficiais se preocupam com a eficiência militar e pensam em ajustar o homem ao posto de trabalho, quando constroem a produtividade industrial em termos da motivação e satisfação do trabalhador, ou quando definem como um problema o crescimento do divórcio, formulando-o em termos das tensões psicológicas do casamento, significa que a “alma” do cidadão entrou de forma direta no discurso político e na prática do governo (ROSE, 1999, p. 31).

Há, por parte dos governos, um desejo sempre crescente em ampliar e legitimar seus exercícios de autoridade, lembrando que, seguindo a perspectiva sugerida por Foucault: “O que é importante para nossa modernidade, para nossa atualidade, não é tanto a estatização da sociedade, mas o que chamaria de governamentalização do Estado” (1992, p. 292). Esta governamentalização é por ele definida como sendo, entre outras coisas:

O conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer esta forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, por forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança. (1992, 291/ 292).

Foucault compreende assim o governo como uma arte e uma atividade que penetra todos os espaços, que a tudo alcança, a todos atinge, de forma que não somos, por conta disto, os formuladores e realizadores autônomos de projetos individuais. Os discursos que proclamam que os indivíduos estão aptos a fazerem escolhas racionais, que são seres autônomos, no sentido de que não estão sob o controle de ninguém, que são capazes de demandarem seus desejos e os mecanismos pelos quais estes podem ser concretizados, fariam parte de um mito, seriam parte de uma ferramenta de subjetivação que tornaria a apreensão e compreensão de nós mesmos uma estratégia de governo das populações.

Essa perspectiva propõe que narrar uma vida, atribuir-lhe coerência e direção, não é um ato neutro; pelo contrário, é um ato influenciado por valores, interesses e contextos sociais e políticos específicos. Dar sentido histórico a uma vida significa organizar eventos em uma narrativa que parece lógica e coerente, mas essa construção reflete as prioridades, ideologias e valores do narrador ou da sociedade em detrimento dos modos como somos governados. Daí que, ao selecionar quais eventos destacar, quais conexões estabelecer e qual tom adotar, a narrativa passa a representar uma visão política sobre o que é relevante e significativo naquele contexto político.

Narrar uma vida é fazer uma interpretação política dessa vida. Não se trata apenas descrever fatos, mas de interpretá-los dentro de uma estrutura que reflete relações de poder, hierarquias sociais e disputas ideológicas. Essa leitura política transforma a biografia em um ato de posicionamento - uma escolha de como interpretar a trajetória de alguém à luz de interesses que estão para além dela. Assim, o esforço para criar uma vida coerente pode servir para reforçar ou contestar determinadas narrativas políticas.

Se o ato de narrar uma vida é inseparável das estruturas sociais e culturais que moldam as ideias sobre o que constitui uma história sobre um sujeito, então toda história de vida está inserida em um contexto de poder e luta simbólica, em que o ato de narrar não apenas descreve, mas molda a percepção coletiva sobre a pessoa e sua posição no mundo. Como bem mostrou *A vida dos homens infames*, de Michel Foucault (2003), em que a história e a biografia de indivíduos marginalizados eram construídas, controladas e representadas pela sociedade. Focando particularmente na construção da identidade de pessoas marginalizadas que, ao longo da história, eram tratadas como criminosos ou fora das normas estabelecidas, como os condenados e os excluídos, Foucault mostra como as práticas de punição, vigilância e classificação social moldaram essas vidas, bem como o impacto que essas construções tiveram na formação de instituições, como prisões, hospitais e escolas. Por meio dessa análise, Foucault busca entender como a sociedade, por meio de suas práticas discursivas e sociais, estabelece as normas de “normalidade” e “anormalidade”. Além do que, só temos notícias dessas pessoas, pessoas sem fama, logo, infames, porque em algum momento tiveram contato com o poder de Estado, que relatou suas vidas em algum processo burocrático, jurídico ou clínico. Suas biografias ou pequenos relatos sobre quem foram só chegaram até nós porque, em algum momento, foram tocadas ou tiveram contato com o poder estabelecido de alguma instituição do estado.

#### *1.4.4 As condições para se narrar uma vida*

O que viemos sustentando até aqui é que o ato de narrar uma vida é sempre interpretativo, mediado por um contexto cultural, social e, acima de tudo, político, o que torna qualquer narrativa de vida um produto tanto do indivíduo, mas sobretudo do coletivo. Daí que, quanto mais formal e oficial for a situação (por exemplo, uma investigação policial, um processo judicial ou uma pesquisa acadêmica), mais o relato tende a se aproximar de formas padronizadas e institucionalizadas de apresentação de si, como biografias oficiais, currículos ou documentos de identidade. Esse tipo de discurso é condicionado por normas sociais, censuras e expectativas específicas, que moldam tanto o conteúdo quanto a forma como a pessoa narra sua própria vida. Ainda segundo Bourdieu (1998), a maneira como alguém narra sua vida depende diretamente do campo social em que o relato é oferecido. Em situações formais, a narrativa tende a ser mais controlada, ajustando-se às expectativas do interlocutor ou da instituição. Já em ambientes mais íntimos, como entre familiares, prevalece uma lógica de confiança, com menos censuras e maior liberdade narrativa. O relato de vida em situações formais é regido por normas e expectativas institucionais. Essas leis da biografia oficial impõem coerência cronológica, lógica narrativa e consistência, transformando o ato de contar a vida em uma apresentação de si moldada por padrões externos. Em contextos formais, há mais restrições sobre o que pode ser narrado. Essas restrições podem ser explícitas (como sanções jurídicas, contrainformações) ou implícitas (como normas sociais que definem o que é aceitável compartilhar em um dado contexto).

A interação entre quem narra e quem ouve é essencial para moldar o relato. Dependendo dessa dinâmica, o relato pode variar desde uma confiança mais pessoal até um discurso fortemente condicionado pela situação oficial. Logo, contar a própria história não é apenas um ato de memória, mas um processo de produção de si, em que o narrador constrói uma imagem coerente e aceitável para o outro. O que temos é que o contexto institucional amplifica a tendência de conformar a vida a modelos pré-estabelecidos, reforçando estruturas de poder e controle. Um relato de vida, nesse sentido, não é apenas um reflexo do que aconteceu, mas uma reconstrução mediada por forças externas.

A aptidão de uma narrativa em ser compreensível, adquirindo e conferindo sentido aos acontecimentos de uma trama e, ao mesmo tempo, gerando significado e estabelecendo vínculos com quem a escuta ou lê, Paul Ricoeur (1994) define essa capacidade de seguibilidade.

Não se trata apenas de acompanhar, para Ricoeur, todo e qualquer sentido vem por meio das histórias que narramos e das que nos são contadas. Narrativas bem construídas, que

apresentam alta seguibilidade, oferecem caminhos para interpretarmos experiências complexas e enfrentarmos os desafios do cotidiano.

Seguir uma história, com efeito, é compreender as ações, os pensamentos e os sentimentos sucessivos enquanto apresentam uma direção particular: entendemos por isso que somos impulsionados para frente pelo desenvolvimento, a partir do momento em que respondemos a esse impulso por expectativas concernentes ao remate e ao desenlace do processo inteiro. Percebe-se desde esse instante como compreensão e explicação estão inextricavelmente misturadas no processo: idealmente, uma história deveria explicar-se por si mesma [...]. É somente na medida em que o processo é interrompido ou bloqueado que pedimos uma explicação suplementar. (RICOEUR, 1994, p.215)

A teoria narrativa de Ricoeur também destaca a importância do narrador, que estrutura a história e pode influenciar a perspectiva do público, que interpreta e interage ativamente com a narrativa apresentada. A “seguibilidade” depende tanto da habilidade do narrador em compor uma trama envolvente quanto da capacidade do público de compreendê-la e estabelecer uma relação com ela. Quando uma narrativa não é “seguível”, ela tende a ser confusa, fragmentada ou incapaz de envolver o receptor.

Ricoeur estabelece uma relação entre “seguibilidade” e o si-mesmo ao indicar que a forma como a identidade pessoal se constitui é por meio de narrativas, e essas narrativas só podem ser formadoras de identidades se forem “seguíveis”, isto é, compreensíveis, articuladas, passíveis de ser acompanhadas ao longo do tempo.

Ricoeur propõe uma distinção entre o eu, ego, consciência imediata e o si-mesmo, que é o sujeito entendido de forma relacional e ética. O eu é muitas vezes pensado como um ponto fixo de identidade, enquanto o si-mesmo é um sujeito que se constrói na relação com o outro, com o tempo e com a narrativa. E mais, segundo sua perspectiva, o si-mesmo não é um dado, mas uma tarefa, o que indica que a identidade não é algo que simplesmente possuímos, como um atributo estático, é algo que se constrói ao longo da vida, por meio das escolhas, das ações, da interpretação de experiências e da relação com os outros. O sujeito não se conhece plenamente *a priori*; ele se interpreta, se descobre e se transforma continuamente. O si-mesmo é o sujeito que se interroga, que é capaz de se colocar em perspectiva. Essa reflexividade implica também a dimensão ética de assumir-se como sujeito e assumir a responsabilidade pelas próprias ações, reconhecendo-se como autor da própria vida narrativa.

Na filosofia de Ricoeur, a identidade pessoal é assim, narrativa, sendo construída por meio das histórias que contamos sobre nós mesmos. O si-mesmo emerge na mediação entre memória, ação e promessa, numa construção sempre em curso.

Em Ricoeur, o conceito de identidade narrativa surge da necessidade de articular o si-mesmo como uma história que se conta a si mesmo e aos outros. E essa história só pode cumprir essa função se tiver seguibilidade, ou seja, se puder ser compreendida como uma sequência coerente de eventos, intenções, rupturas e reconciliações. Ricoeur também vincula a identidade narrativa ao tempo, já que narrar é dar forma ao tempo vivido. A seguibilidade organiza esse tempo de modo que ele possa ser compreendido. Sem uma narrativa seguível, o sujeito permanece fragmentado, sem coesão, sem sentido, incapaz de reconhecer sua identidade ao longo do tempo.

### **1.5 Os documentários enquanto narrativas de vida**

Todos os autores que apresentamos até aqui rejeitam a visão metodológica que privilegia o indivíduo como único responsável por sua trajetória, tratando-o como um projeto excepcional capaz de transcender os condicionamentos sociais. Eles consideram essa visão ilusória porque ignora a influência de classe, cultura e relações de poder na formação das escolhas e ações individuais. Evidencia-se que o indivíduo deve ser entendido como um agente situado dentro de um campo social e político, influenciado por estruturas de poder e condições objetivas. Portanto, “*la situación de vida de cada individuo depende de la organización política imperante en la colectividad*”. (VIEIRA PINTO, 1973, p. 78). Diante disso, surge a questão: como tratar os relatos pessoais presentes nos documentários?

Como será discutido mais a frente, é perceptível nos documentários que aqui foram trabalhados uma característica fundamental, qual seja, que estão cheios de narrativas de vida. Em sua estrutura e linguagem, mesmo fazendo uso de documentos oficiais, registros fotográficos, reportagens de época saídas de revistas e jornais, etc., frequentemente se afastam de uma narrativa objetiva e factual para dar lugar a experiências subjetivas, relatos pessoais e reconstruções afetivas da realidade. Esse recurso narrativo, que de certa forma humaniza os temas abordados, coloca as narrativas de vida como eixo central na construção dos argumentos. Como veremos à frente, em vários documentários é perceptível que a realidade é construída a partir da perspectiva de sujeitos que contam suas trajetórias, experiências, afetos, dores e resistências.

As narrativas de vida, ao serem ali evocadas, mobilizam lembranças de eventos e sensações de experiências que não estão apenas no campo do passado, mas atravessam o presente. A memória, nesse contexto, não é um repositório fixo, mas uma prática ativa. As narrativas mobilizam não apenas a memória de quem fala, mas também a de quem assiste, e

se conectam com outras de outros narradores, formando uma camada coletiva de memórias, tornando-se uma personagem singular dentro daquelas narrativas audiovisuais.

O que emerge, então, é uma concepção de memória como algo que se desloca entre tempos, espaços e sujeitos. As memórias presentes nos documentários estão sempre em trânsito: não pertencem apenas ao indivíduo, mas circulam por entre gerações, territórios, comunidades, arquivos, discursos. Elas são revisitadas, reinterpretadas, reencenadas. Estamos diante de memórias em trânsito que rompem com a noção de memória como algo estático, cristalizado ou fechado em uma narrativa. Essa percepção também dialoga com o que se poderia chamar de um trânsito entre regimes de verdade, isso porque a memória nos documentários transita pelo factual, o ficcional, o histórico, o afetivo, o pessoal e o coletivo. Diante disso, os documentários deixam de ser apenas objetos de análise para se tornarem dispositivos metodológicos e epistemológicos. Eles oferecem uma via para pensar e trabalhar a memória como experiência em movimento.

Mas, antes de avançarmos nessa discussão, precisamos aprofundar um pouco a noção de narrativa de vida, e o motivo é simples. Como veremos, os documentários aqui analisados partem de uma ideia ou conceito central que passa pela manifestação de experiências de indivíduos. São relatos que colocam em evidência uma constelação de questões que são ao mesmo tempo universais e singulares, intensamente dolorosas, algumas silenciosas, outras explícitas e ao mesmo tempo inefáveis. Esses traços, numerosos e aparentemente desconexos, apontam para uma direção, sugerem uma tendência geral, um significado compartilhado, mesmo que sejam parciais e distintos, criando novas composições em termos das narrativas que emergem como resultado dessas intersecções e que juntas desenham um quadro maior do que foi a ditadura.

É justo dizer que, em certa medida, os documentários referenciados fazem o possível para valorizar as narrativas de vida por sua capacidade de, ao retratar experiências humanas em primeira pessoa, poder ampliar o debate para aspectos públicos. Elas são usadas como ponto de partida para explorar questões mais amplas e contextualizar eventos políticos, sociais ou culturais. Funcionam como fonte primária para construir narrativas que vão além do individual, revelando elementos estruturais da sociedade. Embora individuais, elas frequentemente contêm elementos comuns ou invariantes estruturais que refletem padrões sociais mais amplos. Esses invariantes podem incluir relações de poder, desigualdades, dinâmicas culturais ou econômicas compartilhadas por pessoas em situações similares. Daí que, ao reunir relatos individuais, os documentários transformaram experiências particulares em uma narrativa coletiva que ajuda a compreender as estruturas sociais e históricas em ação.

Ao focarem nas narrativas de vida, que parecem individuais e isoladas, de fato estão explorando questões mais amplas e de forma sistemática.

Como dito há pouco, precisamos aprofundar a noção de narrativa de vida e, para isso, vamos dialogar com a definição proposta por Daniel Bertaux (2010). O que justifica esta escolha é a forma como Bertaux define narrativa de vida. Ele oferece uma abordagem que possibilita conectar as narrativas individuais às dinâmicas sociais, políticas e históricas mais amplas. Como os documentários frequentemente organizam os depoimentos em torno de uma linha do tempo que narra eventos da ditadura (como prisões, torturas ou exílios), a abordagem, neste caso, permite analisar como os narradores estruturam suas experiências ao longo do tempo, evidenciando rupturas em suas trajetórias pessoais causadas por eventos políticos e conexões entre episódios individuais e mudanças históricas mais amplas.

A concepção que propomos consiste em considerar que há narrativa de vida a partir do momento em que o sujeito conta a outra pessoa, pesquisadora ou não, um episódio qualquer de sua experiência vivida. O verbo ‘contar’ (fazer relato de) é aqui essencial: significa que a produção discursiva do sujeito tomou a forma narrativa (Bertaux, 2010, p. 47)

Segundo Bertaux, uma narrativa de vida é qualquer narrativa em que um sujeito conta um episódio de sua experiência vivida para outra pessoa. O foco está no ato de contar (narrar), ou seja, organizar os acontecimentos de forma a criar uma sequência dotada de sentido, com personagens, contextos e explicações, não sendo necessário que o relato cubra toda a vida do sujeito, mas que tenha parte significativa dela, o que implica um recorte e, no recorte da narrativa, poder selecionar o que se quer narrar.

Diria que Bertaux propõe um conceito minimalista de narrativa de vida, pois o que se visa é o foco em episódios específicos, o que contrasta com narrativas que se definem por exigirem a cobertura de toda a vida do sujeito.

Uma narrativa de vida pode incluir descrição, explicação, avaliação e contextualização, conectando acontecimentos de forma lógica e estabelecendo relações entre eles, dando sentido à experiência. Assim, para um relato ser considerado uma narrativa de vida, ele deve ultrapassar a simples enumeração de eventos, fornecendo uma interpretação ou um significado. Esse aspecto é essencial, pois busca-se estabelecer como as experiências individuais refletem e interagem com as estruturas sociais e o momento político existencial.

Bertaux faz uma distinção entre narrativa de vida e outros gêneros, como a autobiografia, destacando que a narrativa de vida é parcial, orientada e situada, enquanto a autobiografia é mais abrangente e reflexiva. O autor também enfatiza a distinção entre a

história real da vida de uma pessoa (a sequência de eventos e experiências que ela viveu) e a narrativa dessa vida, que é a reconstrução narrativa oferecida pelo sujeito em um contexto específico (como uma entrevista). Geralmente é um relato orientado, com questões específicas, não se tratando de um relato com uma descrição completa e neutra, mas funcionando como uma janela para as relações sociais, práticas e estruturas de poder que circundam o sujeito. Neste sentido definido, a narrativa de vida é estruturada em torno de uma linha do tempo (estrutura diacrônica) que conecta eventos, situações e interações. Essa linha não é linear, mas sujeita a reorientações e rupturas causadas por forças sociais, culturais e históricas. E ao se comparar relatos de diferentes sujeitos em situações semelhantes, é possível identificar padrões e dinâmicas sociais que transcendem a individualidade.

Como se verá mais à frente, nos documentários muitos dos depoimentos incluem, entre outros temas, descrições detalhadas de práticas concretas, como estratégias usadas para resistir à repressão, sobreviver ao encarceramento ou à vida no exílio. São narrativas que podem ser analisadas como relatos de indivíduos que vivenciaram e atuaram em contextos de violência e controle autoritário, e revelam, entre outras coisas, a lógica de ação imposta por essas condições. São, assim, narrativas que oferecem *insights* sobre as condições objetivas que moldaram as experiências relatadas: como funcionavam na prática os mecanismos institucionais da repressão (como os DOI-CODI); como os sujeitos percebiam e enfrentavam a vigilância e o medo impostos pelo regime; quais redes de apoio social ou resistência foram criadas, etc. Comparando os depoimentos, é possível observar recorrências, como experiências similares em relação a eventos específicos (prisões, desaparecimentos, torturas, relação com familiares, etc.), formas de comunicação e resistência, os impactos ou sequelas de longo prazo, como, por exemplo, consequências físicas e emocionais das torturas e a resignificação da militância. Cabe destacar que as narrativas de vida presentes nos documentários possibilitam captar as transformações biográficas que o golpe de 1964 e os anos seguintes trouxeram. Fato que permite explorar como os depoentes não apenas viveram, mas também interpretaram e resignificaram suas experiências.

Nesta perspectiva, Betaux (2010, p. 48) observa que:

Multiplicando-se as narrativas de vida de pessoas que se encontram ou se encontraram em uma situação social similar ou participando do mesmo mundo social, e centrando seus testemunhos sobre esses segmentos, procura-se enriquecer os conhecimentos adquiridos por suas experiências diretas sobre esse mundo ou essa situação, sem por isso se sentir preso na necessária singularidade, nem na natureza inevitavelmente subjetiva da narrativa que dela será feita.

Relacionando-se vários testemunhos sobre a experiência vivida de uma mesma situação social, por exemplo, será possível superar suas singularidades para

alcançar, por construção progressiva, uma representação sociológica dos componentes sociais (coletivos) da situação.

O que é significativo na metodologia da narrativa de vida é ela poder funcionar como ferramenta que transforma experiências individuais em entendimento historiográfico coletivo. Essa abordagem não descarta a subjetividade e a singularidade de cada narrativa, mas as utiliza como pontos de partida para desvendar padrões sociais e processos estruturais mais amplos. Assim, a singularidade não é um obstáculo, mas um recurso, em que cada relato é único porque reflete a experiência pessoal do sujeito. No entanto, essa singularidade não limita a análise, pelo contrário, ela oferece detalhes ricos e específicos sobre como os indivíduos interagiram com suas circunstâncias sociais. A subjetividade das narrativas, longe de ser uma barreira, fornece uma janela para compreender como as pessoas perceberam e responderam às estruturas sociais que as cercavam. E, ao reunir várias narrativas sobre uma mesma situação social, é possível superar o isolamento do individual e identificar aspectos compartilhados que indicam tendências coletivas, fato que minimiza o efeito de ilusão biográfica identificado por Bourdieu. A multiplicidade atua como chave para o coletivo. Por exemplo, ao ouvir diversos relatos sobre a repressão política, padrões podem emergir, como a forma sistemática com que o Estado reprimiu determinados grupos ou a maneira como as pessoas resistiram ou a tendência de seguir um roteiro narrativo que acaba configurando uma narrativa hegemônica.

As narrativas de vida são mais do que histórias pessoais; quando analisadas em conjunto, ajudam a revelar as estruturas, processos e relações que moldam as experiências humanas em um contexto específico, refletindo a natureza dinâmica da vida social. São, neste sentido, expressões de experiências mais amplas, que se relacionam com contextos sociais, históricos e culturais. Ao tratá-las a partir de uma abordagem coletiva, rejeitando a ideia de isolá-las como histórias exclusivamente individuais, torna-se possível reconhecer em cada narrativa de vida parte representativa de um mundo. O ponto aqui é apontar para a interdependência e a comunicação entre experiências individuais e coletivas, já que a individualização excessiva obscurece as conexões estruturais e coletivas presentes em qualquer narrativa. Sem ignorar suas particularidades, nenhuma narrativa existe isoladamente. Todas estão interligadas em um tecido social maior, e sua análise deve buscar estabelecer diálogos entre diferentes experiências e perspectivas em vista da universalização da experiência humana enquanto uma rede de significados que circulam entre sujeitos e grupos. Embora pessoais, as narrativas de vida são sempre atravessadas por dinâmicas coletivas que as vinculam a outras experiências. Aqui ressoamos a proposta de Bertaux de conectar as

narrativas individuais às estruturas sociais mais amplas, mas com o propósito de fazer com que, como já dissemos, cada narrativa funcione como uma peça de um quebra-cabeça maior, que juntas formam uma espécie de narrativa coletiva.

Mas esta articulação entre biografia e estrutura não deve implicar na subsunção do indivíduo, mas na mediação (BOURDIEU, 1996; GIDDENS, 1996). A narrativa individual não é um reflexo passivo da sociedade, mas o lugar onde as estruturas são vividas, apropriadas, negociadas e, por vezes, tensionadas. O ponto não é reduzir trajetórias a estudos de caso, mas compreendê-las como pontos de observação privilegiados das relações sociais. Cabe argumentar também que o quebra-cabeça não representa uma figura já conhecida, mas uma configuração que emerge do próprio trabalho interpretativo. A totalidade não antecede as peças, ela é construída a partir da articulação entre elas. Trata-se menos de subsumir o singular ao estrutural e mais de produzir inteligibilidade relacional.

### **1.6 Quando uma narrativa de vida ganha um estatuto a mais**

A valorização das narrativas de vida, das histórias de vida e dos relatos pessoais é central em diversas correntes teóricas e metodológicas, especialmente aquelas que buscam compreender, a partir do indivíduo, os contextos sociais e históricos mais amplos. (Velho, 2006; Avelar, 2010; Levi, 2016). Apenas a título de exemplo, a etnografia, como praticada por figuras como Clifford Geertz (1978), valoriza o relato pessoal como meio de acessar as experiências vividas dentro de culturas específicas. O enfoque etnográfico permite a coleta e análise de narrativas pessoais dentro de contextos culturais, com uma ênfase na compreensão subjetiva do ser humano em seu ambiente social.

A sociologia interacionista, especialmente no trabalho de Erving Goffman (2002), enfatiza como as interações sociais moldam a identidade pessoal. Goffman propôs a ideia de teatro social, em que os indivíduos, por meio de suas narrativas e performances, criam e recriam suas identidades. As vidas pessoais são aqui valorizadas como instrumentos para analisar como os indivíduos se apresentam socialmente.

Na historiografia, as histórias de vida e os relatos pessoais ganharam grande destaque principalmente a partir da segunda metade do século XX, quando novas abordagens começaram a emergir, desafiando as narrativas tradicionais dominadas por grandes eventos e figuras históricas. A micro-história, representada por autores como Carlo Ginzburg, foca no estudo de casos específicos e aparentemente menores, mas que revelam importantes

dinâmicas sociais e históricas. Ginzburg, ao utilizar relatos pessoais e fontes locais, busca entender contextos mais amplos de um período histórico.

Em seu conjunto, são abordagens que permitem explorar as vidas individuais de maneira mais detalhada, valorizando as narrativas que se entrelaçam com as estruturas sociais e culturais maiores. Em detrimento das críticas feitas, justas ou não, essas correntes enfatizam que os relatos de vida e as histórias pessoais são essenciais para entender a história de maneira mais inclusiva e complexa, permitindo uma visão mais profunda da experiência humana em contextos históricos. (CARNEIRO, 2022).

Se o problema central se encontra na difícil conciliação de abordagens que sejam ao mesmo tempo fiéis à singularidade de cada trajetória e capazes de estabelecer conexões com fenômenos sociais mais amplos, o que assistimos nas últimas décadas foi que surgiram diversas abordagens com o objetivo de dar mais valor aos relatos individuais. Mas nada disso se passou sem críticas. Como vimos, Pierre Bourdieu chama atenção para a ilusão biográfica, que busca impor uma narrativa teleológica sobre o percurso de vida de um sujeito, atribuindo a ele um sentido que só é encontrado a partir da sua situação atual.

Mas, seja como for, há uma situação que clama por outros cuidados. Em contextos que envolvam violência política, trauma coletivo ou violação de direitos, como os ocorridos durante ditaduras, as narrativas de vida extrapolam o campo das memórias pessoais e adquirem um estatuto ético, político e epistemológico com um grau de significado diferente. Deixam de ser apenas relatos sobre o que aconteceu para se tornarem registros insubstituíveis de uma vivência singular que remete à experiência coletiva de uma sociedade tomada por um evento extremo. Estes relatos, ao serem proferidos, ganham o estatuto de testemunhas, inscrevendo-se no campo do inadiável, como aquilo que precisa ser dito, escutado e reconhecido.

Como testemunhas ganham força política e jurídica. Em processos de justiça transicional, como comissões da verdade ou tribunais internacionais, os testemunhos assumem centralidade não apenas como provas, mas como enunciados de valor sobre a dor vivida, a responsabilidade do Estado e os efeitos persistentes da violência. Assim, assumidas como testemunhas em julgamentos, as narrativas de vida marcam a passagem do trauma individual para a esfera pública da reparação, criando espaço para o reconhecimento e para a responsabilização. A narrativa de vida como testemunha, torna-se, nesse sentido, não só memória, mas também acusação e denúncia.

Reconhecer as narrativas de vida como testemunhos em contextos de eventos extremos impõe uma série de implicações políticas, éticas e memoriais. Isso se deve ao fato

de que aquele que fala sobre sua experiência na ditadura não é apenas alguém que rememora, é alguém que testemunha o que muitos não viram, ou se recusaram a ver. Esse testemunho, portanto, é político, porque rompe com o silêncio imposto; é ético, porque se dirige a um outro na expectativa de escuta; e é memorial, porque desafia o esquecimento. E quais as implicações disso? É o que discutimos a seguir.

### *1.6.1 O testemunho e o testemunho negativo*

Giorgio AGAMBEN (2008) aborda a figura da testemunha em seu livro *O Que Resta de Auschwitz* como uma parte central de sua reflexão sobre o Holocausto e suas implicações éticas e políticas. Ele critica a ideia convencional de testemunha como alguém que estava presente e que pode fornecer um relato direto dos eventos, argumentando que a testemunha tradicional não é suficiente para compreender a verdadeira natureza do Holocausto e suas consequências. Ao desafiar a noção tradicional de testemunha, convida-nos a repensar o que significa testemunhar sobre e diante de eventos tão extremos.

Agamben sustenta que a verdadeira testemunha é aquela que reconhece a impossibilidade de testemunhar completamente o que aconteceu (no caso que discute, em Auschwitz). Ele enfatiza que o Holocausto representa um evento tão extremo e incompreensível que desafia qualquer tentativa de representação ou entendimento pleno. Por conta disso, ele faz uso do termo “testemunha negativa” para descrever esse tipo de testemunha, qual seja, alguém que testemunha não apenas o que foi, mas também o que não pode ser testemunhado, as lacunas e vazios deixados pela experiência, o que não tem como ser dito. Além disso, todos nós, como seres humanos, que herdamos essa história, somos chamados a testemunhar de alguma forma. Ele destaca a responsabilidade moral de lembrar e refletir sobre aquele evento, não apenas como um evento histórico distante, mas como um alerta sobre os perigos do poder, da exclusão e da desumanização.

Quando lançamos a abordagem de Giorgio Agamben sobre a testemunha ao contexto da ditadura e os eventos a ela relacionados, como as torturas dos presos políticos, os desaparecimentos forçados, várias reflexões e paralelos podem ser feitos. Claro que não se trata de comparar acontecimentos, mas de fazer uso do referencial teórico e metodológico para pensar questões que nos são caras.

A ditadura ocorrida no Brasil foi marcada por atrocidades e violações dos direitos a ponto de incluir execuções extrajudiciais por agentes oficiais. Nessas circunstâncias, muitas vítimas não sobreviveram para testemunhar diretamente sobre o que sofreram. No entanto,

suas ausências, os vazios em suas histórias e as lacunas em suas narrativas de vida também podem ser considerados formas de testemunho negativo. Essas ausências são testemunhas das violações sistemáticas das práticas do Estado sobre seus cidadãos. Assim como Agamben destaca a responsabilidade moral de lembrar e refletir sobre o Holocausto, o mesmo imperativo pode ser aplicado à ditadura. A sociedade tem a responsabilidade de não esquecer os horrores do passado, reconhecer as vítimas e confrontar as estruturas de poder que permitiram tais atrocidades. Isso implica não apenas lembrar das vítimas que testemunharam diretamente, mas também honrar aqueles que não puderam testemunhar devido à morte, desaparecimento ou incapacidade de falar sobre suas experiências.

Um ponto relevante é o desafio da representação e os limites da linguagem. Da mesma forma que Agamben questiona a capacidade da linguagem e da representação em capturar completamente o Holocausto, a representação das experiências de tortura e opressão durante a ditadura também enfrenta desafios semelhantes. Muitas vezes as vítimas lutam para expressar o inexprimível, enfrentando dificuldades em transmitir a magnitude do sofrimento vivido. Isso destaca a importância de abordagens sensíveis e respeitadas para ouvir e registrar essas histórias, bem como reconhecer as limitações da linguagem em retratar a complexidade das experiências. Portanto, ao aplicar a perspectiva de Agamben sobre a testemunha ao contexto da ditadura, destacamos a necessidade de reconhecer as vítimas, tanto as que testemunharam diretamente quanto aquelas cujas vozes foram silenciadas pela violência do Estado.

### *1.6.2 Narrativa de vida e testemunho*

Como visto, uma narrativa de vida organiza experiências pessoais dentro de um espaço de tempo, conectando-as a contextos sociais e históricos mais amplos. Sua fala pode carregar o peso de uma experiência-limite e, quando ocorre, pode se configurar em um testemunho, ou o lugar onde a dor busca linguagem, e onde a linguagem tenta, mesmo que de forma precária, dar conta do inominável. Ao escutar esses testemunhos, não estamos apenas diante de um relato: estamos diante da presença de uma ferida que ainda pulsa.

Neste sentido, o que se propõe é entender a narrativa de vida sobre a ditadura presente nos documentários como possível testemunha, mesmo reconhecendo suas limitações em capturar o “indizível” ou o que ficou fora do alcance direto do narrador. O testemunho, especialmente em contextos de eventos extremos, como definido por Agamben, vai além da narrativa pessoal: ele é um ato ético e político que carrega o peso da experiência individual e sua impossibilidade de ser completamente representada.

Ambos os conceitos possuem em comum a ideia de que relatos individuais podem revelar experiências significativas, mas também enfrentam limites em sua capacidade de capturar plenamente a realidade. Em Agamben, o testemunho autêntico muitas vezes emerge de lacunas: aquilo que não pode ser dito ou registrado, como o testemunho dos *muçulmanos* em Auschwitz. O testemunho, então, é também uma ausência, um reconhecimento do que foi perdido ou silenciado. Na narrativa de vida, a lacuna também está presente. Embora ela busque uma coerência narrativa, sempre haverá experiências que escapam à capacidade de verbalização ou organização linear. Mas, em ambas, as lacunas não são apenas falhas, mas espaços de significado que apontam para os limites da linguagem e da memória.

A narrativa de vida está enraizada na subjetividade do narrador, que interpreta os eventos vividos à luz de suas perspectivas e emoções. Isso a torna rica em detalhes individuais, mas é também potencialmente parcial ou seletiva. Já o testemunho carrega a responsabilidade ética de representar eventos extremos, mesmo quando o narrador é consciente de suas limitações em fazê-lo.

A narrativa de vida é frequentemente utilizada como ferramenta metodológica para revelar como experiências individuais se conectam a padrões e estruturas sociais. Ao comparar múltiplas narrativas, pode-se construir um retrato coletivo de um grupo ou período histórico. O testemunho, por sua vez, parte de experiências pessoais para alcançar um componente coletivo ao convocar a memória e busca situar o indivíduo dentro de um contexto mais amplo de sofrimento ou resistência. Novamente, ambos os conceitos podem funcionar como pontos de partida para compreender dinâmicas coletivas. A narrativa de vida pode funcionar como testemunho ao trazer vozes singulares que ampliam a compreensão de determinados eventos.

A narrativa de vida frequentemente organiza relatos fragmentados ou dispersos em uma estrutura compreensível, servindo como uma ponte entre o indivíduo e o coletivo. Na sua forma, o testemunho pode ser caótico, com dificuldades de expressão ou memórias fragmentadas. A narrativa de vida, nesse caso, pode ajudar a dar forma ao testemunho, sem apagar sua complexidade. Ou seja, a narrativa de vida é um meio para o testemunho, ajudando a torná-lo acessível e compreensível.

Claro que cuidados em relacionar a narrativa de vida e testemunho devem ser tomados. Eles se complementam, mas também apresentam tensões. Enquanto a narrativa de vida busca organizar e conectar experiências individuais ao coletivo, o testemunho carrega o desafio ético de lidar com o que é impossível de ser totalmente representado. Conciliar ambos

requer uma abordagem que respeite as singularidades individuais, reconheça as lacunas dos relatos e valorize o papel da memória na preservação de eventos extremos.

### *1.6.3 O testemunho e a ilusão biográfica*

Outro ponto que merece atenção e cuidado diz respeito à relação entre ilusão biográfica e testemunho. A relação apresenta tensões e interseções que revelam aspectos fundamentais sobre a construção e a representação da experiência humana, especialmente em se tratando de memória e eventos extremos.

Como já discutido, a ilusão biográfica aponta para uma crítica à tendência de organizar a vida de um indivíduo como uma narrativa linear, coerente e teleológica, argumentando que essa prática pode ignorar as contradições, aleatoriedades e complexidades da experiência humana. A ilusão estaria no trato da biografia como um reflexo direto da realidade, quando, na verdade, ela é uma construção posterior, influenciada por condições sociais e culturais. Já o testemunho reconhece e assume as lacunas e fragmentações da experiência, especialmente em eventos extremos. O testemunho não tenta oferecer uma narrativa completa ou lógica, mas reflete a impossibilidade de representar plenamente o vivido.

Ao contrário do que a ilusão biográfica tenta criar, o testemunho rejeita a ideia de uma narrativa totalizadora. Enquanto a ilusão biográfica busca articular uma trajetória coerente, mas falha, o testemunho expõe a fragmentação e o não-dito como parte de sua configuração. A diferença fundamental, como vemos, está na abordagem: o testemunho aceita e trabalha com lacunas, reconhece sua própria incapacidade de capturar a totalidade da experiência, valorizando a honestidade sobre o que não pode ser dito e destacando o papel da ausência e da impossibilidade de dizer certas coisas.

Bourdieu sugere que as biografias individuais devem ser interpretadas à luz das estruturas sociais que as moldam. A biografia não é um fenômeno isolado, mas um reflexo das dinâmicas coletivas e das condições sociais. Em Agamben, o testemunho de eventos como Auschwitz transcende o individual para se tornar um legado coletivo. A memória do evento não pertence apenas ao sobrevivente, mas a toda a humanidade, como um chamado ético e político. O que vemos é que os dois autores destacam a necessidade de conectar o individual ao coletivo.

A crítica de Bourdieu é um alerta para os riscos de se simplificar ou idealizar trajetórias de vida, criando narrativas que atendem a interesses sociais ou políticos específicos. Agamben, por sua vez, chama a atenção para a responsabilidade de lembrar e

representar o que é indizível, sem tentar reduzir ou romantizar o evento. Ou seja, ambos também apontam para a necessidade de uma abordagem ética na construção de narrativas, que reconheça tanto os limites quanto as implicações das representações.

Podemos conceber e usar a crítica à ilusão biográfica como um alerta para o cuidado necessário na construção de testemunhos. Narrativas que reconhecem suas limitações, como propõe Agamben, podem evitar a armadilha de buscar coerência onde ela não existe. Daí que, se sabendo dos limites apontados pela ilusão biográfica, se pode partir para uma ressignificação do que é narrado, entendendo que o que está em jogo é a representação da realidade e seus limites. O testemunho desafia as pretensões de completude e linearidade da biografia, enquanto a crítica à ilusão biográfica reforça a necessidade de uma abordagem ética e consciente ao lidar com experiências humanas. Integrar os dois conceitos significa reconhecer as tensões entre organização narrativa de vida e autenticidade, trabalhando para criar representações mais honestas e respeitosas da complexidade da experiência humana.

### **1.7 Memória e narrativa de vida**

Entre uma situação social ou um acontecimento e a maneira pela qual eles são vividos no momento pelo sujeito, por exemplo, se interpõem seus esquemas de percepção e de avaliação. Entre a memorização das situações, acontecimentos e ações e sua evocação ulterior se interpõe a mediação das significações que o sujeito lhes atribui retrospectivamente, através da totalização mais ou menos reflexiva que fez de suas experiências (totalização que não pode deixar de levar em conta as percepções e avaliações destes mesmos acontecimentos ou atos por seus próximos). Entre o que ele viveu e totalizou e o que consente dizer hoje se interpõem ainda, outras mediações. (Bertaux, 2010, p. 51)

Neste ponto, será de grande significado para este trabalho explorar as relações entre a memória e a construção narrativa de experiências vividas, ou narrativas de vida. Seguindo ainda as orientações de Bertaux, vamos iniciar entendendo a memória como uma das várias mediações subjetivas e culturais que influenciam o modo como os sujeitos transformam suas experiências em narrativas, embora a pretensão seja a de ir além e colocar a memória em outro patamar de significado e valor.

A memória pode ser pensada como o trabalho de um curador de museu, que seleciona quais obras entram na exposição, organiza a disposição delas no espaço e a sequência em que o visitante as encontra, e ressignifica essas obras ao colocá-las em um novo contexto, por exemplo, juntando pinturas de épocas diferentes para contar uma narrativa específica ou provocar novas interpretações. Entre o acontecimento original e sua evocação posterior, a memória seleciona, organiza e ressignifica os eventos, frequentemente influenciada por outros

fatores, como esquemas de percepção e avaliação - ou o modo como o sujeito percebeu e avaliou o evento no momento em que ocorreu; os significados retrospectivos - a forma como, ao longo do tempo, o sujeito atribuiu novos sentidos ao evento.

é seu próprio percurso que os sujeitos se esforçam por contar e não o de outra pessoa. A intervenção das mediações sinalizadas não afeta a estrutura diacrônica das situações, acontecimentos e ações que balizaram esse percurso. Para empregar uma metáfora, seu ‘desenho’ está bem restituído; por outro lado, a rememoração pode modificar retrospectivamente suas cores. (BERTAUX, 2010, p. 52)

O que foi vivido, foi vivido, e nada pode mudar isso. Todavia, a memória pode alterar as “cores” dos eventos (a maneira como eles são interpretados e lembrados). Ela tende a preservar o “desenho” ou a estrutura básica da sequência de acontecimentos, o que implica que a memória não anula a veracidade ou o valor das narrativas de vida, mas as apresenta de forma reinterpretada.

Vemos como Bertaux rejeita ver a memória como uma construção apenas subjetiva, da mesma forma que entende que as narrativas de vida são essencialmente reconstruções discursivas e, portanto, desconectadas da realidade vivida. Pensar, assim, seria, segundo ele, pensar de modo extremado, argumentando que, embora a memória introduza mediações subjetivas, ela não impede que as narrativas de vida revelem núcleos comuns que correspondem à dimensão social da experiência. Quando se trabalha com várias narrativas de vida sobre a mesma experiência social, é possível compará-las para minimizar as “colorizações retrospectivas” introduzidas pela memória individual e identificar um núcleo comum, centrado nos fatos e práticas compartilhados, em vez de nas representações individuais. Assim é possível minimizar os efeitos da ilusão biográfica e se aproximar dos eventos. A memória, nesse contexto, não é uma limitação, mas uma ferramenta que, se analisada criticamente, contribui para a construção do conhecimento a respeito de determinados eventos. Mas isso será explorado no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2

### UM CAPÍTULO SOBRE MEMÓRIA

#### **2.1 Era um estado de exceção**

Não se trata aqui de refazer, por meio dos documentários, um relato dos anos de ditadura, mas de situar o sentido que as memórias sobre o período podem ter em vista de suas mobilizações nos documentários. Nosso esforço busca mapear, nessas obras, os desdobramentos da memória sobre o período recortado desde o golpe que derrubou João Goulart (1961-1964) até os cinco mandatos militares, identificando tanto os fios condutores que unem esses momentos quanto os pontos de tensão que os diferenciam. Mais do que simples espelhos da realidade político-social vivida pelos protagonistas, esses documentários funcionam como agentes de intervenção no presente, oferecendo múltiplas leituras (e releituras) de um período em que a disputa pelo poder se exerce também como luta pelo monopólio das memórias.

Hobsbawm (1998) chama atenção para o fato de que o passado não é um arquivo morto guardado em prateleiras, mas que vive dentro de nós e das nossas instituições, orientando crenças, práticas e expectativas. O passado funciona como um elemento sempre presente na consciência humana, tanto que nossa identidade individual e coletiva se constrói sempre em relação ao que já aconteceu, seja para afirmar continuidade, seja para marcar ruptura. Da mesma forma, as organizações políticas, as normas sociais e os valores culturais não brotam do zero, todos carregam impressões do passado, que lhes conferem sentido e autoridade. Diante disso, o verdadeiro desafio que Hobsbawm aponta para o historiador não é apenas descobrir o que de fato ocorreu, mas entender como as sociedades formam seus sentidos do passado. Ou seja, como certos episódios são lembrados ou esquecidos, em quais narrativas oficiais eles se tornam fundadores de identidades e de que maneira esses usos mudam quando mudam os interesses de grupos sociais ou as conjunturas políticas, econômicas e históricas.

Na sua abordagem, Hobsbawm nos convida a ver o historiador como alguém que estuda não só os eventos, mas, sobretudo, os processos pelos quais esses eventos se transformam em símbolos e narrativas que estruturam nossa visão de mundo. E, ao identificar as transformações desse sentido do passado, podemos compreender melhor como as sociedades se legitimam e reinventam a si mesmas ao longo do tempo.

Um desses eventos e os processos que se seguiram a partir dele e que transformaram profundamente o Brasil foi o golpe e a consequente ditadura após 1964. Não sem motivos que as memórias presentes em documentários sobre o período mostram com frequência as características do estado de exceção no qual os militares colocaram o país. Revelam, por meio de relatos, imagens de arquivo e registros, a repressão e os mecanismos usados para quebrar a normalidade jurídica e os modos como a violência de Estado se institucionalizou. São produções audiovisuais que funcionam como roteadores de memórias que evidenciam a quebra da ordem democrática e o uso sistemático da repressão como forma de governo.

No conjunto dos documentários, vemos como os militares substituíram o império da lei pela lógica da força, prendendo, torturando e matando sem amparo legal. A promulgação do Ato Institucional n.º 5 (1968), por exemplo, é frequentemente retratada como o marco da radicalização do regime, no qual o Executivo passou a governar por decretos autoritários, com fechamento do Congresso, cassações de direitos políticos e censura prévia à imprensa, elementos clássicos do estado de exceção, conforme definido por Giorgio Agamben (2004), em que o poder soberano se exerce justamente ao suspender o direito.

Documentários como *Que bom te ver viva* (1989), *Pastor Cláudio* (2018) e *Caparaó* (2006), por exemplo, reconstituem uma memória do terror e da arbitrariedade, revelando a máquina de violência que se ocultava sob o discurso de ordem e segurança nacional. Os documentários não apenas resgatam memórias, mas, sobretudo, e isso é importante, revelam a própria natureza do regime como um governo de exceção, que suspendia seletivamente os direitos e instaurava o medo como método de controle social.

O estado de exceção aparece nos documentários no uso indiscriminado da tortura; no sequestro, no posterior assassinato e no desaparecimento dos corpos de opositores políticos; no uso de tribunais militares para julgar civis; na exclusão completa da participação popular nas decisões do estado; no uso da doutrina de segurança nacional, tendo a população como inimigo em potencial; no estabelecimento do prisioneiro político e do guerrilheiro como sujeitos sem direitos claros; no uso de poderes paralelos agindo nos bastidores, exercendo influência e poder de forma ilegal; no uso de oficiais e carros sem identificação; no uso de prisioneiros como cobaias em cursos de tortura; no uso de agentes clandestinos operando fora dos canais legais ou oficiais, muitas vezes ligados a atividades ilícitas ou conspiratórias; e na cassação e banimento de opositores políticos.

## 2.2 Passado não é destino

Não se almejou com este trabalho ir em busca de uma informação ainda não corrompida pelo tempo ou ainda não desgastada pelos debates. Também não se tratou de buscar a verdadeira memória que estaria no âmago dos acontecimentos. Só uma história atrelada à metafísica pode conceber algo tão idealista. Por isso, não se tratou de recuar no tempo para reestabelecer uma linha de continuidade para além da dispersão do esquecimento, ou agir como quem diz: “Vocês não estão vendo, mas há fios invisíveis que nos prendem irredutivelmente ao passado, e a memória é a costura desses fios.” Não, a memória não é os fios, mas os buracos no tecido da história, que funcionam como buracos de minhocas no universo das lembranças. Neste sentido, não se trata de mostrar, por meio das memórias, que o passado ainda está lá e é bem vivo no presente. A tradição faz isso muito bem por meio de uma conexão invisível que recobre as gerações com uma espécie de fio condutor, na sequência de gerações; daí que vemos o vínculo no presente entre predecessores e sucessores, estabelecendo a característica irredutível para a possibilidade da escrita histórica de qualquer elemento da tradição. Todavia, para substituir a linha contínua da tradição, o que se quer é entender o que pode sair, o que pode emergir dos buracos das memórias.

A memória é, neste trabalho, o que agita o que parecia estável e fragmenta o que supostamente era unido. Usamos a memória para dissolver a história-continuidade ou tradição, mas sem pretender oferecer uma memória mais verdadeira. Esse modo de encarar a memória leva à impossibilidade de o historiador, ou de qualquer intelectual, usá-las para formular projeções em relação ao futuro. O que se quer, por outro lado, é usar a memória para fazer um diagnóstico do presente, para que, a partir dele, cada indivíduo possa ter mais clareza do terreno e se movimentar da maneira que lhe convier.

O conceito de memória que aqui vamos perseguir pauta-se por uma ideia simples ao considerar que o passado não é destino, não é uma sentença, é um contexto. Embora nossas experiências anteriores influenciem nossa trajetória, elas não determinam irrevogavelmente nosso futuro. Embora fatores culturais, sociais e históricos sejam atuantes e limitem as possibilidades, reforçando a ideia de que o passado pesa sobre o futuro, todavia, como a própria história nos mostra, é possível desafiar qualquer estrutura opressora, sobretudo aquelas que acreditam poder determinar o futuro. No mesmo sentido, eventos extremos, como a ditadura de 1964, podem deixar marcas profundas, mas o passado é um ponto de partida, não um destino inevitável. Sua influência é inegável; entretanto, a interação entre agência individual e participação coletiva permite a construção de outras possibilidades de vida e de outras narrativas.

Como dito, a memória, no sentido que aqui trabalhamos, não coloca o passado como destino, desafiando a ideia de que o que fomos - como indivíduos ou como sociedade - define de forma fixa e inevitável o que seremos. É verdade que o passado influencia profundamente o presente, moldando nossas instituições, valores, memórias coletivas e até formas de sofrimento (BERGER & LUCKMANN, 2003). O passado nos atravessa, mas não nos aprisiona, o que significa dizer que a história não segue um curso inevitável, como se estivéssemos presos a uma linha contínua de causa e efeito. Sob esta perspectiva, a memória aqui não é entendida como uma imagem fixa do que foi, mas uma forma de relacionar-se com o que foi a partir do que se vive hoje. Por conta disso, podemos lembrar de outra forma, dar voz ao que foi silenciado, destacar o que foi esquecido, não para resgatar uma verdade perdida, mas para abrir espaço para outras formas de dizer e, quem sabe, fazer.

O que passamos a propor é uma abordagem crítica sobre o papel da memória na compreensão histórica. Em vez de tratar a memória como uma ferramenta para restaurar uma continuidade com o passado ou garantir a permanência de uma tradição, busca-se pensá-la como uma força de ruptura, um dispositivo que fragmenta o que parecia uno e abre possibilidades de reinvenção. De certa maneira, encontramos-nos próximos de Michel de Certeau (1998) quando afirma que a memória não está presa a um tempo específico, muito menos limitada ao passado. Ela é algo que atravessa diferentes momentos e não se fixa em um único lugar. A dispersão dos relatos mostra justamente que aquilo que é lembrado também é múltiplo e espalhado. Por isso, contrariamente as propostas de Pierre Nora (2012), a memória se opõe à ideia de um lugar - ela não pode ser contida, no máximo indicada, pois é instável, móvel e constantemente reinterpretada. A memória, nesse contexto, está em trânsito; não guarda, mas desloca; não preserva, mas reinventa.

Em oposição às concepções metafísicas, que buscam uma essência escondida no passado e se ancoram em uma linha temporal homogênea e progressiva, vamos à busca de uma abordagem que entenda que a memória não é algo desde sempre dado ou fixo, que permanece inalterada, mas construções marcadas por rupturas, deslocamentos e contingências. É nesse sentido que a memória não deve ser mobilizada para reforçar um fio condutor que liga o passado ao presente, mas para evidenciar os buracos, as ausências e os esquecimentos que fazem parte do tecido da história.

Michel Foucault (1992) já advertia contra o desejo de totalização próprio das histórias tradicionais, que tendem a apagar as discontinuidades, os desvios e os eventos marginais. Em vez disso, propunha que se revelassem os pontos de fratura e as relações de poder não percebidas que moldam o presente. Aceitando, como quem aceita uma dica, essa perspectiva,

buscamos uma noção de memória que não se impõe, nem se apresenta como reconstruindo um passado original, mas que opera sobre os fragmentos e as sobras, abrindo espaço para o novo, para o inesperado, para a alteridade.

Falar de memória, na forma que estamos propondo, é colocar em movimento as possibilidades de fazer circular memórias contra-hegemônicas que rompam com a tradição triunfante dos vencedores. Não se trata de contrapor história e memória, mas de denotar à memória um gesto político, capaz de produzir não um espelho do passado, mas uma fissura por onde possa emergir o inédito na história. O papel do historiador ou do pensador crítico, nesse horizonte, não é o de reconstruir uma narrativa unificada, mas o de criar estratégias para alinhar memórias no fluxo instável dos acontecimentos, entendendo-a não como um lugar da permanência, mas do movimento – das memórias em trânsito.

A força política que acreditamos que as memórias possuem se encontra no interrogar e na possibilidade de inventar outras formas de narrar e habitar o tempo, adquirindo no seu movimento mais força política para tencionar as narrativas que pretendem ser hegemônicas. Ao propor uma (re)leitura do papel da memória a partir de uma perspectiva dinâmica, estamos criticando o uso passivo ou nostálgico da memória, aquele que se limita a repetir o passado e a reafirmar tradições que já perderam vitalidade ou que não respondem mais às urgências do presente. Assim, em vez de olhar para o passado com reverência cega, procuramos utilizar a memória como ferramenta crítica e criativa. A memória não como algo que garante continuidade ou que resgata uma verdade essencial, mas que vem como força de ruptura, descontinuidade e criação de novas possibilidades de questionamento do presente.

Mas uma advertência deve ser feita: não se trata de buscar uma informação ainda não corrompida pelo tempo ou ainda não desgastada pelos debates, como se fosse possível chegar à verdadeira memória de um acontecimento, por exemplo. Acreditar que haja uma memória verdadeira, intacta, pura, que poderia ser descoberta se cavássemos fundo o suficiente na história, é uma visão idealista que só faz sentido dentro de uma concepção metafísica desta mesma história, ou seja, seria alimentar a crença de que existe um sentido último, um fio oculto, uma verdade absoluta no passado.

Como dito acima, não se trata de buscar uma continuidade ou agir como quem acredita haver fios invisíveis que nos prendem irredutivelmente ao passado e devemos nos agarrar a eles. A história não é uma linha contínua, que une passado e presente por meio de um fio condutor. A memória não é os fios, mas os buracos no tecido da história, ou seja, a memória não é aquilo que costura a história, mas aquilo que a perfura, isso porque, para substituir a

linha contínua da tradição, o que devemos procurar entender é o que pode emergir como o inédito, o singular, o esquecido ou o marginalizado.

Ao contrário de conservadora, tratamos a memória como tendo o potencial de abalar certezas, romper continuidades e revelar tensões e contradições onde se supunha haver unidade e harmonia. Em vez de tratá-la como um instrumento de reconciliação com o passado ou de preservação da tradição, a memória será entendida como uma força de descontinuidade e invenção, entendendo-se que ela não garante uma narrativa estável da história, mas que abre fendas por onde novas compreensões do tempo, do poder e da identidade podem emergir.

### **2.3 A memória como um diálogo com o irrepetível**

Entendemos a história, assim como Michel de Certeau (1998), não como uma simples exposição objetiva de fatos, mas como um processo interpretativo e discursivo. Para ele, escrever a história envolve sempre uma operação que envolve escolher, organizar e interpretar acontecimentos do passado, de forma que essa escrita esteja ligada tanto ao tempo presente quanto à perspectiva de quem a elabora. Não assumimos o papel de historiador que deve criar uma narrativa coesa e idealizada, que una todas as memórias numa “narrativa verdadeira”. Já que assumimos a história como imprevisível, descontínua e fragmentada, vemos que o trabalho possível e necessário é o de inventar estratégias criativas de organização, não para criar uma verdade, mas para dar sentido político e tático às memórias, alinhando-as sem fixá-las. Se a construção de uma linearidade e totalidade narrativa é um trabalho impossível, faz-se premente reconhecer a necessidade de certa costura interpretativa das memórias, ainda que provisória. Por conta disso, não assumimos o papel do historiador como o guardião de uma verdade única ou de uma herança nobre ou um costureiro da verdade que apaga os conflitos e as rupturas para contar uma história linear; pelo contrário, reconhecemos as falhas do tecido da memória, mas vendo seu potencial tático-político na produção de sentidos no meio do fluxo incerto dos acontecimentos.

Um acontecimento destaca-se sobre o fundo da uniformidade; é uma diferença, uma coisa que não podemos conhecer a priori: a história é filha da memória. Os homens nascem, comem e morrem, mas somente a história pode ensinar-nos a suas guerras e os seus impérios. (VEYNE, 1971, 15)

Se, como aponta Veyne, a história emerge da memória para destacar acontecimentos singulares que rompem com a uniformidade da existência humana cotidiana (nascem, comer,

morrer), sendo incapaz de prever tais eventos *a priori*, por serem frutos da contingência e da diferença, então a história não apenas registra o que transcende o ordinário, mas também revela que o passado, longe de ser mera repetição, é um tecido de singularidades construído pela memória (coletiva e cultural), que transforma atos efêmeros em legados capazes de instruir e/ou gerar questionamentos. Enquanto os ciclos biológicos são universais e repetitivos, guerras e impérios só ganham significados por meio da narrativa histórica, que os seleciona, interpreta e preserva como marcas únicas da ação humana.

A história é, por essa via, a disciplina das singularidades. Ainda segundo Paul Veyne (1971), cada acontecimento histórico é único, inserido em um contexto específico, e a tarefa do historiador é narrar essas singularidades. Sendo seu objeto a variação e não a generalização, o historiador estuda as variantes enquanto manifestações particulares de ações humanas, mas sem nunca alcançar uma suposta essência ou verdade universal sobre a humanidade. Isso implica que a história não revela o “homem em si”, mas suas expressões contingentes e mutáveis. Da mesma forma, cada evento (como a ditadura de 1964) carrega em si uma densidade de significados que não pode ser reduzidos a categorias gerais (como “A” ditadura). Mas não tenhamos dúvidas, a história, por colocar ênfase no acontecimento, não se torna uma ciência abstrata ou do abstrato, mas uma prática que se alimenta do concreto. E esse ponto coloca para a história um corte epistemológico seco: a história não visa explicar tudo sobre o humano; por lidar com fragmentos e singularidades, não pode responder a perguntas como “o que é o homem?” ou “qual é a natureza da guerra?”. Seu papel é mais pontual: narrar nos acontecimentos como os seres humanos agiram, em suas múltiplas variações. A história, assim, se afirma como uma disciplina antipositivista, valorizando a narrativa explicativa e interpretativa a respeito dos eventos, ao invés da explicação causal que não considera a complexidade de cada fenômeno.<sup>1</sup>

Mas se a história, como pontua Veyne, não se repete e é somente história das variações, reforçando a ideia de que o passado não é cíclico, mas uma sequência de eventos únicos, como ficam as memórias quando relacionadas aos acontecimentos? Esta pergunta toca

---

<sup>1</sup> A esse respeito, o comentário de Renato Perissinotto (2010, p. 124) é bastante pertinente: “a constatação de uma conexão funcional entre dois fenômenos não representa, ao mesmo tempo, a formulação de uma relação causal. Ou seja, o fato de que Y é funcional para Z não nos revela a causa de Y. Por sua vez, a identificação de uma relação causal por meio do método comparativo não pode ser confundida com a elaboração de uma explicação causal. A descoberta de que X causa Y nada nos diz sobre como exatamente X causa Y. Como lembra Stuart Mill, o processo de identificação da causa nada tem a ver com o desvendamento do ‘modo de produção do fenômeno’. Ou, por outro lado, conexão funcional, relação causal e explicação causal são três coisas distintas. Nesse sentido, como sustentaram os marxistas analíticos, somente a identificação dos ‘mecanismos’, isto é, da cadeia de ações e estratégias individuais, poderia abrir a ‘caixa-preta’ e efetivamente vincular a causa ao efeito, isto é, somente ela poderia fornecer uma explicação de tipo causal.”

em um ponto crucial da relação entre memória, história e a não ciclicidade do passado. Se o passado não se repete, como sugere Veyne, as memórias sobre os acontecimentos não necessariamente desaparecem, mas assumem uma função específica, marcada pela singularidade e pela interpretação.

Da mesma forma que o passado não se repete, a memória não é uma cópia dele, mas uma reconstrução seletiva. Mesmo que os eventos não se repitam, a memória os revive de forma simbólica, imaginativa, adaptando-os a novos contextos. Disso resulta que, da mesma forma que a história lida com variantes, a memória individual e coletiva também produz versões plurais de um mesmo evento. Cada geração reinterpreta o passado à luz de suas preocupações, criando novas camadas de sentido - sem que isso implique repetição cíclica. A memória não existe porque o passado volta, mas porque ele não volta. Sua função é preservar a singularidade do que aconteceu, garantindo que eventos únicos não sejam apagados. A ditadura de 1964 não mais se repetirá, mas a memória dela circulará como um alerta de que vivemos à sombra da ameaça autoritária, que é semelhante, mas não idêntica.

Quando comumente falamos que “a história se repete”, confundimos padrões culturais e sociais (como conflitos de poder) com a repetição literal de eventos. A memória, nesse caso, ajuda a identificar analogias, mas não ciclos. A ascensão do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha nas primeiras décadas do século XX e a ascensão da extrema direita no século XXI são eventos únicos e diferentes, mas a memória do primeiro pode iluminar uma compreensão do segundo, sem confundi-los. A não ciclicidade do passado não anula a memória, mas ajuda a definir seu papel. Em vez de servir para antecipar repetições, a memória nos lembra que cada evento é irreduzível e o futuro é aberto. Ela pode atuar como um arquivo de singularidades, permitindo-nos aprender com o que nunca se repetirá, mas cujos ecos ainda ressoam no presente. Neste sentido, a memória não nega a não singularidade do passado, ela a celebra, garantindo que cada acontecimento permaneça vivo como fonte de reflexão.

Se cada evento é único, ao trabalharmos com memórias, devemos evitar generalizações reducionistas. Se pretendermos reduzir, por exemplo, todas as ditaduras às manifestações de uma mesma natureza, apagamos as particularidades de cada uma delas. A memória, enquanto tal, tem o papel de preservar a diferença, não de homogeneizar o passado. A não ciclicidade do passado faz da memória um ato de dialogicidade, ou seja, lembrar é confrontar-se com o que foi e nunca mais será. Não importa o que tenha acontecido, nada pode ser desfeito, nada pode ser corrigido, nada se repete, apenas podemos explicar, interpretar, denotar sentido e fazer uso político.

A história é narrativa de acontecimentos: tudo o resto daí decorre. Dado que ela é no conjunto uma narrativa, não faz reviver, tal como o romance; o vivido tal como sai das mãos do historiador não é o dos atores; é uma narração, o que permite eliminar alguns falsos problemas. Como o romance a história seleciona, simplifica, organiza, faz resumir um século numa página e esta síntese da narrativa não é menos espontânea do que a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos. [...] Este limite é o seguinte: em caso algum o que os historiadores chamam um acontecimento é agarrado direta e inteiramente; é-o sempre incompleta e lateralmente, através dos documentos ou dos testemunhos, digamos através dos *tekmeria*, dos vestígios. (VEYNE, 1971, 14)

O passado, por sua natureza evasiva, não permite uma reconstrução completa, cabendo ao historiador buscar e tentar captar os significados mais profundos dos eventos, mas sempre dentro de limites. De modo semelhante, a memória, marcada pelos eventos, também compartilha essa característica de imprecisão. Como discute Paul Veyne, o conhecimento histórico não é uma representação direta, mas uma construção interpretativa. Trabalhando a partir de documentos, entendidos como vestígios do passado e não o passado em si, que trazem como maior certeza o fato de serem fragmentos incompletos e parciais, sujeitos a lacunas e erros. Isso faz com que nenhum documento, por mais completo que seja, possa capturar a totalidade de um evento ou experiência passada. Entretanto, e aqui temos um ponto importante, a história vai além dos documentos. E a tarefa do historiador não é apenas compilar documentos, mas construir uma narrativa coerente que os transcenda, interpretando-os e lhes dando sentido e coerência.

É significativa, ao modo de Veyne, a ideia de que a história não pode ser entendida como uma “fotomontagem”, no sentido de uma reconstituição fiel do passado. Os documentos são estáticos e limitados; entretanto a narrativa histórica é dinâmica e interpretativa. É certo que o passado não pode ser revivido, mas podemos nos aproximar dele mediante uma lógica narrativa. Assim, se a história não reproduz o passado, ela o conta, organizando os fatos em uma estrutura lógica e explicativa. Aqui entra em cena o papel ativo do historiador, responsável por selecionar, contextualizar e conectar documentos e eventos para criar significado, fato que implica na não neutralidade da história.

Se Paul Veyne estiver correto e se reconhecermos a impossibilidade de acesso direto ao passado, enfatizando a mediação inevitável da linguagem e da subjetividade, a principal implicação do que aponta é o limite do conhecimento histórico, qual seja, a história passa a ser lida como verossímil, não como verdade absoluta; é uma narrativa interpretativa (*diegese*), que reconhece sua distância do passado real e evita a ilusão de reconstituí-lo mimeticamente. Em vez de mostrar o passado, a história busca explicá-lo.

## 2.4 O historiador é o editor

É o poeta Waly Salomão quem afirma: “A memória é uma ilha de edição”.<sup>2</sup>

Claro que, considerando o caráter poético e reflexivo da afirmação, várias interpretações são possíveis. Pode-se partir da noção de que a memória não é um registro objetivo dos acontecimentos, mas algo moldado e editado pelas experiências, emoções e necessidades de quem a acessa. Assim como em uma ilha de edição, é montada e remontada em detrimento do roteiro - selecionam-se fragmentos específicos, ignorando ou transformando outros. Já que editar implica em escolher, reorganizar e até reescrever partes de algo, a memória é apresentada como um processo criativo, em que o sujeito organiza as lembranças conforme uma perspectiva, reconstruindo o passado de forma ativa e dinâmica.

Waly Salomão, sendo poeta, também poderia estar aludindo ao fato de que lembrar é um ato de reimaginação, similar ao trabalho do editor que dá forma ao material bruto. A memória não é apenas um registro, mas também uma obra de arte, em que a estética, a emoção e a intenção influenciam a forma final.

Para Salomão, cuja obra muitas vezes mistura poesia, cultura e política, a ideia de “editar” a memória também pode se referir a como narrativas individuais ou coletivas são manipuladas ou ressignificadas. A frase destaca o caráter maleável, subjetivo e criativo da memória, remetendo tanto à experiência individual quanto à construção cultural do passado. Deste modo, qualquer um que se proponha, em alguma medida, trabalhar com o conceito de memória, precisa considerar ao menos parte do debate já produzido sobre o tema, da mesma forma precisa saber que as pesquisas historiográficas consideram diversos tipos de memórias, cada uma com suas próprias características e formas de conceituação: a memória individual, que se refere às lembranças e experiências pessoais de indivíduos específicos, sendo ela subjetiva e pessoal e influenciada por fatores como idade, contexto socioeconômico e eventos pessoais significativos, podendo ser registrada em diários, cartas, autobiografias e outros documentos pessoais; a memória coletiva, aquela compartilhada por um grupo, comunidade ou sociedade em geral, que é moldada por narrativas compartilhadas, tradições, rituais e símbolos culturais, refletindo a identidade e a experiência coletiva de um grupo ao longo do tempo e que pode ser transmitida oralmente, por meio de tradições culturais e práticas sociais; a memória cultural, que diz respeito às lembranças e expressões culturais de um grupo ou

---

<sup>2</sup> O verso abre o poema "Carta aberta a John Ashbery" e se encontra publicado em: SALOMÃO, Waly. Algaravias: Câmara de ecos. In: Poesia Total, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

sociedade, englobando as tradições, mitos, rituais, artefatos e símbolos que são transmitidos e preservados dentro de uma cultura, desempenhando um papel fundamental na construção da identidade cultural e na transmissão do conhecimento e valores de geração em geração; a memória institucional, lembranças e práticas de uma instituição ou organização específica, abrangendo as tradições, normas, políticas e registros documentais de uma instituição, como empresas, governos, igrejas e escolas; e a memória histórica, que visando reconstruir eventos e processos históricos, diz respeito às interpretações do passado que são reconstruídas e analisadas através da pesquisa histórica, sendo ela baseada em evidências históricas e pesquisa acadêmica e sendo conduzida por métodos e por abordagens da historiografia, busca uma compreensão objetiva, analítica, crítica e contextualizada do passado. E, como bem indica França (2008), cada vez mais os discursos da memória histórica são um fenômeno global, especialmente evidente nos países latino-americanos, sobretudo em vista da violação dos direitos humanos, dos presos políticos desaparecidos e seus filhos e das questões de justiça e responsabilidade coletiva.

Mas aqui vale uma pausa em um ponto que França também chama a atenção e que deve ser considerado quando se trabalha com memória, qual seja, o desafio de distinguir entre passado mítico e passado real. Essa dificuldade persistente é, sem dúvida, um dos pontos críticos em qualquer abordagem da memória, independentemente do contexto. É crucial reconhecer que tanto o real quanto o mítico podem ser submetidos à mitificação, e que o mítico pode, por sua vez, criar uma sensação de realidade poderosa. Este apontamento de França é de veras relevante para uma proposta que pretende trabalhar com uma abordagem midiática da memória, no caso de filmes, e a mitificação que pode ocorrer na sua diegese de algum fato, acontecimento ou processo histórico. (ROSÁRIO, 2007; FANTINEL, 2021)

E aqui chegamos a um ponto delicado: se a memória é uma ilha de edição, cabe questionar como ela faz isso.

“A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.” (POLLAK, 1992, 203). É isso, a memória não é uma reprodução completa e fiel de todas as experiências e informações que vivemos ou encontramos; pelo contrário, a memória é um processo ativo de construção, no qual certos elementos são destacados, retidos ou esquecidos com base em fatores como relevância emocional, significados culturais, contexto social e necessidades do momento. A memória, em certo sentido, é funcional, ou seja, prioriza o que é considerado relevante para a sobrevivência, a identidade ou a adaptação de uma pessoa ou grupo. Tendemos a lembrar mais intensamente de eventos emocionalmente significativos, sejam positivos ou dolorosos, enquanto experiências neutras ou sem impacto emocional tendem a

ser descartadas. O que é lembrado ou esquecido também depende do contexto social e cultural; assim é que narrativas coletivas, como histórias nacionais ou familiares, moldam o que é enfatizado ou relegado ao esquecimento. Entendendo também que esquecer não é necessariamente um erro ou falha, mas parte do funcionamento da memória, já que esta é organizada em torno de narrativas, coerentes ou não, que implicam uma seleção de detalhes.

É isso, Pollak, e podemos também citar Goff (1990), que evidenciam que a memória, seja individual ou coletiva, não é um registro fixo, mas um processo contínuo de seleção, interpretação e reorganização, um fenômeno dinâmico e socialmente construído, que envolve tanto herança cultural quanto contextos e disputas políticas. Essa organização pode ocorrer de maneira consciente, quando selecionamos deliberadamente o que lembrar ou esquecer, ou inconscientemente, quando processos psicológicos e sociais moldam nossas lembranças sem que percebamos. Esse processo envolve lembrar determinados aspectos do passado, recalcar outros e, em alguns casos, reinterpretar eventos para dar coerência às experiências. No nível individual, o que lembramos ou esquecemos está diretamente relacionado às preocupações, emoções e prioridades do momento. No nível coletivo, a memória é moldada por forças sociais e políticas - narrativas históricas, celebrações públicas e até mesmo o esquecimento oficial de certos eventos refletem escolhas conscientes ou inconscientes de grupos em busca de poder (simbólico). De maneira consciente, indivíduos e sociedades podem decidir destacar certos eventos, como comemorar datas específicas ou criar monumentos; já o inconsciente opera por meio de mecanismos como repressão, projeção ou negação, moldando a memória de maneira indireta e frequentemente invisível para quem a experimenta.

O fato de a memória ser construída reforça sua relação com a identidade, uma vez que tanto indivíduos quanto grupos constroem narrativas sobre si mesmos por meio das memórias que escolhem preservar ou esquecer.

Há uma multidão de motivos, uma multidão de memórias e lembranças que tornam difícil a valorização em relação à sociedade em geral e que podem ser a origem de conflitos entre pessoas que vivenciaram o mesmo acontecimento e que, a priori, por terem elementos constitutivos comuns em suas vidas, deveriam sentir-se como pertencentes ao mesmo grupo de destino, à mesma memória.

O caráter conflitivo se torna evidente na memória de organizações constituídas, tais como as famílias políticas ou ideológicas. (POLLAK, 1992, p. 205)

Michael Pollak indica que, mesmo em grupos que compartilham experiências comuns, é possível encontrar diversidade de memórias dentro deles, com conseqüente potencialidade de conflitos em sua construção e interpretação. Ele destaca como diferentes vivências e interpretações de um mesmo evento podem gerar tensões, mesmo entre indivíduos ou grupos

que, em teoria, compartilham uma história ou destino semelhante. Apesar de um grupo compartilhar um evento histórico ou social, as memórias individuais desse evento são moldadas por experiências particulares, percepções subjetivas e contextos únicos. Essa pluralidade cria memórias na memória, cada uma com nuances distintas.

Essa diversidade de narrativas pode dificultar a criação de uma memória comum que seja aceita por todos os membros do grupo. A tentativa de hierarquizar ou legitimar certas versões da memória - como a de quem sofreu mais ou contribuiu mais - frequentemente gera disputas internas pelo direito de representar a verdadeira memória. A pluralidade da memória dentro de um grupo acaba se constituindo tanto como uma riqueza quanto um desafio. Se, por um lado, ela enriquece a compreensão do evento ao trazer múltiplas perspectivas, por outro pode minar a coesão do grupo ao expor divergências e tensões.

## **2.5 Memória, linguagem, silêncio e esquecimento**

Todos que discutem memória têm sua parcela de dívida com Maurice Halbwachs (1990). Ele foi pioneiro ao trazer à tona a memória em vista das interações sociais, defendendo a ideia de que os indivíduos constroem suas memórias de forma contínua, a partir das interações sociais que experienciam, assim como estabeleceu a memória como um campo de conhecimento distinto.

Seu ponto de vista ganhou destaque ao contrastar com a teoria predominante na época, que postulava que a memória era o resultado da impressão de eventos reais na mente humana. Sua proposta veio revelar que a memória individual não pode ser dissociada das memórias coletivas, uma vez que a memória individual incorpora a complexidade das interações sociais vivenciadas pelo sujeito.

A partir das formulações de Halbwachs passamos a considerar que as memórias individuais são nutridas pela memória coletiva, e também a histórica e a cultural, abrangendo elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo, como veremos mais à frente. Por conta disso, um dos elementos mais significativos que evidenciam o caráter social da memória é a linguagem. Recordar e narrar são atos fundamentados na linguagem. Por sua vez, a memória histórica e a cultural encontram no registro da escrita um meio crucial de preservação e comunicação. Mas, embora a memória individual, a coletiva e a cultural se entrelacem e se influenciem mutuamente, as memórias individuais e coletivas estão constantemente em conflito pela coexistência e também pela busca do reconhecimento como memória histórica. O conflito começa porque, ao transitarem do coletivo para o pessoal e do

peçoal para o coletivo, há cortes, omissões e enquadramentos que nem sempre respeitam a singularidade da experiência. O peso do reconhecimento como memória histórica faz entrar no registro legitimado do que conta como história, e esse reconhecimento implica poder simbólico, no sentido de quem define o que é lembrado e o que é esquecido, controlando parte da identidade de um grupo ou nação. (KESSEL, 2004).

Da mesma forma que a linguagem exerce um papel, também o silêncio e o esquecimento atuam na construção da memória. Já vimos com Pollak que o poder influencia na construção e na manipulação da memória, que instituições, elites políticas e grupos dominantes podem moldar e controlar as memórias de uma narrativa para servir a seus interesses políticos e ideológicos. Aqui também vale pontuar a questão da memória como elemento de resistência, de grupos e comunidades que a usam como uma ferramenta contra a opressão e a injustiça, reivindicando narrativas alternativas. O debate trazido por Pollak lança luz sobre as relações entre a ideia de memória e o fenômeno do silenciamento das memórias marginalizadas e do esquecimento como um elemento fundamental na interação entre história e memória.

Conceitualmente, o esquecimento é a interrupção da memória que se possuía, uma ação que implica deixar de reter na memória alguma informação previamente adquirida. O fato significativo é que esse processo pode ser influenciado pelo exercício de poderes que operam por meio de dispositivos de controle social para silenciar discursos e construtos memoriais conforme a agenda promovida por aqueles que o detêm. A compreensão disso é fundamental no trabalho historiográfico, uma vez que pode revelar a dinâmica de silenciamento promovida pelo poder que permeia diversas formas de coerção social. (PINHO e NASCIMENTO, 2016)

Outro ponto relevante, aqui lembrado novamente por Pollak, aborda um fenômeno delicado que envolve memórias de eventos individuais que são frequentemente descritas ou percebidas como coletivas devido à sua intensa carga simbólica e emocional. Essas memórias, embora originadas em experiências pessoais, podem ser apropriadas, compartilhadas e organizadas em narrativas coletivas. Isso acontece porque as dores e os sofrimentos individuais estão frequentemente conectados a eventos históricos mais amplos, como guerras, genocídios ou deportações que afetam grupos inteiros. Quando uma memória é profundamente dolorosa ou difícil de processar, ela pode ser narrada como parte de um acontecimento coletivo. Esse deslocamento da individualidade para o coletivo permite que a memória seja comunicada e compreendida sem expor completamente a vulnerabilidade pessoal. Pollak observa que algumas memórias individuais, por serem particularmente

marcantes ou emblemáticas, acabam representando uma comunidade inteira, como são os relatos de sobreviventes de campos de concentração que muitas vezes se tornam símbolos da memória coletiva do Holocausto, mesmo que reflitam experiências individuais únicas. Em casos extremos, memórias desse tipo podem ser tão difíceis de trazer à linguagem que o indivíduo escolhe falar delas como se fossem vivências de outra pessoa ou da coletividade. Isso cria uma narrativa coletiva que, embora útil para o grupo, pode distanciar o sujeito de sua experiência pessoal. Apesar de serem memórias fundamentais para construir narrativas coletivas, o processo pode simplificar ou homogeneizar experiências muito diversas, apagando nuances pessoais em favor de um discurso unificado, revelando a força unificadora da memória coletiva e os dilemas éticos e emocionais associados ao apagamento ou simplificação das vozes individuais.

Mas há também o silêncio. E, quando se trata de memória, esta pode surgir tanto como resistência (à opressão) quanto como proteção (contra estigmas). As sociedades lidam com o passado equilibrando lembrança e esquecimento, ação que molda identidades coletivas e individuais ao longo do tempo. A memória coletiva, como já vimos, é um fenômeno social dinâmico, construído e estruturado por processos de enquadramento que desempenha um papel essencial na definição de identidades individuais e coletivas, bem como nas relações de poder e coesão social. A memória não é apenas um repositório passivo de eventos passados, mas um campo de disputa, em que memórias oficiais frequentemente entram em conflito com memórias subterrâneas, que podem emergir em momentos de crise. Esses conflitos e tensões refletem a interação entre o presente e o passado, moldando o que é lembrado ou silenciado. Entretanto, silêncio e esquecimento não significam necessariamente a ausência de memória, mas podem ser formas de resistência ou estratégias para lidar com traumas e imposições sociais. Neste sentido, Pollak propõe que a memória coletiva é um instrumento de poder e resistência, profundamente influenciado pelas condições sociais, políticas e culturais, e que sua estruturação envolve tanto a preservação quanto a contestação de narrativas dominantes.

## **2.6 Memória, oralidade e escrita**

Quanto mais adentramos no debate sobre memória, mais vemos revelado que, longe de ser um registro neutro do passado, ela é uma construção profundamente marcada por disputas de poder e condicionada pelas estruturas sociais de cada época. É assim em Le Goff (1990), que mostra como historicamente o controle da memória foi utilizado por grupos dominantes

como instrumento de legitimação e dominação, silenciando narrativas indesejadas e moldando a identidade coletiva conforme seus interesses.

Le Goff, da mesma forma que Halbwachs e Pollak, explora como a memória vai além de um mero registro passivo do passado, sendo um processo ativo de releitura, estruturação e reconfiguração que conecta o passado ao presente e molda o futuro. Entre os temas realçados, um se refere a como a memória coletiva é manipulada para consolidar ou apagar identidades e narrativas no contexto social e político. Esse controle da memória é apresentado como uma ferramenta de poder, essencial para moldar a percepção do passado e seu impacto no presente. O exemplo da *damnatio memoriae* romana ilustra como o poder político utilizava o esquecimento deliberado como uma forma de excluir indivíduos e suas ações da história oficial. Essa prática envolvia a destruição de registros, monumentos e inscrições que mencionavam o nome de imperadores ou figuras públicas consideradas indesejáveis ou tirânicas. Esse apagamento buscava não apenas punir postumamente essas figuras, mas também reorganizar a narrativa histórica, assegurando que seus feitos ou mesmo sua existência fossem eliminados da memória coletiva. Obvio que a manipulação da memória não se limita ao esquecimento. Grupos ou indivíduos no poder podem decidir quais memórias serão preservadas e quais silenciadas. Neste âmbito, o controle sobre os registros e narrativas históricas garantiria que certas perspectivas sejam enfatizadas enquanto outras marginalizadas, moldando a identidade coletiva conforme os interesses do grupo dominante. Enquanto a exclusão remove indivíduos e eventos da narrativa oficial, a inclusão seletiva celebra certos feitos ou figuras, construindo um legado desejado, o que reforçava valores ou mitos que sustentavam o poder e a coesão social. Essa dinâmica afeta profundamente a maneira como grupos sociais percebem sua história e identidade, sobretudo quando a exclusão de memórias de grupos marginalizados, por exemplo, pode reforçar desigualdades e perpetuar narrativas opressoras.

Mas outras dinâmicas também incidiram sobre a memória, como é o caso da escrita, fato que colocou a memória em outros patamares. Seu surgimento permitiu que a memória, sobretudo a coletiva, se expandisse, mudando sua dinâmica. Enquanto a oralidade é associada à criatividade narrativa e adaptação, a escrita trouxe fixidez e a possibilidade de registros permanentes, fato que, entre outras coisas, promoveu novas formas de organização social a partir de registros (como o de propriedade), genealogias e leis.

Se antes a memória coletiva se sustentava na oralidade, limitada à capacidade de memória individual e ao espaço social imediato, agora as narrativas, mitos e tradições podiam ser fixados pela escrita, possibilitando a expansão da capacidade de armazenamento e

transmissão de conhecimento, permitindo que dados e histórias fossem conservados por gerações de forma mais permanente. Este fato possibilitou um alargamento da memória coletiva (definida por sua duração limitada a lembrança dos indivíduos) e o estabelecimento de uma memória cultural (cujas informações não estavam mais limitadas às capacidades de memorização humana). (ASSMAN, 2016).

A transição da oralidade para a escrita também mudou a natureza da memória. A oralidade estava ligada a uma memória mais flexível, criativa e adaptativa, em que os narradores, como poetas ou contadores de histórias, ajustavam e reconstruíam as narrativas de acordo com o contexto, o público e o tempo. Com a escrita, a memória se torna mais fixa e estática. O que é registrado passa a ter um caráter de autoridade e permanência, já que os registros escritos não mudam facilmente e podem ser consultados a qualquer momento. Isso criou uma memória mais objetiva e rígida, embora também mais determinada.

A escrita também trouxe consigo novas formas de organização social da memória, especialmente no que diz respeito à administração e à organização do poder. Com a capacidade de documentar e preservar informações, surgiram sistemas para registrar propriedades, genealogias, transações comerciais e leis. Esses registros passaram a ser fundamentais para a estratificação social, permitindo que as sociedades mais complexas se organizassem de maneira mais eficiente e duradoura. Com a escrita, surgiram novos mecanismos para garantir a legitimação do poder. Os governantes e líderes passaram a utilizar a escrita como uma ferramenta de controle social, seja por meio da documentação de feitos e conquistas (como em inscrições comemorativas) ou pela criação de registros oficiais que solidificavam o poder e a autoridade de instituições, monarquias ou impérios. A invenção da burocracia, por meio arquivos administrativos e registros públicos, essenciais para a gestão do Estado e a distribuição de recursos, além de garantir a continuidade de decisões políticas ao longo do tempo, se liga ao surgimento da escrita.

## **2.7 Memória coletiva e memória cultural**

O que estamos fazendo até o momento é aprofundar o debate sobre memória para que, na continuidade do trabalho, seja possível assumir certas posições e propor algumas direções para o tema. Assim, precisamos agora trazer mais elementos para o debate, não para retroceder ou desdizer algo, mas para ampliar a perspectiva daquilo que mais a frente vamos tentar sustentar, o que seja, que as memórias funcionam em coletivos de memórias, sem uma unidade substancial única, mas com intensidade própria e que se movem em múltiplas

direções, sem também formarem um corpo homogêneo, mas se mantendo em constante fluidez; falar de memória é falar de uma estrutura sem hierarquia ou centro, onde cada memória se conecta a qualquer outra, criando uma rede de relações heterogêneas e imprevisíveis.

Jan Assmann (2016), a partir dos trabalhos de Maurice Halbwachs (1990), aprofundou o conceito de memória, destacando como o ato de recordar está ligado às instituições culturais. Ao propor distinguir memória coletiva de memória cultural, Jan Assmann reformula a compreensão da memória coletiva, introduzindo novas perspectivas e categorias analíticas para seu estudo. A compreensão de como os grupos humanos preservam e (re)interpretam o passado envolve essas duas memórias fundamentais. A diferença entre ambas está no modo como os grupos humanos se relacionam com o passado e o transmitem ao longo do tempo. Embora estejam ligadas ao processo de construção da identidade e da continuidade social, elas operam em esferas distintas, como demonstraram ambos os autores.

Maurice Halbwachs, que cunhou o termo memória coletiva, define como aquela que emerge das interações sociais e mantida viva por grupos (famílias, comunidades, gerações). A memória coletiva é comunicativa e vivida, transmitida oralmente, em contextos de convivência direta, como conversas, celebrações ou práticas cotidianas. Por isso, tem duração limitada, geralmente abrange cerca de três a quatro gerações. É profundamente afetiva, contextual e relacional, por depender do contato entre as pessoas para se manter viva.

Não para se contrapor a Halbwachs, mas para ampliar o leque de compreensão sobre memória, Jan Assmann propôs o conceito de memória cultural, destacando que ela se refere a conteúdos do passado que foram institucionalizados e preservados por meios simbólicos e materiais, como textos, rituais, monumentos, arquivos e obras de arte. Diferente da memória coletiva, a memória cultural não depende da convivência direta entre gerações. Ela é transmitida por meios duráveis, como a escrita, imagens ou performances ritualizadas, e pode atravessar séculos ou milênios. É o tipo de memória que permite que sociedades se conectem com passados muito distantes, como, por exemplo, o uso contínuo de textos sagrados, a manutenção de tradições nacionais ou a preservação de obras clássicas em museus e currículos escolares.

Vistas sob a perspectiva da complementaridade, a memória coletiva é volátil e emocional, mas poderosa na formação de vínculos sociais imediatos; a memória cultural é estruturada e resiliente, permitindo que uma sociedade crie uma ponte entre o passado, o presente e o futuro por meio da preservação e da repetição simbólica de determinados

elementos. Juntas, elas mostram como lembrar e esquecer são processos centrais para a construção das identidades humanas no tempo.

Segundo Jan Assmann, a capacidade de passar certos conteúdos culturais de forma estável e duradoura entre gerações deixou de depender apenas da oralidade, da vivência e da memória pessoal. Com o uso de uma base externa, material e institucional, funcionando como suporte, foi possível garantir que o passado continue acessível por um longo período de tempo, mesmo quando já não há mais pessoas vivas para se lembrar. Por conta disso, a memória cultural é um sistema que transforma objetos culturais em veículos de sentido duradouros, permitindo que gerações futuras entrem em diálogo com o passado.

Para Aleida Assmann (2008), a própria cultura funciona como a memória de uma sociedade. Ao preservar experiências, saberes, valores e tradições que não são transmitidos biologicamente, mas por meio de símbolos externos, como linguagem, rituais, objetos, imagens, monumentos e mídias, a cultura é, neste sentido, memória. Esses símbolos formam sistemas culturais que permitem às sociedades se reproduzirem ao longo do tempo. Ao fazer isso, a cultura cria uma estrutura temporal que ultrapassa a vida de uma única pessoa; e, diferente da memória individual, que está restrita à duração da vida de um corpo, a memória cultural pode permanecer por gerações, conectando o passado, o presente e o futuro. Essa continuidade só é possível graças aos meios de armazenamento simbólico (como livros, arquivos, tradições orais, mídias digitais), que mantêm viva a experiência humana coletiva.

Assim, as culturas estabelecem uma espécie de contrato simbólico entre os vivos, os mortos e os que ainda não nasceram. Os vivos mantêm e reinterpretam os legados do passado (dos mortos) e, ao mesmo tempo, constroem o mundo e os significados que serão herdados pelas gerações futuras. Isso dá à cultura um papel histórico ao não apenas registrar o que foi, mas também ao colocar parâmetros para o que é e o que virá. Como afirma Aleida Assmann (2008, p. 97), "a memória cultural cria uma estrutura para a comunicação através do abismo do tempo", significando que, por meio da cultura, as sociedades humanas conseguem transmitir mensagens, experiências e conhecimentos entre diferentes gerações, superando a limitação do tempo e da morte. A memória cultural atua como ponte sobre esse abismo porque ela organiza e conserva. Portanto, a memória cultural não é apenas uma recordação passiva, mas um meio ativo de comunicação intertemporal, que estrutura a continuidade da civilização e oferece às sociedades uma consciência histórica e uma identidade compartilhada.

Assmann ainda ressalta que, tanto no plano coletivo quanto no individual, a memória é inerentemente seletiva. Para certos elementos serem elevados ao nível de cânone (conjunto de elementos legitimados como fundamentais), outros devem ser relegados ao arquivo (acervo de

registros preservados), como dados neutros ou marginalizados. Essa dinâmica na qual o cânone, como forma de memória que se projeta ativamente no presente e é constantemente atualizada e moldada por ações intencionais, e o arquivo, modo de acúmulo passivo e repositório de informações, não se limita à mera preservação, mas inclui a capacidade de esquecer. Assim, a construção da memória cultural reflete um equilíbrio entre o que é considerado digno de ser lembrado e a exclusão do que não serve aos propósitos do grupo. Neste sentido, o cânone e o arquivo se articulam na formação de dada memória.

As instituições dedicadas à memória canônica distinguem-se por seu dinamismo. Elas preservam o passado reinterpretando-o no presente, com o objetivo de prolongar sua relevância. Essa memória não apenas guarda, mas ressignifica, transformando eventos históricos em referenciais identitários atuais. Por outro lado, a memória arquivo limita-se a conservar o passado em sua forma original, como um registro temporalmente delimitado, sem interferir em sua relação com o agora.

Portanto, a memória canônica se coloca como ativa e tem como objetivo selecionar e reinterpretar o passado de modo que ele continue a operar no presente, transformando-se em uma forma expandida de tempo que une o que foi com o que é. Assim, a memória canônica opera por meio de uma seleção dinâmica, buscando construir um passado que não se encerra no tempo, mas se estende e se atualiza. Seu propósito é garantir que certas narrativas permaneçam vivas, enquanto o arquivo funciona como uma memória passiva, um depósito neutro onde o passado repousa como fragmento de um contexto já ultrapassado.

Os elementos do cânone são caracterizados por três qualidades: seleção, valor e duração. A seleção envolve decisões e disputas de poder; a atribuição de valor confere a esses objetos uma aura e um status quase sagrado; a duração na memória cultural é o objetivo principal desse processo. Um cânone não é uma simples lista de sucessos; ele é independente das mudanças históricas e resistente às oscilações do gosto social. O cânone não é reconstruído do zero por cada geração; ao contrário, ele sobrevive às gerações, que precisam se confrontar com ele e reinterpretá-lo à luz de seu próprio tempo. Essa interação constante com um pequeno conjunto de artefatos os mantém em circulação ativa e garante que esse fragmento do passado permaneça continuamente presente. (ASSMANN, 2008, p. 100)

O conceito de cânone explica como certos elementos do passado são elevados a um status especial na memória coletiva, presente não apenas como lembranças, mas como referências duradouras e com autoridade simbólica. Certos elementos culturais são separados do restante por serem considerados os mais significativos e valiosos. Isso significa que nem toda memória vira cânone, apenas aquilo que uma sociedade considera digno de ser mantido vivo no tempo. Mas essa seleção não é aleatória, envolvendo escolhas conscientes e, muitas

vezes, disputas de poder sobre o que deve ser lembrado. Os itens canonizados ganham um caráter sagrado ou intocável, com forte carga simbólica que denota seu valor. Aleida Assmann enfatiza que o cânone não segue modas ou mudanças culturais passageiras, mantendo-se independente das variações do gosto social, fato que lhe dá autoridade e duração; o que significa que o cânone permanece no tempo como algo relevante geração após geração. Mas, apesar de sua estabilidade, o cânone não é estático. Cada geração se vê obrigada a enfrentá-lo e reinterpretá-lo à sua maneira, garantindo sua atualização e vitalidade, estabelecendo uma relação viva entre presente e passado, fazendo com que os elementos do cânone continuem circulando ativamente na cultura. O que temos é que o cânone cultural, como um conjunto restrito de referências escolhidas por sua importância simbólica, sobrevive ao tempo não por inércia, mas por meio de sua constante reinterpretação ativa.

Já o arquivo, ou memória passiva, ocupa uma posição intermediária entre o cânone e o esquecimento. É nesses espaços que os documentos frequentemente encontram seu ambiente natural. Apesar de também possuírem certa importância simbólica, os arquivos têm data e contexto específicos, não possuem a relevância atemporal e consagrada do cânone. Embora sejam valiosos para o conhecimento e avancem no tempo como registros importantes, não recebem o mesmo status simbólico e acabam sendo vistos como informações complementares, sem prestígio cultural mais amplo. São aquilo que foi, o passado, nada além do passado, e permanecem vivos apenas para fins acadêmicos ou científicos.

O arquivo, por sua natureza, é inerte, ganhando significado como memória quando alguém o observa, interpreta e ativa. Ainda assim, é a forma mais imediata e reconhecível de memória para o público em geral. Costuma-se associá-la a lugares como museus, arquivos públicos e coleções antigas, vistos como depósitos do passado, e raramente se pensa nela como um processo vivo, ativo e em constante reconstrução. Mas essa percepção ignora a possibilidade de a memória ser um processo vivo, dinâmico e coletivo, constantemente reconstruído no presente. Tanto é assim que o cânone e o arquivo, embora desempenhem papéis distintos, coexistem e se complementam na formação da memória cultural. Em suas funções, ambos se relacionam continuamente, alternando posições: o arquivo guarda referências que alimentam o cânone, e, quando este perde sua relevância inicial, seus elementos podem ser reclassificados como arquivo. Desse modo, os espaços de atuação de cânone e arquivo acabam por se sobrepor. O repositório do arquivo serve de fonte para o cânone, permitindo que itens canonizados sejam reinterpretados como arquivos, assim como registros arquivísticos podem alcançar status de cânone. Essa interdependência e essa troca de papéis entre domínios distintos geram a dinâmica que mantém viva a memória cultural.

O arquivo, em sua especificidade como estrutura voltada ao armazenamento de dados, pode preservar informações e segredos de grande valor simbólico e histórico. Essa condição de guardião do saber atribui a ele um papel estratégico, frequentemente disputado como instrumento de poder político em diferentes contextos. A capacidade de uma sociedade em constituir um arquivo de memórias bem estruturado e abrangente pode ser determinante para a construção de sua identidade histórica e para a forma como ela será transmitida ao longo do tempo. Além disso, a análise do seu conteúdo oferece importantes revelações, tal como identificar os silêncios presentes nos documentos ou compreender sua organização interna, permitindo, sob a ótica da história, uma interpretação crítica e necessária do passado.

Entender a diferença entre cânone (o que é legitimado como essencial) e arquivo (o que é armazenado como registro) no âmbito da memória cultural e como esses conceitos se relacionam com produções audiovisuais e suas formas de circulação, é crucial para analisar documentários como um dispositivo ativo de construção e transmissão da memória. Se assumirmos que a memória cultural estrutura os símbolos e significados herdados da memória coletiva, utilizando mecanismos institucionais para criar um espaço abstrato que prolonga no tempo tanto as memórias materiais (obras, registros) quanto imateriais (valores, tradições), devemos assumir também que esse processo arrisca cristalizar narrativas sobre a identidade e o passado de um grupo. Daí surge uma questão central: como são selecionados os elementos que integram uma instituição da memória? Quem define quais lembranças merecem ser canonizadas como parte da identidade coletiva e quais permanecem relegadas ao arquivo como meros vestígios? A resposta, mais uma vez, envolve disputas de poder, interesses políticos e a dinâmica entre esquecimento e lembrança, revelando o que já discutimos, que a memória cultural não é neutra, mas uma construção intencional moldada por aqueles que detêm autoridade para narrar o passado. E aqui acrescentaria: possuem os meios para fazer certas memórias circularem mais que outras.

## **2.8 Memória, sempre a mesma, nunca igual**

Para uma memória fazer sentido, ela exigirá um processo que demanda uma organização narrativa. Em outras palavras, recordar não consiste em recuperar conteúdos isolados, mas em mobilizá-los sempre em relação a outros elementos dentro de uma estrutura de sentido mais ampla, compondo redes de sentido. Cada lembrança é única, mas só se atualiza e adquire significação no interior de uma trama narrativa, na qual diferentes memórias se articulam mutuamente. Em razão dessa dinâmica, nenhuma memória é jamais

repetida de forma idêntica; a cada evocação, novos sentidos são produzidos, conforme a configuração do conjunto narrativo em que ela se insere. Assim, a memória não se manifesta como um dado estanque, mas como parte de um conjunto relacional em constante (re)configuração. Este constante movimento de ressignificação e reorganização pode ser compreendido como memórias em trânsito.

Se o que afirmamos acima é correto, há uma tensão que precisa ser resolvida e que diz respeito à relação entre memória, entendida como dinâmica, sempre em trânsito, que a cada evocação novos sentidos são produzidos, e os rituais com grande carga mnemônica estabilizadora, ou melhor, como compreender tanto a persistência quanto a transformação da memória.

Mesmo em contextos altamente ritualizados, em que a memória parece rigidamente codificada por práticas mnemotécnicas e suportes de pré-escrita, a memória não é estática. O que os rituais criam é a ilusão de fixação. No entanto, sua própria repetição e performatividade revelam que a memória é continuamente reinscrita, reorganizada e reinterpretada, ou seja, permanece em trânsito. Aqui cabe entender o ritual como performance e não como reprodução literal. A antropologia, em autores como Victor Turner (1987), já apontou que o ritual não é uma simples repetição do mesmo, mas uma performance, isto é, uma atualização situada. Cada vez que um ritual ocorre, ele o faz em um novo contexto, diante de uma nova audiência, sob novas circunstâncias, e com isso produz novas camadas de sentido. Os sistemas mnemotécnicos funcionariam como tecnologias de mediação, não de imobilização. Turner entende a performance como uma forma de encenação que não simplesmente reproduz a tradição, mas a atualiza em contextos específicos a cada nova ocorrência. Isso reforça a ideia de que, mesmo em rituais altamente estruturados, o que está em jogo é uma reinterpretação situada da memória coletiva, e não a repetição mecânica de um conteúdo fixo. A memória não está presa ao rito, mas se movimenta dentro dele. Nos rituais e nas performances em geral, Turner destaca a suspensão provisória da ordem cotidiana, permitindo a emergência de novas formas de pensar e sentir. Esse momento liminar (ou liminoide, nas sociedades complexas) abre espaço para ressignificações, permitindo que as memórias evocadas sejam relidas à luz do presente. Portanto, é possível afirmar que os rituais e sistemas mnemônicos tradicionais não impedem o trânsito da memória; eles são justamente os espaços e dispositivos pelos quais esse trânsito se realiza. A performance, como ação simbólica e socialmente situada, revela a memória como algo em constante reelaboração, mesmo sob a aparência de repetição. A memória se apresenta como sendo sempre a mesma, mas ela nunca é igual a ela mesma. Os elementos e apetrechos, marcas corporais, padrões

sonoros ou visuais funcionam como gatilhos narrativos que ativam lembranças, todavia não determinam seu conteúdo de forma fixa. A evocação está sempre sujeita à subjetividade, à situação social e às necessidades do presente. Ou seja, mesmo os mais antigos sistemas mnemônicos são suportes para a transitividade da memória, não obstáculos a ela. Ademais, a memória em ritual não exclui o esquecimento seletivo e a reinterpretação. Mesmo quando há mecanismos para preservar a forma de um conteúdo (como genealogias, mitos fundadores ou fórmulas orais), o conteúdo simbólico desses elementos é frequentemente reinterpretado. Os silêncios, ênfases e reordenações em tradições são formas de adaptação histórica, expressões da memória em trânsito. (BORGES, 2019)

Assim, defender a ideia de que a memória se encontra sempre em movimento, em trânsito, nunca se repetindo, não significa negar a existência de formas de estabilização mnemônica, mas reconhecer que todo esforço de fixação já é, por si, uma resposta ao risco e à inevitabilidade do movimento, da mudança, da diferenciação da memória. O que os rituais e mnemotécnicas fazem é tensionar o trânsito da memória, mas nunca anulá-lo. A memória vive em suas atualizações, e mesmo a tradição mais rígida é, no fundo, um campo de disputa narrativa.

## **2.9 A memória é inconstante**

Quando entendemos que memória não é um simples armazenamento de dados, mas um processo ativo de construção simbólica continuamente atualizada, reinterpretada e reencenada, especialmente em práticas sociais como rituais, festas, narrativas e tradições, no mesmo sentido, quando entendemos a memória é sustentada por representações públicas, corporificadas e repetidas, o que inclui textos sagrados, monumentos, práticas comemorativas e gestos simbólicos, elementos que não apenas lembram algo, mas fazem o passado atuar no presente, dando-lhe nova vida e sentido, quando entendemos tudo isso, entendemos que a memória é também performática.

Memória é um conceito criado para interpretar ou expressar experiências sobre a disposição do passado a partir do contexto presente. Quem não entende isso não percebe que tal exercício é cheio de limitações. O ato de lembrar, longe de ser livre, é regido por mecanismos neurológicos, culturais, linguísticos, políticos, entre outros. Há sempre aquilo que se pode lembrar e aquilo que se esqueceu. Há memórias que se tornam oficiais, enquanto outras são reprimidas. Reconhecer que a memória é moldada por regras não a invalida, mas nos obriga a entender que qualquer debate sobre memória deve indagar primeiro qual a regra

ou método usado para interpretar determinada situação passada. (ASSMANN, 2008). Entre as questões necessárias sobre memória, há uma que diz sobre o exercício de poder presente quando se pergunta sobre quem pode contar sua história, sobre quem tem o direito de lembrar e quais histórias o presente permite que sejam lembradas. Ela opera na fronteira entre o vivido, o dito e o silenciado. Neste sentido, afirmar que a memória é inconstante é apreender seus limites e suas condições de possibilidade, é assumir sua faceta política, que cada memória pode assumir mais de um viés, significando também que, ao lembrar, escolhemos, e, ao escolhermos, acreditamos que podemos moldar a memória que queremos continuar habitando.

A memória não é apenas um retorno ao que foi, nem uma simples evocação de cenas passadas. Ela é, antes, um modo de inscrição no presente, um gesto que abre um espaço singular onde o passado pode ser marcado e, ao mesmo tempo, o campo do possível pode ser redesenhado. Longe de ser mero espelho retrovisor, a memória age, cria, desloca e intervém. A memória, ao abrir para o presente um espaço próprio em que se marca um passado, nos convida a pensá-la como um ato que acontece no agora. Não há passado sem presente que o recupere, que o diga, que o nomeie. A memória não pertence ao passado, mas ao presente que a invoca. Nesse espaço próprio, uma espécie de dobra no tempo, o passado se manifesta não como dado absoluto, mas como algo que ganha forma na sua atualização.

Marcar um passado é abrir lugar para tudo aquilo que foi encerrado, relegado ou silenciado: um trauma, uma história esquecida, uma luta interrompida - a memória convoca esse ausente, mas não o faz de maneira neutra. Ao trazê-lo, ela reconfigura o presente, abre brechas no agora que permitem reimaginar os limites do que poder ser possível como experiência.

É nesse ponto que o passado não é só peso; ele pode ser também potência. Pode servir de base para reações, transformações e invenções. Um povo que se recorda de sua opressão, por exemplo, não apenas rememora sua dor, mas pode reivindicar um novo lugar no mundo. Ao lembrar, redistribui os possíveis no ato de mudar o que se pode fazer, dizer e criar.

É aí que entra o papel performativo da memória. Diferente de uma lembrança passiva ou contemplativa, a memória pode performar; ela faz coisas acontecerem. Ela permite que uma prática, seja artística, política, pedagógica ou existencial, se situe em relação ao seu outro: o presente. Esse outro é simultaneamente o tempo em que a prática acontece e o tempo que desafia suas certezas. A memória, então, não é só olhar para trás, é questionar o que somos. Assim, lembrar é também agir, um ato de posicionamento. A memória, ao trazer à tona o passado, não apenas revela o que foi, mas também coloca em evidência as imperfeições

do presente. Ela age como uma fresta crítica, já que, ao lembrarmos do que existiu, somos capazes de ver o que está faltando ou o que está ausente no agora - lembrar, por exemplo, que em algum momento houve mais justiça, mais solidariedade ou mais rebeldia pode revelar o quanto o presente está distante desses valores ou quanto os sacrificou.

Memória é também proposição. Ela insere a possibilidade de que o mundo poderia (ou pode) ser diferente, contrariando as verdades e normalidades dominantes. É a memória como hipótese de uma diferença, como uma forma de dizer que lembrar pode subverter o presente ao mostrar que aquilo tido como natural e inevitável não é o único caminho possível. Pensar assim é colocar a memória em uma posição crítica e política, de onde ela não apenas remete ao passado, mas abala a estabilidade do agora, revela suas rachaduras e convoca outros mundos possíveis.

Georges Didi-Huberman (2013) propõe que o passado não é uma linha fixa atrás de nós, mas uma presença fragmentária, que retorna em lampejos, sintomas e imagens em ruínas. Ele retoma Walter Benjamin para pensar o tempo não como continuidade, mas como interrupção, e a memória como aquilo que faz ver os pedaços ainda incandescentes da história, mesmo quando a versão oficial já os declarou extintos. Assim é que ele recusa qualquer ideia de memória como espelho ou arquivo fiel do passado. Para ele, lembrar é também abrir o tempo, fender o presente, instabilizar as narrativas dominantes. Ao lembrar, portanto, não apenas evocamos o que foi, confrontamos o que é. A memória não se limita a conservar. Ela interfere, reabre, desorganiza. Como dito há pouco, a memória introduz no presente a hipótese de uma diferença, um gesto de insubordinação temporal que transforma o ato de lembrar numa heresia contra o presente normalizado, porque reativa passados que carregavam outros projetos, outras formas de viver, de lutar, de desejar. É a memória atuando como uma fissura, não necessariamente destrutiva, mas reveladora. No dizer de Didi-Huberman, essa fissura aponta para um irreal diferente, ou seja, um mundo possível que não se realizou, mas que poderia ter sido. É o inconcluso, de potência ainda viva nos restos da história. A ideia do irreal aqui não é de fantasia, mas de alternativa não concretizada, no caso, de um passado que contém potenciais abortados, projetos derrotados, utopias caladas. É justamente ao indicar que houve um passado real, um passado que, assim como o presente, também se abria para possibilidades, que a memória nos faz sentir que outras possibilidades existiram e que podem ainda existir. Ou seja, a proximidade que a memória pode ter do que foi efetivamente vivido pode despertar o sentimento de que o presente não é inevitável, mas contingente, mutável. Aqui a memória pode ter um potencial radical e subversivo de trazer o passado à tona, não para nos reconectar com o que foi vivido, mas para revelar as ausências,

mutações e empobrecimentos do presente. A memória, nesse sentido, não pacifica: ela incomoda, ela fere, ela mobiliza.

O real do passado, mesmo que derrotado, silenciado, apagado, ainda emite sinais, ainda pode interromper o curso do presente com a lembrança do que poderia ter sido. Assim, a memória se torna uma forma de resistência ao recusar o tempo homogêneo e contínuo da história oficial, e insiste nos tempos fraturados, nos rastros, nas ruínas, porque é nesses fragmentos que algo ainda arde. Didi-Huberman diria que esse gesto é ético e político: é preciso abrir os olhos não apenas para ver o passado, mas para ver o presente à luz das suas falhas, dos seus esquecimentos, das suas mentiras estruturais. É a memória se insinuando como espaço de respostas sobre questões que nos inquietam sobre como poderia ser o mundo.

### **2.10 A memória insinuando respostas**

Clifford Geertz (1989, p. 41) afirma que a "vocação essencial da antropologia interpretativa não   responder às nossas questões mais profundas, mas colocar   nossa disposi o as respostas que outros deram [...] e assim inclui-las no registro de consultas sobre o que o homem falou". O que Geertz está dizendo, entre outras coisas,   que cada cultura produziu um sem-número de respostas sobre as questões humanas (sofrimento, morte, ordem social, justiça, identidade etc.). A cultura, portanto, funciona como um repositório histórico e simbólico dessas respostas, disponíveis para reflexão e compara o (não necessariamente para imita o ou rejei o imediata).

Seguindo essa linha de raciocínio, e como dissemos acima que a cultura pode ser entendida como a memória da sociedade, por que não podemos pensar a memória como um repositório de respostas dadas pela humanidade para as mais diversas questões humanas, para os mais diversos problemas, as quais podemos consultar, não para repetir ou negar apenas, mas para ponderar sobre as respostas que podemos dar. Se tanto a memória coletiva quanto a cultural, tal como discutida por Jan e Aleida Assmann, guardam experiências, interpreta es e símbolos que já foram mobilizados por comunidades para lidar com dilemas fundamentais, por que não, assim como Geertz defende que a cultura oferece um "registro de consultas", pensar que a memória também pode ser vista como uma fonte de saber acumulado? Não se trata de repetir ou negar automaticamente as respostas advindas da memória, mas de ponderar sobre a resposta obtida. Trazer os registros do passado ao presente de forma reflexiva, como recursos para pensar, para dialogar, para reavaliar as possibilidades de a o humana.   a memória vista como campo de consulta e pondera o, uma ferramenta viva de orienta o,

questionamento e construção de alternativas para a vida em grupo. Talvez já estejamos falando de uma memória como simultaneidade temporal, uma memória que se relaciona com o “instante ancestral”.

A noção de "instante ancestral", tal como desenvolvida por Abah Andrade (s.d.), pode ser profundamente relacionada à noção de memória, especialmente se esta for compreendida não apenas como armazenamento de informações do passado, mas como camada ativa, simultânea e viva da existência.

O instante ancestral implica que tempos distintos, passado, presente e futuro, coexistem em nós. Essa coexistência forma uma memória viva, que não é linear ou cronológica, mas estratificada e simultânea. Nesse sentido: “os sucessivos períodos da vida humana [...] guardam-se, camada por camada, no lado de dentro da vida interior de cada um de nós [...] e em verdade se mantêm vivas, simultâneas, em cada um de nós”. A memória, se seguirmos esse sentido, não é simples lembrança, mas um campo de presença ancestral, onde as eras passadas ainda pulsam, configurando a subjetividade presente.

Ademais, como também define e em consonância com o conceito de memória cultural de Assman, essa memória “ancestral” não é pessoal, é coletiva, mítica, cultural. É uma via de acesso à origem da cultura, do símbolo, do divino-sem-deus. Andrade conecta o instante ancestral à capacidade poética da *psyché*, à sua potência de criar mundo. A memória, nesse quadro, é um tipo de reserva de mundo possível, ou seja, não apenas rememora, mas projeta, agindo como *poiésis*, como origem da criação simbólica e sensível.

A memória vinculada ao instante ancestral permite reinventar a biografia, pois ela não está subordinada a uma linearidade causal, mas abre-se à multiplicidade dos tempos. Essa memória, ancestral e simultânea, possibilita um trabalho filosófico de desaprisionamento da história pessoal e coletiva, abrindo o campo para novas configurações de existência. O que temos é que a noção de instante ancestral aprofunda a memória como experiência de simultaneidade do tempo e como força criadora, que não apenas guarda, mas reconfigura, recria e reabre o tempo. É uma memória espessa e potente, uma memória que age. Como já dito, é a memória como um ato político e criativo. Ao oferecer respostas, ela abre rachaduras nas certezas do agora, introduzindo a dúvida e a hipótese alternativa, a antítese que torce pela síntese. E, nesse gesto, ela devolve à história o seu aspecto mais vivo: o da potencialidade, ou seja, ela nos confronta com o fato de que aquilo que chamamos de “real” não é o “único real possível”, há outros que já existiram, ou que poderiam ter sido, e que talvez ainda possam emergir. A revolução ainda é possível.

Portanto, a memória, longe de ser um instrumento do passado, é uma força de desestabilização no presente. É uma fissura por onde irrompe o que foi suprimido, mas também uma faísca de outro porvir. Aqui podemos nos aproximar de Cartola e ouvir “O Mundo é um Moinho” como se fosse a memória falando ao presente. Ela, a memória, assume um tom de advertência, quase melancólico, velha e experiente, sussurra ao tempo atual que ele está cedendo ao esquecimento cedo demais e pelos motivos errados, antes de compreender a profundidade daquilo que o configura: “Ainda é cedo, amor” - a memória chama o presente de “amor”, com intimidade e pesar, e continua: “Mal começaste a conhecer a vida” - o presente acredita que sabe tudo, que pode seguir em frente ignorando o passado, mas a memória o lembra de que ainda é imaturo, ainda está Tateando. “Já anuncias a hora de partida” - o presente quer ir embora, romper com o que veio antes, como se pudesse recomeçar do zero. A memória percebe isso como uma fuga, uma tentativa de cortar os laços com aquilo que ainda precisa ser compreendido: “Sem saber mesmo o rumo que irás tomar”. A memória conclui que o presente rejeita o passado, mas não sabe para onde vai. Ao não escutar a memória, o presente se torna cego, desorientado, sem direção e sem raízes. A memória, nessa leitura, fala com tristeza e advertência ao presente, que se precipita em esquecer, sem entender que aquilo que foi vivido tem seu peso se mal compreendido. O trecho ganha força como um alerta: desprezar o passado ou se apegar a ele de forma equivocada, é partir sem bússola, é não saber o próprio nome nem o peso do próprio tempo.

Ela [a memória] insinua, também, a falha de uma crítica no mundo repleto de uma sociedade; a partir do modo do pensável, ela reintroduz a hipótese de uma diferença, a heresia de outras coerências. Nas organizações atuais, ela marca a rachadura de um irreal diferente (no exato momento em que - e, talvez, porque - ela apresenta essa possibilidade como o real de outrora). A escrita historiográfica cria ‘a-topias’; ela abre ‘não-lugares’ (ausências) no presente; às vezes, ela organiza sistematicamente pontos de fuga na Ordem dos pensamentos e das práticas contemporâneas. (CERTEAU, 1998, p.185)

Numa sociedade saturada de discursos, instituições e aparências de completude, onde tudo parece já estar explicado e justificado, a memória atua como um sinal de falha: uma lembrança incômoda de que nem tudo está resolvido, de que há feridas, silêncios e exclusões que escapam às críticas formais, sistemáticas e racionais. A memória perturba a estabilidade dos discursos críticos estabelecidos ao apontar o que foi deixado de fora, o que continua a doer, a faltar, a exigir escuta. A memória rompe com o que é tido como natural ou coerente na sociedade e reabre o pensamento para aquilo que foi esquecido, suprimido ou marginalizado, oferecendo outras possibilidades de sentido.

A memória, ao contrário da historiografia, indica formas de existências que já foram de alguma forma reais, o que faz pressupor que outras ainda podem vir a ser. Ela também expõe a historicidade como produtora de *a-topias*, aqueles lugares que existem apenas no texto, na forma de construções racionais, distantes do presente. A memória abre não-lugares no agora: vazios, ausências, lacunas vivas. E esses não-lugares são espaços de incômodo, silêncio, dor, resistência. São também zonas em que se pode pensar o impensado, em que o passado interrompe o presente e o desestabiliza. Esses não-lugares são, em Certeau, os vestígios da ausência:

por ter visitado as bordas de sua terra e por ter ficado [...] 'perturbado' pelos vestígios da ausência marcados nessas margens de uma sociedade, o historiador retorna alterado, mas não silencioso. A narrativa começa a falar entre contemporâneos. Parece-me que ela pode falar do sentido que se tornou possível pela ausência quando não existe outro lugar além do discurso. Ela diz, então, algo relacionado com qualquer comunicação, mas elabora tal relato sob a forma de lenda - a bom entendedor, meia palavra basta -, em um discurso que organiza uma presença faltante e conserva, do sonho ou do lapso, a possibilidade de ser a marca de uma alteridade alterante. (CERTEAU, 1998, p. 185)

Aqui o historiador é como alguém que sai da zona de conforto e vai até as margens da sociedade, onde estão os esquecidos, os apagados, os silenciados. Lá, ele encontra os vestígios da ausência, ou seja, traços do que foi perdido, negado ou jamais plenamente registrado. Esse encontro o transforma e ele volta diferente (alterado), tocado por essa ausência, mas não retorna em silêncio, pois ele agora sabe que havia mais coisas lá do que contaram. Ele começa a narrar, contar, elaborar. A história, então, não é apenas sobre o passado, mas um discurso entre pessoas do presente. Aqui a historiografia não é museológica, mas interpelativa, falando para o agora, para nós.

Em muitos casos, não há documentos, corpos, provas materiais. O que resta é o discurso. Mas a ausência também tem linguagem. A ausência de algo (uma vida, uma cultura, uma memória) abre espaço para um novo sentido, que só pode ser elaborado narrativamente, pela palavra. A história, neste ponto, - e aqui devemos ter cuidado ao interpretar Certeau -, se aproxima da lenda, no sentido de elaborar narrativas simbólicas a partir de ausências concretas. Não se trata de mentira, mas de uma forma de linguagem que evoca o que não pode ser inteiramente dito. Isso porque o historiador organiza uma “presença faltante”, dando forma, por meio da linguagem, ao que não está mais ali, mas que exige ser lembrado. E, ao narrar o ausente, não apenas descreve o outro, mas é afetado por ele. Essa “alteridade alterante” transforma quem narra.

Michel de Certeau nos oferece uma visão da historiografia como prática ética e poética do trato com o ausente. O historiador, ao visitar os “limites” da sociedade, entra em contato com o silenciado e retorna modificado, compelido a narrar. Mas ele não relata apenas fatos: ele constrói uma presença para o que falta, usando a linguagem como território de evocação. Como numa lenda, a história se torna o lugar onde a ausência fala, onde o impossível ganha forma, onde o sonho, o lapso ou o trauma produzem sentido. Essa concepção aproxima a história da arte e do testemunho. Ela não reconstrói o passado como ele foi, mas cria uma linguagem capaz de abrigar o que foi perdido.

## **2.11 Capitalismo e esquecimento – um adendo necessário sobre memória**

Creio que Félix Guattari e eu, talvez de maneiras diferentes, continuamos ambos marxistas. É que não acreditamos numa filosofia política que não seja centrada na análise do capitalismo e de seu desenvolvimento. O que mais nos interessa em Marx é a análise do capitalismo como sistema imanente que não para de expandir seus limites, reencontrando-os sempre numa escala ampliada, porque o limite é o próprio Capital. (DELEUZE, 1992, p. 212)

Dizer que o capitalismo é um sistema imanente é dizer que ele não depende de algo externo a si para se justificar, sustentar ou direcionar. Não apela a um fundamento transcendente (Deus, natureza, tradição moral) para dizer por que deve existir. Sua lógica é interna, centrada na busca pelo lucro, na acumulação de capital, na expansão constante da produção e do consumo. Tudo ocorre sem precisar de um fim último fora dele mesmo; o objetivo é simplesmente continuar o movimento de valorização do capital. Marx, embora não utilize o termo nesses moldes, descreve a mesma ideia quando fala que o capital é “valor que se valoriza”, uma dinâmica autorreferente.

Como não está preso a uma finalidade transcendente, o capitalismo pode incorporar valores, culturas e ideologias muito diferentes, desde que sirvam à lógica de acumulação. Por não ter um limite externo, tende a expandir-se para todas as esferas: trabalho, lazer, afeto, cultura, natureza, subjetividade, transformando tudo em mercadoria ou ativo. Até resistências e críticas podem ser absorvidas e transformadas em novos nichos de mercado ou modos de reprodução. Daí que, ao se discutir memória, sobretudo quando relacionada a eventos que ocorreram sob a égide do capitalismo, algo precisa ser dito.

Numa sociedade em que tudo se desmancha no ar ou escorre entre os dedos, e tudo o que era sagrado é profanado, a memória não poderia seguir noutra direção. Ademais, se concordarmos com Bauman (1999) e sua definição de modernidade líquida, nossa época é

marcada pela instabilidade permanente, em que os vínculos, valores e certezas que antes estruturavam a vida estão se dissolvendo de modo cada vez mais rápido. Uma época marcada pela prática do consumo desenfreado, na qual nossa principal identidade é a de consumidor. E ser consumidor numa sociedade de consumo significa que a coisa que mais se compartilha é a ansiedade e o esquecimento.

A necessária redução do tempo é melhor alcançada se os consumidores não puderem prestar atenção ou concentrar o desejo por muito tempo em qualquer objeto; isto é, se forem impacientes, impetuosos, indóceis e, acima de tudo, facilmente instigáveis e também se facilmente perderem o interesse. A cultura da sociedade de consumo envolve sobretudo o esquecimento, não o aprendizado. (BAUMAN, 1999, 90)

A afirmação de Zygmunt Bauman pode ser lida como uma chave crítica fundamental para compreendermos o desgaste da memória na sociedade contemporânea. Quando diz que “a cultura da sociedade de consumo envolve sobretudo o esquecimento, não o aprendizado”, está apontando para um modo de vida em que o esquecer não é uma falha acidental, mas uma condição estratégica do funcionamento do sistema capitalista de consumo. Nesta sociedade descrita por Bauman, a lógica não é a da durabilidade ou da fidelidade, mas a do descarte e da substituição. O valor dos objetos e, por extensão, das experiências, das relações e até das causas sociais, está em sua novidade, não em sua permanência. Assim, o consumidor ideal é aquele que não se apega, não se aprofunda, não se lembra, mas que está sempre pronto para desejar o próximo item.

Se a memória exige tempo e estabilidade, repetição e elaboração simbólica, a cultura do consumo cultiva o oposto - ruído, pressa, distração. O efeito é um esvaziamento da capacidade de lembrar criticamente, de guardar, pensar e aprender com a experiência. Bauman fala de consumidores “impacientes, impetuosos, indóceis, facilmente instigáveis e facilmente desinteressáveis”. Essa descrição é crucial para a questão da memória ao apontar para sujeitos que vivem num estado de hiperestimulação em um ambiente onde o tempo para a reflexão, a elaboração e o aprendizado é eliminado.

A leitura e interpretação da afirmação de Bauman sob a ótica da memória revela uma crítica contundente: o capitalismo de consumo não apenas produz esquecimentos, mas necessita deles para se manter. Ao promover a impaciência e o desapego, ele fragiliza a memória individual e coletiva, nem tanto impedindo que o passado seja elaborado, mas impedindo que se torne um recurso de aprendizado e transformação. O desafio, então, é recuperar o tempo da memória dentro de uma cultura que nos treina para esquecer.

Outro que oferece uma lente poderosa para pensar a relação entre memória, esquecimento e experiência no mundo moderno é Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador”. Referindo-se aos soldados que voltavam do campo de batalha durante a Primeira Guerra, Benjamin observa serem pessoas que perderam a capacidade de contar histórias, que não conseguiam transformar o vivido em linguagem. Esse fato era para ele o que denotava a crise da experiência, entendida como uma forma profunda de aprendizado que depende da continuidade, da escuta e da transmissão.

Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1994, p. 197-198)

Se para Benjamin a guerra moderna destrói a narrativa e a memória, para Bauman é o consumo acelerado que impossibilita o enraizamento da experiência. Mas ambos falam de um sujeito deslocado e desmemoriado, incapaz de integrar o passado ao presente significativamente. Entender Benjamin e Bauman é entender que o esquecimento a que assistimos não é apenas um traço psicológico ou cultural, mas um elemento intrínseco ao capitalismo, e o que está em jogo é a possibilidade ou não de interromper o presente com a lembrança do que não pode ser esquecido. A memória, nesse sentido, é sempre resistência. E sua ausência é sinal de que o tempo histórico foi sequestrado pela lógica do mercado.

O que se sugere é que a história só ocorre efetivamente quando há ruptura com o presente. A preservação do capitalismo, entendida aqui como uma estrutura estável, identitária e homogênea, bloqueia a mudança radical. Nesse sentido, entender história como mudança é entender que a destruição da ordem atual em nome de outra forma de vida só é possível com o fim da tradição, do pertencimento, do apego à comunidade como fim em si mesmo. Claro que estamos flertando com a concepção dialética da história, em que cada estágio só se realiza plenamente em sua superação. Mas aqui há um acento mais radical: a história não apenas deve mudar o que existe, ela precisa devorar o presente.

Sob o capitalismo, qualquer comunidade é apenas um simulacro de comunidade. Ele não destrói a forma comunitária, mas a atualiza perversamente. Em vez de indivíduos livres e autônomos, temos sujeitos movidos por mecanismos que regulam seus desejos e crenças de modo a manter a coesão funcional do sistema - publicidade, cultura de consumo, algoritmos, redes sociais, etc. A comunidade atual, apeada pelo capital, torna-se, então, um obstáculo à efetivação da história.

Além do mais, um dos principais problemas para qualquer cultura da memória sob o capitalismo é acompanhar e dar conta de tantas atrocidades. Não é difícil constatar um colapso da capacidade humana, política, ética e cultural de elaborar o sofrimento em um mundo que o produz em escala industrial. O capitalismo, longe de ser apenas um pano de fundo econômico, é um modo de organização social que gera e multiplica crises, violências e traumas. O capitalismo é uma máquina de gerar desastres. Guerras motivadas por interesses econômicos e geopolíticos (HOBSBAWM, 2002); crises migratórias e campos de refugiados fruto da exploração colonial e da desigualdade global (ACNUR, 2024); favelização urbana, violência policial e encarceramento em massa nas periferias (WACQUANT, 2003); destruição ambiental que expulsa comunidades inteiras de seus territórios (OFC, [s.d.]); trabalho análogo à escravidão em campos agrícolas e indústrias; narcotráfico e crime organizado como subprodutos de economias de exclusão; violência de gênero, étnica e religiosa como formas naturalizadas de dominação (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2024), miséria e pobreza em escala mundial (DAVIS, 2020). Essa produção contínua de sofrimento cria um excesso de acontecimentos extremos e traumáticos numa proporção tão frequente e tão difusa que a memória coletiva se torna incapaz de acompanhar. A cada novo massacre, desastre ou injustiça, o anterior é deslocado do centro da atenção. O horror se torna cotidiano. O mundo sob o capitalismo é forçado a ter o esquecimento como parte intrínseca de suas características para poder continuar funcionando. Mas há reações.

Se a lógica do capitalismo é opera por meio do esquecimento, ao transformar tudo em mercadoria, esvaziando o passado de sentido, apagando histórias que não podem ser facilmente convertidas em lucro, ou fazendo do esquecimento uma necessidade de sobrevivência, a memória, nesse sistema, só vale enquanto objeto de consumo, sendo fetichizada, espetacularizada, convertida em produto para museus, filmes ou campanhas publicitárias que reduzem experiências profundas a slogans ou nostalgias vendáveis. No entanto, há resistências persistentes a essa lógica.

Comunidades indígenas, quilombolas e movimentos de mulheres negras, por exemplo, mantêm vivas memórias subterrâneas que recusam o apagamento imposto pela colonialidade

do capital. Esses grupos não apenas lembram, mas reinventam a memória como prática de luta, conexão ancestral e forma de existência contra-hegemônica. Ao registrar suas histórias por meio da oralidade, dos rituais, das práticas comunitárias e das redes de solidariedade, desafiam a amnésia programada do capital e reivindicam o direito de lembrar como um ato político.<sup>3</sup>

Essas práticas de resistência indicam que a memória coletiva nunca é um dado neutro ou espontâneo; é organizada, regulada e moldada por aquilo que Jan Assmann (2016) e Pierre Nora (2012) chamam de regimes de lembrança. Esses regimes consistem em um conjunto de práticas sociais, instituições e discursos que determinam o que uma sociedade decide lembrar, o que opta por esquecer e como esses processos se institucionalizam. Monumentos, datas comemorativas, currículos escolares, museus e rituais públicos compõem essa engrenagem que não apenas conserva o passado, mas o estrutura para servir às necessidades e hegemonias do presente.

Tradicionalmente, muitos estados modernos construíram narrativas consolidadas de memórias. Estas se manifestaram em histórias nacionais lineares e celebratórias, em currículos escolares unificados que glorificavam figuras e eventos específicos, e em museus que apresentavam interpretações oficiais do passado. Esse modelo buscava produzir identidades coletivas estáveis, mascarando ou marginalizando episódios, vozes dissidentes e narrativas alternativas. Entretanto, essas estruturas estão sendo confrontadas. As histórias oficiais são questionadas e começam a perder legitimidade diante da emergência de novas sensibilidades históricas e da denúncia dos silenciamentos que sustentaram essas memórias dominantes. A crítica ao colonialismo, às ditaduras militares, ao patriarcado e ao racismo desestabiliza as narrativas lineares e triunfalistas. O próprio papel de instituições tradicionais, como museus estatais e programas educativos centralizados, é cada vez mais questionado por não representar a pluralidade de experiências e traumas vividos pelas sociedades. Neste cenário de instabilidade, novos dispositivos de memória começam a emergir. Arquivos comunitários, projetos de memória digital, iniciativas de museus alternativos, memorializações de rua e ações performativas de grupos historicamente marginalizados tornam-se formas de resistência e criação de outras narrativas. São dispositivos que buscam

---

<sup>3</sup> Apenas a título de exemplo, citamos: o Portal Geledés e o Acervo Cultne. Portal Geledés contém artigos, notícias e projetos que tratam da memória, identidade e resistência da população negra, vinculado aos Geledés – Instituto da Mulher Negra. Já o Acervo Cultne mantém um acervo digital de cultura negra, com vídeos, entrevistas e arquivos históricos, estando vinculado ao Instituto Cultne. Seus respectivos endereços eletrônicos são: <https://www.geledes.org.br/>; <https://www.cultne.tv/>.

reconstruir o passado a partir de perspectivas até então silenciadas: indígenas, negros, mulheres, LGBTs, trabalhadores e vítimas de regimes autoritários.

Questionada sobre o que mudou no século XXI no que diz respeito à cultura da lembrança, Aleida Assmann (2011, [s.p.]) responde:

Um deslocamento importante na lógica da lembrança decorreu do fato de não apenas se glorificarem os atos heroicos, mas de se ter passado a dar espaço também ao sofrimento individual e de se ter lembrado de crimes do passado que se teria preferido ignorar. O reconhecimento retrospectivo de crimes e traumas tornou-se um fator importante, que modifica substancialmente a paisagem da lembrança em todo o mundo.

Aleida Assmann é objetiva ao falar sobre uma transformação na maneira como a sociedade lida com a memória coletiva no século XXI. Se antes e tradicionalmente a cultura da lembrança era centrada em exaltar feitos heroicos, houve uma mudança importante, uma vez que agora, além dos heróis, também se reconhecem as vítimas, o sofrimento individual e os crimes cometidos no passado, inclusive aqueles que antes se queria esquecer ou esconder. Isso significa que a lembrança deixou de ser apenas celebrativa e passou a incluir uma dimensão crítica, reflexiva e até reparadora. Lembrar não é mais só motivo de orgulho, mas também de reconhecimento da dor, de autocrítica e de responsabilidade histórica, fato que transformou profundamente a paisagem da lembrança no mundo, pois implica lidar com uma memória reconhecidamente mais plural, mais aberta às diferentes experiências do passado, incluindo as mais dolorosas.

Essa mudança que Aleida Assmann descreve, de uma cultura de lembrança heroica para uma cultura que reconhece também o sofrimento e os crimes, pode ser vista claramente no modo como o Brasil lida (ou tenta lidar) com a memória da ditadura. Durante e logo após a ditadura, o discurso oficial enfatizava a ideia de que o regime havia salvado o Brasil do comunismo e garantido o progresso econômico, uma memória dominante que glorificava atos do Estado, ignorando ou silenciando as violações de direitos humanos, como torturas, assassinatos políticos, banimento e desaparecimentos forçados. Com a redemocratização, começou lentamente uma mudança no olhar sobre esse passado e uma nova paisagem de memórias começou a ocupar espaços. Memórias, por exemplo, que não celebram, mas denunciam o sofrimento e expõem as práticas violentas de agentes do Estado a serviço da ditadura, que antes muitos preferiam esquecer ou minimizar.

Essa transformação que Aleida Assmann descreve pode ser vista sendo posta em prática no Brasil com maior ímpeto a partir dos anos 2000, quando ocorreu um *boom* de

documentários que buscaram revisitar criticamente a memória da ditadura militar. Essa produção cultural é uma expressão prática da transformação que Aleida Assmann descreve, pois o que vemos são documentários que não exaltam os feitos do regime militar; pelo contrário, a maioria deles expõe o sofrimento das vítimas, denuncia crimes, humaniza as histórias individuais e trazem à luz o que havia sido silenciado. Exemplos importantes são: “Cidadão Boilesen” (2009), “O Dia que Durou 21 Anos” (2013) e a série de documentários “Memórias do Chumbo” (2012). Esses documentários fazem três movimentos principais: dão voz a vítimas e testemunhas, muitas vezes ignoradas pela história oficial; investigam e revelam crimes e estruturas de poder ocultadas ou esquecidas e estimulam uma nova memória coletiva, menos heroica e mais crítica, dolorosa, mas inclusiva.

### CAPÍTULO 3

## MEMÓRIA EM TRÂNSITO – CONSTRUINDO UM CONCEITO

Antes de seguir adiante, dois pontos precisam ser explicados.

Cabe entender primeiramente que a memória é intrinsecamente paradoxal, sobretudo porque ela é a tentativa de conciliar duas temporalidades que, teoricamente, não coexistem no mesmo momento, e o faz trazendo o passado para o presente sob o filtro e as condições do presente, alterando inevitavelmente o significado do passado em cada evocação. A memória, nesse contexto, é como algo que habita um domínio próprio, distinto do passado e do presente vividos. Ao tentar fixar o passado, enquanto inevitavelmente o transforma ao ser recordado, faz surgir a questão: até que ponto as memórias podem ser fiéis ao passado e como essa busca molda (ou limita) a compreensão do presente? A memória parece criar uma linha contínua entre passado e presente, mas essa impressão é enganosa. Uma vez que ela não opera como um simples espelho do passado, mas como uma construção que influencia diretamente a maneira como compreendemos nossa trajetória. Em vez de apenas iluminar o caminho entre o que fomos e o que somos, a memória também pode congelar identidades, fixar narrativas e bloquear transformações. Ao cristalizar experiências, por exemplo, ela pode aprisionar o sujeito em traumas, ressentimentos ou nostalgias que impedem o movimento e a reinvenção no presente; ao ser filtrada por discursos sociais dominantes, pode apagar ou distorcer vivências que não se alinham à memória oficial, criando um obstáculo para sujeitos que buscam afirmar outras formas de existir e lembrar; ao ser manipulada ou idealizada, ela pode projetar uma imagem do passado que impede o enfrentamento crítico da história pessoal ou coletiva. Nestas condições, a memória é um obstáculo ao se tornar um lugar de fixação, em vez de um espaço de elaboração, impedindo os sujeitos de se deslocarem, de esquecerem o necessário, de se reconstruírem a partir do presente. Como diz Paul Ricoeur (2007), lembrar é sempre reinterpretar, e nem toda lembrança favorece a liberdade ou o futuro.

Dois. Os documentários que trazem como pano de fundo a ditadura são mais do que simples registros de eventos ou narrativas lineares; eles carregam aglomerados de memórias que se entrelaçam e se manifestam de maneira dinâmica. Os documentários estão cheios de memórias, e essas memórias não são rígidas ou estáticas, mas fluidas, adaptáveis e múltiplas, refletindo a natureza fragmentada e subjetiva da memória humana. Cada imagem, som ou narrativa de vida evoca diferentes interpretações e emoções, variando conforme o narrador, o contexto ou o momento em que são revisitadas. Isso destaca que os documentários não apenas

documentam a realidade, mas também recriam, reinterpretam e ressignificam memórias, oferecendo uma experiência sempre em transformação.

Diante do exposto, tornou-se evidente a necessidade de um conceito de memória que tivesse o poder de captar essa dinâmica, essa fluidez e fragmentação que os documentários revelam. Um conceito que buscasse acompanhar as memórias em seu constante movimento, entendendo que elas não são fixas nem lineares, e que, sendo reconstruídas e ressignificadas a cada novo olhar, deva, o conceito, refletir essa natureza mutável e sua capacidade de atravessar diferentes contextos, adaptar-se e adquirir novos significados no percurso.

O capítulo, neste sentido, intenta discutir e propor o conceito de memória em trânsito e, para tanto, precisamos antes entender que, nas últimas décadas, ocorreram mudanças significativas nas maneiras de se construir, compartilhar e conservar a cultura e a memória. A globalização, juntamente com o aumento da mobilidade humana e dos fluxos migratórios, intensificou o contato entre distintas tradições culturais, favorecendo a circulação e o intercâmbio de símbolos, narrativas e práticas memorativas. Ao mesmo tempo, o avanço das tecnologias da informação e da comunicação, especialmente com o crescimento da internet, das redes sociais e das plataformas digitais, impulsionou a disseminação de registros mnemônicos, como imagens, vídeos, depoimentos e documentos em formato digital. Esse novo panorama fragilizou o domínio exclusivo que instituições tradicionais, como arquivos públicos e museus, detinham sobre a gestão da memória coletiva e cultural. Como resultado, tanto as políticas quanto as práticas culturais têm se transformado, não apenas pela emergência de uma diversidade maior de perspectivas e vivências, mas também porque a própria ideia de memória se tornou mais aberta, interconectada e disponível, embora, ao mesmo tempo, mais sujeita a distorções, esquecimentos deliberados e disputas por autoridade narrativa.

Por conta de tudo isso, os estudos de memória têm passado por uma importante inflexão teórica conhecida como viragem transcultural, marcada pelo deslocamento do foco nacional ou local para uma perspectiva que reconhece a circulação transnacional e transcultural das memórias. Essa abordagem parte do reconhecimento de que as lembranças de eventos extremos, como guerras, ditaduras ou genocídios, não permanecem confinadas a um território ou grupo específico, mas se disseminam por meio de migrações, exílios, mídias, traduções e redes globais de solidariedade e testemunho. Com isso, os pesquisadores passaram a interrogar os modos, os motivos e os efeitos desses deslocamentos: como as memórias viajam, por quais caminhos, com quais mediações e com que implicações políticas e culturais? Em vez de trajetórias lineares, trata-se de itinerários complexos e multilíneares,

nos quais as memórias se transformam e adquirem novos sentidos ao entrarem em contato com outros contextos, idiomas e sistemas de valor. A viragem transcultural, portanto, abre espaço para pensar a memória como um campo em constante trânsito, em que o passado é continuamente reconfigurado pelas relações entre culturas, histórias e geografias diversas.

O que depreendemos disso é que as memórias se mantêm vivas ao se moverem além das barreiras geográficas, sociais e temporais, permitindo que sejam constantemente renovadas e adquiram novos significados. Contudo, essa movimentação não significa que as memórias locais desapareçam; pelo contrário, ela favorece um diálogo entre diversas culturas de memórias, criando vínculos de semelhança, comparação e troca entre grupos que não compartilham laços familiares, étnicos ou nacionais. Por meio dessa interação, essas comunidades conseguem reinterpretar e integrar as experiências de outras em seus próprios conjuntos de lembranças, ampliando e enriquecendo a percepção coletiva do passado. Dessa forma, a circulação das memórias fortalece uma rede transcultural e transnacional que promove uma memória diversificada, dinâmica e solidária.

Em seu sentido mais clássico, como em Halbwachs, a memória era entendida, como vimos anteriormente, como vinculada e dependente de comunidades orgânicas, ou seja, grupos estáveis, homogêneos e permanentes, como nações, etnias ou famílias, nos quais identidade e memória estavam natural e simbioticamente vinculadas. Contudo, atualmente, a memória não é vista e entendida como sendo rigidamente presa a grupos fixos; ela se apresenta como algo maleável, aberto e sujeito a adaptações. Isso quer dizer que a memória pode ser reinterpretada, apropriada e compartilhada de forma criativa por diferentes coletivos, formados por vivências comuns, causas políticas, laços culturais ou sociais, que nem sempre correspondem às identidades tradicionais e estáveis. Desse modo, a memória coletiva deixa de ser um patrimônio exclusivo e fechado de uma comunidade orgânica para se tornar um recurso cultural mais fluido, que circula, se transforma e conecta diversas pessoas e grupos, contribuindo para fomentar o debate político em diversas frentes.

Os estudos a respeito da memória vêm se dedicando a estabelecer uma terminologia apropriada para descrever os processos de circulação da memória entre distintas gerações, culturas e temporalidades. O objetivo é destacar a natureza dinâmica da cultura e a capacidade da memória de ser transmitida, compartilhada e até transportada para diferentes contextos. Dentro deste debate, temos conceito de pós-memória, descrito por Marianne Hirsch (2021), discutido em paralelo com o de trânsito cultural, na perspectiva de Fernando Seliprandy (2015). Em seguida, temos Daniel Levy e Natan Sznaider (2012), que propõem o conceito de memória cosmopolita, enquanto Alison Landsberg (2004) desenvolve a ideia de memória

protética. Já Michael Rothberg (2009) introduz o conceito de memória multidirecional, enfatizando o caráter espacial e relacional da memória. Por necessidade teórica, vamos revisar estes conceitos e, ao cabo, mobilizá-los para definir o que aqui chamamos de memória em trânsito.

### **3.1 Pós-memória e trânsito cultural**

Como já deve ter ficado evidente, esta pesquisa aborda relatos memoriais em filmes documentais sobre o período ditatorial, tratando de questões delicadas. Essas lembranças não constituem arquivos inertes, mas integram um mecanismo ativo e relacional que requer participação social e cultural. Narrar um tempo histórico repleto de sofrimentos, traumas e arbitrariedades impõe dilemas éticos e procedimentais consideráveis, sobretudo na maneira de reconstruir essas experiências. Nesta seção, passaremos em revista as noções de pós-memória, descrita por Marianne Hirsch (2021), e de trânsitos culturais, na perspectiva de Fernando Seliprandy (2015). A primeira refere-se ao vínculo afetivo de indivíduos de gerações futuras com acontecimentos que não testemunharam pessoalmente, porém absorveram intensamente, e a segunda aponta que a memória entre gerações viabiliza tanto transmissões e ressignificações quanto negações e modificações.

A noção de pós-memória caracteriza o vínculo de gerações futuras com fatos históricos e particulares que não presenciaram diretamente, mas, mesmo assim, assimilaram de modo profundo e subjetivo. Tal ocorrência revela-se particularmente relevante em grupos familiares e sociedades impactadas por acontecimentos traumáticos, como conflitos armados, massacres, deslocamentos forçados e regimes autoritários. A proposta desse conceito consiste em evidenciar como a recordação de episódios pode perpetuar-se por meio de narrativas, representações visuais, utensílios, práticas cerimoniais e lacunas propositais, constituindo uma lembrança transmitida. Essa propagação costuma efetivar-se de modo não planejado ou explicitamente deliberado e pode influenciar substancialmente a constituição subjetiva e a percepção da realidade das gerações seguintes. Diante disso, descendentes de indivíduos que atravessaram experiências como a escravidão, o regime militar e outras formas de opressão extrema costumam manifestar uma percepção de aproximação e compromisso diante desses acontecimentos, vivenciando-os quase como memórias próprias.

Cabe esclarecer que, nesse contexto, o termo pós-memória não propõe uma nova conceituação para a memória. Embora carregue o prefixo "pós", não se refere a um estágio posterior ao ato de memorizar ou recordar informações, tampouco se confunde com a memória propriamente dita. Diferentemente de outros usos do "pós" que surgiram nas últimas

décadas, aqui esse prefixo não denota algo que sucede no tempo ou no espaço ao elemento ao qual se vincula. Conforme esclarece BARATA (2022), o "pós" presente em "pós-memória" não se limita a marcar uma sucessão cronológica ou espacial; ele expressa um distanciamento reflexivo e uma relação de dependência com a memória original; dessa forma, não representa o encerramento dessa memória de referência, mas sim uma prolongação marcada por tensão. Portanto, a pós-memória caracteriza um momento ulterior da memória à qual se refere. Na pós-memória, o foco direciona-se ao passado, e o presente é compreendido a partir de sua conexão com um passado conflituoso, em vez de apontar para o rompimento com antigos paradigmas.

Ao ser definida como uma *pós*-memória, esta noção busca marcar a distância, tanto temporal quanto qualitativa, em relação à memória de quem realmente viveu os eventos em questão. Ao expressar seu caráter de segundo plano, afastamento e representação indireta, esse conceito busca evidenciar a distância cronológica e essencial em relação às recordações daqueles que vivenciaram os fatos. Vale destacar também que, assim como a memória, a pós-memória pode ser evocada por mecanismos de mediação, embora, como já dito, a memória mantenha uma ligação mais próxima e direta com o ocorrido (em termos temporais), diferentemente da pós-memória, com origem justamente na transmissão dessas recordações. Seja como for, a pós-memória configura-se como uma modalidade singular de relação com o passado, visto que o contato com ele se dá de forma indireta, não por reminiscência ou resgate pessoal, mas mediante um exercício de imaginação, de elaboração subjetiva e de recriação. (SOUSA, 2019).

No entanto, como ocorre com qualquer construção teórica, a noção de pós-memória também enfrenta restrições e objeções, conforme destaca Fernando Seliprandy (2015) ao observar que as produções documentais realizadas por descendentes examinam as vivências de seus pais, estando situadas em uma temporalidade complexa. Inseridos, portanto, no contexto contemporâneo repleto de disputas simbólicas e controvérsias em torno do passado. Para apreender esse fenômeno em toda a sua profundidade, a noção de um território de intercâmbio intergeracional mostra-se mais eficaz do que o conceito de pós-memória. Em uma avaliação crítica do conceito de pós-memória, Seliprandy problematiza os limites da noção de uma herança memorial direta e concreta. Ele faz isso ao analisar o filme *Los rubios*, de Albertina Carri. Ambientado no contexto das ditaduras do Cone Sul, o autor demonstra como a obra contesta essa perspectiva, oferecendo uma abordagem mais cindida e distanciada, que rompe com as expectativas de uma memória enobrecida ou mitificada dos pais desaparecidos.

Como contraponto à noção de pós-memória, Fernando Seliprandy sugere o conceito de espaço de intercâmbio entre gerações. Em lugar de uma herança transmitida de modo direto e emocional, ele propõe que a memória intergeracional se forme mediante trocas dinâmicas, nas quais coexistem tanto heranças e assimilação quanto rejeição e ressignificação. Tal espaço de intercâmbio abrange as transferências culturais, categoria que designa as mutações e releituras de produtos culturais em novos ambientes, sem relações hierárquicas. Para Seliprandy, tais transferências proporcionam um paradigma mais maleável e fluido que o da pós-memória, viabilizando a compreensão dos processos de transmissão e ressignificação memorial conforme as particularidades históricas e culturais de cada geração.

A despeito das restrições apontadas por Seliprandy, mantemos o interesse em preservar o conceito de pós-memória, fundamentando-nos no componente afetivo inerente a toda manifestação memorial. Compreender que a memória não se limita a um depósito inerte de dados, mas constitui um mecanismo ativo e relacional que demanda participação consciente, sobretudo em situações de ruptura, é algo que as pessoas permanentemente vivenciam e ressignificam. Assim, ao direcionarmos nosso olhar para o campo disciplinar em questão, torna-se impraticável discutir História Pública sem suscitar indagações fundamentais — embora complexas — acerca da transmissão de um passado caracterizado por episódios cruéis, traumáticos e violentos. Ao optarmos pela utilização desse conceito, pretendemos realçar que a pós-memória também se manifesta na produção cultural e artística, na qual narrativas de sobrevivência e resistência são reconstruídas ou reinterpretadas mediante abordagens que buscam estabelecer vínculos e, paralelamente, conectar todos ao passado. No caso dos documentários, os cineastas exploram essa perspectiva para recuperar e reelaborar experiências de eventos traumáticos, convertendo a dor assimilada em criações que simultaneamente registram e transcendem tais ocorrências. É imperativo atentar para a apropriação de memórias alheias, suscitando reflexão acerca dos perigos de uma assimilação indevida das vivências das gerações precedentes. Se a pós-memória implica uma ligação emocional intensa com um passado não vivenciado diretamente, a propagação dessa memória demanda prudência para que descendentes e gerações futuras, sobretudo, não tomem para si as experiências dos sobreviventes nem as tratem com negligência, preservando a singularidade da história alheia. Outro dilema, ou indagação de natureza ética, refere-se à maneira como as gerações subsequentes podem perpetuar essas narrativas sem deslocar o protagonismo para si, mas zelando pelas recordações e vivências das vítimas, evitando converter o exercício memorial em mera afirmação identitária dos descendentes (HIRSCH, 2021).

Mas não existe motivo para desconsiderar o mérito e as potencialidades que o conceito de transferência cultural oferece para a análise de documentários cujo referencial central é a memória, particularmente ao evidenciar como elementos culturais são reinterpretados, ajustados e ressignificados ao transitar entre distintos universos culturais ou temporais. Diferentemente de uma mera influência unilateral, as transferências culturais implicam mutações que colocam em xeque noções de originalidade e autenticidade, realçando o protagonismo das culturas que recebem tais elementos ao adaptá-los e modificá-los para novas finalidades e significados.

A proposta aqui apresentada consiste na viabilidade de estabelecer um diálogo entre as duas categorias — pós-memória e transferências culturais —, salientando tanto a dimensão da herança afetiva quanto o aspecto da adaptação e ressignificação, com vistas a conceber uma memória em trânsito.

### **3.2 Memória cosmopolita**

O conceito de memória cosmopolita nasce a partir do debate empreendido por Daniel Levy e Natan Sznaider sobre a memória coletiva do Holocausto e como esta serviu como um catalisador para o surgimento de um cosmopolitismo moral e político. Segundo os dois autores, o trauma coletivo causado pelo Holocausto gerou um imperativo moral de “Nunca mais!”. Essa memória coletiva ultrapassou fronteiras nacionais, moldando uma consciência global sobre a dignidade humana que se tornou um fundamento emocional e ético para a difusão global dos direitos humanos.

Diante desse fato, eles advogam que o cosmopolitismo se apresenta como intersecção entre o universal e o particular, o que significa dizer que o novo cosmopolitismo, nascido depois dos eventos do julgamento de Nuremberg, não apaga identidades locais, mas integra experiências particulares (como a dos judeus no Holocausto) em um quadro universalista. Assim, memória e cosmopolitismo não são opostos, mas elementos que se reforçam mutuamente.

Cabe esclarecer que Levy e Sznaider definem cosmopolitismo como uma forma de moralidade e política que transcende as fronteiras nacionais, promovendo valores universais baseados na interdependência entre povos e na responsabilização global diante do sofrimento humano. Neste sentido, o cosmopolitismo funcionaria como alternativa ao nacionalismo e ao Iluminismo clássico:

Em contraste com o universalismo observado no Iluminismo, concebemos o cosmopolitismo como um processo no qual universalismo e particularismo não são mais exclusivamente categorias opostas, mas, pelo contrário, um par coexistente (LEVY e SZNAIDER, 2012, p. 262)

O cosmopolitismo aqui é definido como uma articulação flexível entre o global e o local, que rejeita tanto o nacionalismo fechado quanto o universalismo abstrato do Iluminismo clássico. Ele é mais prático e experiencial, ligado a realidades históricas. Apresentado como mais do que uma ideia filosófica, ele se torna parte da identidade pessoal e coletiva, enraizado em rituais, sentimentos e práticas sociais reais. É uma moralidade vivida, não apenas pensada, daí que os autores o vinculam ao primado da dignidade humana acima das fronteiras estatais, fundamentando-o mais em compaixão e responsabilidade do que em razão pura. Aqui, o cosmopolitismo desafia diretamente o sistema de Estados soberanos.

Por moral cosmopolita, queremos dizer a crença de que o nosso dever de atenuar o sofrimento dos indivíduos é mais importante do que todas as barreiras políticas artificiais que possam estar no nosso caminho. (LEVY e SZNAIDER, 2012, p. 280).

Numa definição mais clara e direta, o que vemos com o cosmopolitismo é uma ética global que prioriza o sofrimento humano acima da política tradicional. Ele é visto como parte de um processo civilizador que molda as sensibilidades morais da modernidade tardia, podendo ser acionado como um instrumento de ação política global, especialmente no campo dos direitos humanos.

No campo da memória, o que temos é um instrumento institucional, ou seja, a memória do Holocausto incorporada a instituições jurídicas e políticas - como os julgamentos de Nuremberg, a Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Convenção sobre o Genocídio - funcionando como um padrão moral e legal transnacional que desafia a soberania absoluta dos Estados. Somado a isso, temos também a memória como força emocional e simbólica. O que significa dizer que, diferentemente do racionalismo iluminista tradicional, o cosmopolitismo emergente se baseia também em sentimentos compartilhados de empatia e compaixão, ativados por memórias de sofrimento extremo (como o Holocausto). A memória, nesse sentido, cria uma base afetiva para a ação política global. Transpondo fronteiras nacionais, a memória do Holocausto é ativada como paradigma global, utilizada para dar sentido a outras tragédias humanas, como os genocídios em Ruanda ou nos Bálcãs. Tais fatos contribuem para a formação de uma “memória cosmopolita”, ou seja, uma memória que serve à construção de normas globais de justiça e humanidade.

O que temos é o seguinte. Levy e Sznajder definem o conceito de memória cosmopolita como um tipo de memória coletiva que transcende as fronteiras nacionais e que integra experiências históricas traumáticas (como o Holocausto) em um marco moral e político global. É uma memória que se configura como transnacional, uma vez que ultrapassa os limites dos Estados-nação, permitindo que eventos extremos locais (como o Holocausto dos judeus europeus) sejam reconhecidos globalmente como experiências moralmente significativas para toda a humanidade.

A memória do Holocausto, ao deixar de ser entendida apenas como uma tragédia particular do povo judeu, transforma-se em um paradigma global para a condenação de crimes contra a humanidade, como genocídios, limpezas étnicas e opressões sistemáticas, representando assim sua universalização. Essa transição simbólica permitiu que tal memória servisse de base para a formulação de normas universais, como os direitos humanos e a tipificação legal dos crimes contra a humanidade, que passaram a questionar e relativizar o princípio tradicional da soberania estatal em favor de uma ética global. Além disso, essa memória não se sustenta apenas na racionalidade abstrata, mas mobiliza uma integração entre sentimento e razão, ao ativar reações morais compartilhadas, como empatia e indignação, fundamentais para sua legitimação política e cultural. Por fim, os autores demonstram haver uma relação de mútua constituição entre a memória do Holocausto e a cultura contemporânea dos direitos humanos: enquanto a memória legitima e fundamenta a cultura de direitos, esta, por sua vez, fornece os instrumentos discursivos e institucionais para a preservação e atualização constante dessa memória em contextos diversos.

A função paradigmática das memórias do Holocausto é também evidente fora da Europa e da América do Norte. As referências ao Holocausto abundam nos debates sobre a escravidão e o colonialismo. Muitos intelectuais africanos se apropriaram do vocabulário do Holocausto a fim de impulsionar seus próprios clamores sobre a culpa ou a reparação europeia [...]. As demandas afro-americanas por reparações pela escravidão invocam frequentemente referências ao modo como as organizações judaicas negociaram reparações com a Alemanha [...]. Na China, o estudo sobre o Holocausto é relacionado à memória da invasão japonesa e do massacre de Nanquim, assim como à emergência da consciência dos direitos humanos [...]. A principal documentação sobre os abusos contra os direitos humanos na Argentina é intitulada “Nunca Mas” (“Nunca mais”), para citar alguns poucos exemplos. Todos esses devem ser estudados separadamente, mas eles se relacionam à memória do Holocausto, na qual as ideias cosmopolitas se fundamentam. (LEVY e SZNAIDER, 2012, p. 281)

A memória cosmopolita é a reinterpretação do Holocausto como um símbolo ético e político global, que pode ser mobilizado para denunciar injustiças em qualquer parte do mundo. É uma memória que apela para um senso global de responsabilidade moral, servindo

de base para a ação coletiva em defesa da dignidade humana. É, neste sentido, uma memória que se torna um ponto de partida para pensar a humanidade na totalidade e para desenvolver um ethos cosmopolita baseado na empatia com o sofrimento universal.

### 3.3 Memória protética

Alison Landsberg (2003) define memória protética como um tipo de memória que não se origina da experiência vivida diretamente por um indivíduo, mas adquirida por meio de tecnologias de representação, como filmes, museus ou mídia em geral, e incorporada de forma afetiva e cognitiva ao sujeito. Diz respeito à experiência emocional e intelectual que um espectador desenvolve ao entrar em contato com representações de eventos históricos por meio de mídias culturais populares. Segundo Landsberg, mesmo sem ter vivido esses eventos, o espectador pode desenvolver empatia pelos que os vivenciaram, o que pode incentivar a formação de alianças solidárias e progressistas que vão além de divisões baseadas em identidades específicas. Em suas palavras, a memória protética é aquela que emerge na intersecção entre uma pessoa e uma experiência histórica que ela não viveu diretamente, que é incorporada de forma tão intensa que parece ser parte de sua própria memória.

Um dos exemplos mais dramáticos de como a mídia de massa gera empatia se dá por meio da produção e disseminação da memória. Tais memórias preenchem os abismos temporais que separam os indivíduos dos eventos significativos e potencialmente interpelativos do passado. Tornou-se possível ter uma relação íntima com memórias de eventos que não vivemos: essas são memórias que chamo de protéticas. 'Memórias protéticas' são, de fato, memórias 'pessoais', pois derivam de encontros engajados e experienciais com as diversas tecnologias de memória da mídia de massa. Mas, como as memórias protéticas não são naturais, nem propriedade de um único indivíduo, muito menos de uma família ou grupo étnico específico, elas evocam um passado mais público, um passado que não é de forma alguma privatizado. Os passados que a memória protética revela estão disponíveis para indivíduos de todas as raças e etnias. Essa forma de memória é historicamente específica e bastante distinta das diversas formas de memória coletiva, que geralmente são circunscritas a uma comunidade ou grupo específico. Em contraste com as memórias coletivas, que tendem a ser geograficamente específicas e servem para reforçar e naturalizar a identidade de um grupo, as memórias protéticas não são propriedade de um único grupo. Em vez disso, elas abrem a possibilidade de horizontes coletivos de experiência e abrem caminho para alianças políticas inesperadas. (LANDSBERG, 2003, p. 148-149)

Como visto, são definidas como memórias protéticas por não serem memórias naturais ou vividas, mas que surgem do contato com mídias culturais; assim como próteses físicas, incorporadas de maneira sensorial e emocional, muitas vezes ligadas a experiências traumáticas representadas. Sua forma mercantilizada permite ampla difusão entre diferentes

grupos sociais, contrariando visões que veem a cultura de massa apenas como manipulação. Para Landsberg, os espectadores são ativos e capazes de negociar significados, e, por produzirem envolvimento sensorial e parecerem reais, essas memórias podem gerar empatia e fundamentar relações éticas com o outro, servindo como base para identificações coletivas e o fomento de esferas públicas contra-hegemônicas.

A memória protética não substitui a memória pessoal, advinda da própria experiência, mas a complementa, permitindo que sujeitos se conectem emocionalmente com eventos históricos distantes de sua experiência direta. Todavia, uma diferença deve ser levada em consideração: lembrar-se de algo vivido não é a mesma coisa que ser sensibilizado ao conhecer a dor do outro. Confundir essas experiências ou tratar ambas como memória, pode ser problemático, especialmente no caso de eventos extremos. Há uma diferença essencial (epistemológica, ética e ontológica) entre lembrar e aprender sobre o sofrimento. Essa advertência é válida justamente porque a proposta de Alison Landsberg passa pela experiência de pessoas que não viveram certos traumas históricos e, ainda assim, podem se conectar emocionalmente com essas experiências por meio da cultura.

Ao propor o conceito de memória protética, o que está sendo proposto é uma forma de memória externa ou adicional, adquirida por meio de experiências mediadas por instrumentos ou elementos da cultura (e não pela vivência direta). Ou seja, não é preciso ter vivido o evento para lembrar-se dele de algum modo. O contato com representações culturais pode gerar uma forma de memória colada à subjetividade do espectador. Essa memória surgiria quando alguém assiste a filmes, séries ou visita museus que representam eventos do passado, sobretudo experiências que comovem e informam, que despertam tanto respostas afetivas quanto cognitivas. Segundo Landsberg, essa experiência pode gerar empatia real, de tal forma que o espectador passa a se importar com o sofrimento de pessoas que nem conhece e com histórias que não são suas, no sentido de identidade ou ancestralidade. Essa empatia, quando bem cultivada, pode levar a alianças éticas e políticas e outras formas de solidariedade que não se baseiam apenas na identidade de grupo (como raça, gênero, nação), mas numa compaixão ativa e transformadora.

A memória protética mostra como a cultura de massa pode criar conexões emocionais profundas com o passado, mesmo para quem não o viveu, permitindo que a dor e a luta de outros mobilizem solidariedade e ação política para além das fronteiras tradicionais de identidade.

A ideia central de Alison Landsberg, que de certa forma é herdeira de Nietzsche (1987), entende que a memória está ligada às experiências que afetam profundamente o

sujeito, mas com ênfases diferentes sobre como essa afetação ocorre e com implicações distintas sobre o papel da dor, da cultura e da ética.

Segundo Nietzsche, para que algo não seja esquecido, ele precisa ser inscrito intensamente, como se fosse marcado no corpo ou na alma. Aqui, gravar tem um sentido quase físico - como tatuar, imprimir com força ou marcar com ferro em brasa. Ele quer enfatizar que a memória duradoura não é suave; ela é feita com impacto. Alison Landsberg se aproxima de Nietzsche ao indicar que somente aquilo que nunca cessa de ferir permanece na memória. Ou, dito de outra forma, o que fica na memória é aquilo que dói, ou aquilo que sensibiliza. A dor, nesse sentido, funciona como uma âncora da lembrança. A memória duradoura nasce do sofrimento, da punição, da culpa ou do trauma.

Para Nietzsche, especialmente ao analisar as origens da moral e da consciência, as normas morais e sociais foram impressas nas pessoas por meio da dor (como punições físicas ou humilhações), criando marcas que se transformaram em memórias e, mais tarde, em consciência moral. Toda argumentação de Nietzsche desafia a ideia de que a memória moral é algo puro ou racional. Para ele, ao contrário, a memória moral é corpo, é ferida, é ressentimento acumulado. Por isso, a moral não nasce do amor ou da razão, mas do sofrimento repetido que deixou marcas profundas na humanidade.

Se em Nietzsche a memória advém da dor vivida, em Landsberg, ela também pode vir da dor percebida e incorporada por meio da cultura, uma dor emprestada, mas sentida com força. O que é significativo é que ambos reconhecem que a memória só se forma de modo duradouro quando há intensidade afetiva. Quando Nietzsche diz que somente aquilo que fere permanece na memória, ele está pensando em uma memória que se funda no sofrimento real, vivido diretamente, muitas vezes por meio da violência, punição e repressão. Landsberg, por sua vez, amplia a perspectiva nietzscheana e mostra que o sujeito pode ser igualmente impactado ao ser afetado por representações culturais de sofrimento, mesmo que não tenha vivido o trauma. A memória (protética, no caso) não nasce da dor vivida, mas da intensidade afetiva da experiência mediada.

Ambos usam imagens corporais para descrever como a memória se fixa no sujeito - ferida (Nietzsche) e prótese (Landsberg). A diferença é que Nietzsche vê a memória como uma marca de dominação, enquanto Landsberg a vê como uma possibilidade de expansão empática. Enquanto Nietzsche vê a memória como resultado de um processo violento, repressivo e gerador de ressentimento, Landsberg oferece uma visão transformadora, em que a memória, mesmo não vivida, pode ser fonte de empatia e de alianças éticas. Seja como for, tratam da memória como algo que não se forma de maneira neutra ou abstrata, mas que

precisa de intensidade, seja ela causada pela dor real (Nietzsche) ou pela afetividade mediada (Landsberg).

O que temos, afinal, é que tanto Nietzsche quanto Landsberg refletem sobre o papel da intensidade afetiva na constituição da memória. Embora partam de fundamentos diferentes - a ferida vivida em relação a sensibilidade mediada - ambos os autores reconhecem que a memória se fixa quando algo nos toca profundamente.

### **3.4 Memória multidirecional**

Um dos dilemas mais prementes nas sociedades multiculturais contemporâneas diz respeito à forma de se pensar a articulação entre distintas experiências históricas de violência vividas por diferentes grupos sociais. Tal problemática está intimamente relacionada ao campo da memória coletiva, ou seja, à maneira como esses grupos constroem vínculos entre seu passado e suas condições sociais e políticas no presente. Surge, então, a indagação: o que ocorre quando narrativas históricas diversas se encontram na esfera pública? A rememoração de um episódio obscurece ou silencia outros? Em contextos multiculturais, o embate entre memórias de grupos que sofreram algum tipo de violência, como a escravidão, o colonialismo e o Holocausto, deve necessariamente configurar-se como uma disputa por reconhecimento e legitimidade, marcada por uma lógica de competição entre vítimas?

Em vez de enxergar a memória coletiva como uma disputa em que uma lembrança exclui a outra, Michael Rothberg (2009) propõe entendê-la como um processo multidirecional, ou seja, aberto a negociações, trocas e influências recíprocas. Nessa perspectiva, a memória é algo produtivo, não um recurso limitado. Isso nos permite perceber que lembrar um acontecimento não impede a lembrança de outros; ao contrário, uma memória pode impulsionar a consciência sobre diferentes eventos históricos. Esta inter-relação entre memórias distintas revela uma dinâmica fértil e intercultural que ele denomina de memória multidirecional.

Rothberg está questionando uma ideia comum segundo a qual diferentes grupos que sofreram traumas ou injustiças precisam competir entre si por espaço na memória coletiva, como se lembrar de um evento automaticamente apagasse ou diminuísse a importância de outro. Na perspectiva da memória competitiva, a esfera pública é entendida como um espaço fixo e limitado, em que grupos sociais previamente definidos disputam intensamente por reconhecimento e visibilidade. Essa visão assume que os contornos da memória coletiva coincidem com os limites das identidades de grupo. Assim, ao buscar afirmar algo como

“minhas memórias” e “minha identidade”, seríamos levados a excluir ou negar as memórias e identidades dos outros. Para quem enxerga a memória como um campo de competição, essa luta por articulação e reconhecimento coletivo se apresenta como um confronto no qual o avanço de uns implica inevitavelmente na perda dos outros. Mas, na perspectiva de Rothberg, as memórias não precisam necessariamente competir, mas podem se influenciar e se enriquecer mutuamente. Por exemplo, lembrar do Holocausto pode ajudar a compreender e dar visibilidade a outros traumas históricos, como o apartheid, o colonialismo ou a escravidão. Nesta abordagem, a memória de um evento pode ajudar a despertar a consciência sobre outros, criando um diálogo entre diferentes histórias e culturas. É a memória como produtiva e aberta, e não como algo limitado ou exclusivo.

Rothberg também recusa a ideia de que identidades e memórias sejam essências fixas, puras ou autênticas, baseadas em divisões rígidas entre um “nós” e um “eles” que supostamente definiriam de forma absoluta tanto as identidades quanto suas relações com o passado. Ele se distancia dessa perspectiva porque ela se apoia em dois pressupostos problemáticos: o primeiro, de que há uma conexão linear e direta entre memória e identidade; o segundo, de que só é possível construir identidades e memórias por meio da exclusão da alteridade e da negação de vínculos compartilhados com os outros. Embora nossas conexões com o passado influenciem nossa identidade atual, essa influência nunca se dá de modo direto, e frequentemente produz efeitos inesperados, ou até indesejados, que nos entrelaçam com aqueles que percebemos como diferentes de nós.

A partir da noção de memória multidirecional, ele enxerga a esfera pública não como um espaço fixo, mas como um ambiente discursivo dinâmico e flexível, em que os grupos não apenas expressam posições já definidas, mas se constituem ativamente mediante interações e diálogos com os outros.

Essa perspectiva também desafia a noção de que as memórias pertencem exclusivamente a determinados grupos ou de que os grupos são definidos rigidamente por suas memórias. Pelo contrário, diz Rothberg, as fronteiras entre memória e identidade são fluidas e permeáveis; aquilo que parece, à primeira vista, ser algo próprio frequentemente se revela como fruto de empréstimos, adaptações ou ressignificações de narrativas que pareciam alheias. A memória, ao unir tempos e lugares distintos, revela seu potencial criativo na capacidade de gerar novos sentidos e possibilidades a partir de histórias já vividas. Ao destacar a multidirecionalidade da memória, propõe-se uma lógica social mais aberta e mutável, na qual a busca por reconhecimento é sempre provisória, sujeita a mudanças, deslocamentos e reinterpretações constantes.

A abordagem de Rothberg rompe com a ideia de que memórias coletivas precisam competir entre si. Em vez disso, convida a reconhecer que múltiplos grupos sociais podem lembrar-se de traumas diferentes de forma simultânea e interconectada, especialmente em contextos diversos e em constante transformação. A memória, portanto, se rearticula em função das condições atuais. O que ele está dizendo é que, ao reconhecer as conexões possíveis entre diferentes memórias, os grupos não precisam competir, mas podem encontrar pontos de contato e empatia. O que pode abrir espaço para solidariedades inesperadas e para formas renovadas de justiça, mais inclusivas e conscientes das múltiplas violências históricas.

Rothberg desenvolve uma abordagem crítica das memórias históricas do pós-Segunda Guerra Mundial, especialmente entre 1945 e 1962, argumentando que esse período não deve ser interpretado como a justaposição de dois acontecimentos distintos, em que de um lado, temos a consolidação da memória do Holocausto e, de outro, os processos de descolonização e emancipação política dos povos anteriormente submetidos ao domínio colonial europeu. Para ele, trata-se de um momento em que essas narrativas se entrelaçam de forma significativa. Essa coincidência temporal entre a memória do Holocausto e as lutas anticoloniais não é meramente fortuita. Rothberg sustenta que essa simultaneidade revela uma dinâmica própria da memória coletiva, segundo a qual traumas históricos diversos podem se refletir mutuamente, dialogar entre si e se influenciar, sobretudo nos contextos de reivindicação identitária e de busca por reconhecimento coletivo.

Ele também critica o modo como, no debate público contemporâneo, essas memórias muitas vezes são colocadas em oposição, resultando em disputas hierárquicas para ver qual o maior sofrimento. Esse tipo de competição por reconhecimento ignora os momentos históricos de intercâmbio, solidariedade e referências cruzadas entre diferentes comunidades e suas experiências traumáticas. A separação rígida entre essas narrativas constitui, segundo ele, uma forma de negar sua historicidade compartilhada. A sobreposição de tradições de memória, embora carregada de tensões, deriva justamente da proximidade retórica e simbólica entre elas. A intensidade das discussões atuais sobre raça, genocídio e memória se explica, em parte, por essa intimidade, por vezes incômoda, entre experiências históricas que, apesar de distintas, compartilham estruturas semelhantes de dor, resistência e reivindicação política.

Um dos principais empecilhos para compreender as relações entre diferentes memórias coletivas é a ideia, ainda muito difundida, de que cada grupo possui uma história, uma cultura e uma identidade isoladas, como se fossem entidades fechadas, puras e imutáveis. Outro problema é a tendência de tratar certos acontecimentos históricos como totalmente únicos, quase fora da realidade histórica comum, como se não pudessem ser comparados ou

relacionados a outros eventos extremos. Essa ideia de singularidade absoluta costuma ser sustentada por narrativas exageradas, que colocam esses eventos em um pedestal, retirando-os do fluxo da história humana e impedindo qualquer tipo de referência cruzada ou aproximação crítica com outras experiências de sofrimento. Ao fazer este tipo de crítica, Michael Rothberg está desafiando visões que absolutizam identidades e traumas e, por conseguinte, bloqueiam a possibilidade de diálogo entre diferentes memórias coletivas.

Cabe observar que a memória multidirecional não elimina o conflito; de fato, ela pode gerar tanto compreensão mútua quanto competição simbólica, às vezes ao mesmo tempo. No entanto, esse modelo oferece uma visão mais flexível e realista da memória coletiva, permitindo enxergar as relações de poder envolvidas e abrindo espaço para novas identidades e formas de justiça histórica, mesmo reconhecendo que, em certos contextos, essas trocas podem também reforçar exclusões ou violências.

Tanto a memória cosmopolita quanto a memória multidirecional evidenciam que a memória coletiva é um processo dinâmico e relacional, marcado por deslocamentos, mediações e reinterpretações constantes. Embora o modo como sejam articuladas possa gerar disputas e conflitos, sobretudo em cenários em que diferentes grupos competem por reconhecimento, elas também abrem espaço para a construção de solidariedades baseadas na escuta mútua, nas sobreposições e nos ecos entre experiências históricas distintas. Mas, na sua especificidade, a memória multidirecional mostra que toda lembrança passa por transformações conforme o momento e o contexto. Ela nunca permanece intacta, e sua forma final depende de muitos fatores imprevisíveis (contingentes). Essa constante reformulação pode gerar mais disputas por reconhecimento (quem merece mais atenção), mas também pode fomentar solidariedade ao permitir que diferentes memórias se encontrem, se sobreponham ou dialoguem, possibilitando o reconhecimento de semelhanças entre experiências de dor, opressão ou resistência. A memória multidirecional mostra que lembrar é sempre um ato coletivo, político e relacional. Ela pode dividir, mas também tem o potencial de unir ao não apagar diferenças, mas construindo pontes a partir delas. Daí que não é o conteúdo isolado de uma lembrança que define seu impacto ou significado, mas a forma como ela se articula com outras lembranças, com o presente e com as disputas simbólicas em curso.

Como estamos vendo, a memória é relacional, não essencialista. Isso significa que ela não possui um valor universal ou absoluto, e sim um valor que muda conforme com quem, quando e onde ela dialoga. Com isso, Daniel Levy, Natan Sznaider, Alison Landsberg e Michael Rothberg, cada um a seu modo, estão criticando a ideia de que certas memórias são naturalmente “neutras” ou “benéficas”, enquanto outras são inevitavelmente “ameaçadoras”

ou “divisoras”. Em conjunto, o que podemos concluir é que essas classificações são, na verdade, efeitos das relações entre memórias e das formas como elas são politicamente mobilizadas. O que temos é que nenhuma memória é pura ou isolada, mas que todas participam de redes de sentido que podem tanto habilitar quanto bloquear outras formas de lembrança. Assim, algo lembrado como um símbolo de justiça pode, em outro contexto, servir de obstáculo para que outras vozes sejam ouvidas. O que funciona como tela de projeção para algumas memórias pode operar como barreira para outras. Uma mesma lembrança pode gerar múltiplos sentidos e desempenhar papéis diversos, dependendo do contexto em que é evocada, de quem a mobiliza e com quais outras memórias ela se relaciona.

Estas propostas para abordar a memória partem do reconhecimento da abertura e da complexidade dos processos de lembrança, rejeitando visões deterministas ou simplificadas que tratam as memórias como tendo significados para sempre definidos. Contudo, essa abertura não implica um relativismo total, como se todas as formas de lembrar fossem igualmente válidas ou inocentes. Ao contrário, Rothberg, por exemplo, chama atenção para o fato de que a memória é sempre atravessada por forças sociais, políticas e subjetivas, que influenciam a maneira como ela circula, ganha legitimidade ou é silenciada. Em outras palavras, embora uma memória possa ter múltiplos significados, esses significados não surgem no vazio, mas em campos de disputa marcados por assimetrias de poder e interesses ideológicos. Portanto, as propostas acima reconhecem a pluralidade e a imprevisibilidade das lembranças, mas também alertam para a importância de analisar quem lembra, o que é lembrado, com que finalidade e com quais efeitos sociais. Trata-se de abordagens críticas e éticas da memória, sensíveis tanto à sua fluidez quanto às estruturas de dominação que podem moldá-la.

### **3.5 Seja como for, são memórias em trânsito**

Pós-memória, memória cosmopolita, memória protética e memória multidirecional apresentam diferentes formas de compreender a memória, mas todas compartilham um ponto fundamental: a memória é sempre um processo em trânsito, em constante circulação, transformação e reinscrição. Em vez de estar ancorada em identidades fixas, a memória se dá por meio de mediações, deslocamentos, cruzamentos e apropriações que desafiam fronteiras e desafiam a ideia de pertencimento exclusivo.

Embora os quatro conceitos – pós-memória, cosmopolita, protética e multidirecional - apresentem ênfases distintas, todos compartilham a concepção de que a memória não é um

arquivo estático, mas um processo dinâmico, relacional e circulante. A memória está sempre sendo reinterpretada a partir de novos contextos, atravessando fronteiras geográficas, culturais e temporais. Em vez de pertencer isoladamente a um único grupo ou sujeito, ela se desloca, se reinventa e se resignifica nas interações sociais, nos meios de comunicação, nos artefatos culturais e nas lutas políticas. Essa mobilidade da memória permite tanto encontros solidários entre diferentes histórias quanto tensões, disputas e reconfigurações.

É o que vemos quando examinamos as noções de pós-memória e transferência cultural. Noções que possuem como eixo central a memória intergeracional como um fenômeno dinâmico, no qual traumas e vivências de uma geração são não apenas transmitidos, mas também ressignificados e reelaborados pelas gerações seguintes, de acordo com suas demandas e ambientes culturais específicos. Nessa perspectiva, a memória em trânsito, conforme aqui concebida, reconheceria a incidência do passado sobre a existência da geração posterior, porém compreenderia essa presença como algo maleável, passível de ajustes e reinvenções que estabelecem interlocução com símbolos e referências da cultura contemporânea. Tais elementos seriam elaborados de maneira inventiva e reflexiva, num movimento que articula afetividade e mutação cultural.

A noção de pós-memória assimila afetivamente um tempo histórico que não experimentou integralmente, mas que constitui sua formação identitária. Em essência, trata-se de elucidar o poder e impacto das lembranças, a ausência e a perpetuação de heranças em meio a uma conjuntura posterior ao ocorrido. Geralmente trata da apreensão das cicatrizes impostas pelo que foi vivido pelos antepassados e o custo suportado por aqueles que optaram ou foram envolvidos por aquelas cicatrizes.

A concepção de pós-memória materializa-se no percurso empreendido por aqueles que se envolvem para compreender a trajetória dos que vieram antes e que os afetam de alguma forma, percorrendo um caminho que ultrapassa a mera recepção passiva de recordações. Não se trata apenas de acolher um patrimônio memorial traumático, mas de reexaminá-lo e problematizá-lo, empregando referências culturais que extrapolam o âmbito familiar ou parental.

Cabe destacar que esse movimento da pós-memória pode ir além e produzir um movimento no qual a lembrança é continuamente redescoberta e reinterpretada a cada evocação, conforme postula a noção de transferência cultural. Mais do que uma herança memorial simplesmente absorvida, a pós-memória pode evidenciar como uma memória recomposta a partir de vestígios, numa manifestação inequívoca de uma recordação que percorre gerações e se modifica.

Algo parecido é o que vemos quando tratamos da memória cosmopolita, que propõe que o Holocausto se tornou um modelo global para o reconhecimento de violações de direitos humanos, funcionando como um marco moral transnacional. Essa forma de memória ultrapassa o pertencimento étnico ou nacional, permitindo que grupos diversos se identifiquem com a vítima universal do genocídio. Ela enfatiza a criação de um *ethos* humanitário global, promovendo valores de empatia, justiça e responsabilidade internacional. Ao se deslocar das fronteiras nacionais e étnicas, a memória cosmopolita atua como uma memória em trânsito, funcionando como referência para outras lutas por reconhecimento ao redor do mundo.

Já a memória protética, ao se focar na forma como as pessoas se apropriam de memórias que não viveram diretamente, como se fossem próteses, ou seja, extensões incorporadas à experiência individual ou coletiva, revela que a memória pode ser emprestada, adotada e utilizada por sujeitos externos ao evento original, por meio de filmes, museus, literatura, mídia e práticas culturais. Essas memórias adotadas se tornam parte ativa da construção identitária de grupos que não viveram o evento, mas que o utilizam para se posicionar política ou eticamente no presente. Assim, ela mostra que a memória circula por meio de mediações culturais e tecnológicas, atravessando os limites da experiência direta.

A memória multidirecional, por seu turno, enfatiza as conexões, cruzamentos e conflitos entre diferentes histórias, como o Holocausto, a escravidão, o colonialismo e outras formas de violência histórica. O que vemos é uma ideia contrária a de uma competição por reconhecimento (ou olimpíadas da vitimização), mas a ideia de que a lembrança de um evento extremo pode impulsionar a lembrança de outro, criando redes de solidariedade, diálogo e novas formas de pertencimento. A memória é aqui explicitamente tratada como um espaço de trânsito simbólico, em que diferentes passados interagem, se sobrepõem, disputam visibilidade ou constroem alianças inesperadas. Ela é, portanto e novamente, relacional, imprevisível e marcada por disputas, mas também por possibilidades éticas e políticas.

O que podemos depreender é que, não importa o caso, estamos tratando de memórias em trânsito. Memória em estado dinâmico, fluido e em constante transformação, que ao mesmo tempo é fragmentada, composta por camadas interligadas que se conectam e se dispersam continuamente, provocando um fluxo incessante de reconstruções. Essa natureza transitória revela sua capacidade de ser tanto individual quanto coletiva, circulando entre pessoas, gerações e tempos, criando uma rede compartilhada de experiências e significados.

Possui também uma capacidade de atualização que faz com que a memória supere até mesmo a ausência, o não vivido, para conectar passado e presente em um movimento

contínuo, fundindo experiências pessoais e coletivas em um fluxo de temporalidade não linear. Conecta também vozes, sentimentos e significados diversos em um discurso mais amplo, ao mesmo tempo em que funciona como um recurso de resistência. Em seu caráter mutável e transitório, a memória em trânsito afirma sua função poética, filosófica e criativa, permitindo ao ser humano não apenas recordar, mas reimaginar o mundo e sua própria existência. Assim, a memória em trânsito se revela como um movimento essencialmente vivo, que habita e transforma o tempo de maneira expansiva, conectando passado, presente e futuro em um fluxo contínuo e surpreendente. E é isso que aprofundaremos a seguir.

### **3.6 Memórias em trânsito**

A partir daqui, começamos a definir o que seja memória em trânsito, revelando-a como advinda de um espaço historiográfico, poético e filosófico, em que passado e presente se revelam, a imaginação se funde à realidade e a identidade se constrói em meio a fragmentos e ausências. Mais do que um registro, vamos encarar a memória como um ato de resistência contra a efemeridade, conferindo imortalidade simbólica ao que foi vivido e permitindo que a humanidade se reconheça em sua própria transitoriedade.

A memória em trânsito é a compreensão da memória como não linear ou centrada em um sujeito estável, isto é, ela é múltipla, heterogênea, descentralizada e em constante movimento. A memória em trânsito é feita de linhas de fuga, conexões inesperadas e camadas sensoriais que não seguem um eixo ou um modelo hierárquico, mas que se espalham de maneira fragmentada.

Ao pensarmos a memória desta forma, estamos rejeitando qualquer noção de memória como linha do tempo ordenada. A memória em trânsito se conecta com o passado, recusando qualquer centralidade ou sujeito específico. A memória, então, não é árvore, nem raiz com ponto de origem fixo, mas campo de conexões laterais, simultâneas, caóticas e criadoras.

Há de se destacar também o caráter emocional e sensível da memória, que pode se manifesta em objetos, sons e imagens sensoriais, etc. No mesmo sentido, elas também transportam expressões e fluxos de desejo que circulam por meio delas. A memória, nesse sentido, é uma cartografia intensiva, não um decalque do passado. A memória vive em processos constantes de desterritorialização e reterritorialização; são vetores que escapam das formas instituídas (como museus ou discursos históricos oficiais) e se reinscrevem no presente por meio de afetos, ficções, silêncios, ruídos, espaços e testemunhos.

A memória em trânsito é mapa em construção, não reprodução. Não é possível reproduzir o passado; ele pode ser construído poeticamente, emocionalmente, teórico-academicamente com fragmentos de lembranças, mas nunca será um decalque ou uma repetição daquilo que já foi dado, mas uma produção criativa e aberta.

A memória em trânsito é um campo político, afetivo, sensorial e múltiplo de lembranças que não se organiza segundo uma lógica hierárquica, mas que se move em redes abertas e descentralizadas. De novo, não há hierarquia entre memórias, apenas justaposição. A memória não tem começo nem fim, apenas "meio", onde os elementos se encontram de forma contingente. Ela resiste à fixação, abrindo caminhos entre o individual e o coletivo, entre o vivido e o imaginado, entre o tangível e o intangível. Trata-se de uma memória que se refaz a cada nova conexão, que produz sentido em vez de apenas representar o passado, que cartografa em vez de repetir, e que age como força de criação e resistência no tempo presente.

Ela vive entre margens, sempre buscando escapar dos centros. Ao mesmo tempo sensível e intensiva, pessoal e coletiva, ela é potência de conexão entre tempos e corpos. E, sobretudo, é gesto de futuro: um modo de lembrar que não serve ao passado, mas o reinventa no presente, abrindo outras possibilidades de existir e narrar o mundo.

A memória não é um espelho do passado, nem um arquivo ordenado onde repousam os acontecimentos. Ao contrário, ela se constitui como um campo instável, vivo e em movimento, que se refaz a cada nova evocação. Longe de ser um decalque do que foi, a memória se comporta como uma rede de intensidades, afetos e rupturas, um fluxo descontínuo, múltiplo e criador, que escapa à lógica da centralização e da genealogia, abrindo espaço para uma política da lembrança que não se fixa, mas se expande.

Além disso, a memória em trânsito é profundamente política, quando rejeita o arquivo fixo, desafiando as narrativas oficiais e institucionais. Do mesmo modo, pode atuar como resistência, mesmo que sutil, não pela denúncia direta, mas pela evocação de uma memória íntima, insubmissa, que não se deixa organizar, como a lembrança que não cabe no monumento, mas que sobrevive na fala sussurrada, no objeto esquecido, no afeto latente.

A partir de tudo que apresentamos e discutimos até aqui, podemos apontar as seguintes características da memória, mas agora como memória em trânsito.

---

Dinâmica

A memória está sempre em movimento e transformação, se reconstruindo continuamente ao interagir com o presente, com outras memórias, com os interesses em jogo, etc.

---

Viva e mutável	É uma rede viva que se adapta, muda de forma conforme as emoções, contextos e necessidades atuais.
Emotiva e sensorial	Carregada de emoções, sons, imagens e sensações táteis, faz reviver o passado de forma sensorial, não apenas factual.
Fragmentária	É composta por pedaços dispersos, restos, fragmentos de experiências e sentimentos.
Intangível e simbólica	Não é apenas o que pode ser visto ou tocado; envolve significados, símbolos e afetos.
Interseccional (individual e coletiva)	Mescla experiências pessoais e histórias coletivas.
Temporalmente não linear	O passado e o presente coexistem, se sobrepõem e dialogam, permitindo a fusão de tempos distintos em uma só narrativa.
Criativa e poética	Capaz de gerar novas narrativas por meio da imaginação, podendo ser poética mesmo quando não factual.
Reconfigurável	Estando sujeita à recriação, inclusive por meio da idealização ou esquecimento, reinterpreta o passado constantemente.
Melancólica e nostálgica	Carrega a dor da perda e o lamento pelo que não pode ser recuperado, refletindo a impossibilidade de plena restituição do passado.
Sujeita à institucionalização	Quando institucionalizada (como em museus), corre o risco de perder sua vitalidade emocional.
Telúrica e enraizada	Vinculada ao território, às raízes. a memória também se ancora na geografia e na cultura local.
Resistência ao tempo e ao esquecimento	Atua como um antídoto à efemeridade e à finitude da vida, funcionando como uma ferramenta de resistência contra o apagamento do vivido.
Ambivalente (permanência vs. perda)	Oscila entre o desejo de fixar o que passou e a constatação de que muito se perde, apontando o paradoxo entre o efêmero e o eterno.
Material e imaterial	Relaciona-se a objetos, lugares e corpos, mas também a emoções e valores.
	Mistura de coisas esquecidas, desejadas e

Caótica e desordenada	inúteis.
Compartilhada e herdada	As lembranças podem não ser próprias, mas vir de outros que pensaram em nós.
Ligada à identidade	Molda o sujeito e permite que múltiplas versões de si coexistam, permitindo redescoberta e reinvenção ao longo do tempo.
Questionadora e provocadora	Abre espaço para a dúvida e a busca de sentido, instigando perguntas sobre pertencimento e verdade das lembranças.
Criadora de imortalidade simbólica	Concede continuidade e presença às experiências passadas, como se ainda vivessem.
Não-linear	Rompe com a cronologia, não segue passado-presente-futuro.
Descentralizada	Não há um núcleo organizador, uma origem fixa ou um eixo único.
Fragmentária	Composta por restos, afetos, lampejos, pedaços, recortes.
Cartografia	Memória como mapa em construção, e não como reconstituição (decalque).
Poética / Intensa	Inscrita em afetos, imagens, sons, não apenas em fatos ou registros.
Interconectável	Conexões intensivas entre memórias, com zonas de contato sensível.
Desterritorialização	A memória escapa dos formatos fixos, rígidos (como o museu ou o arquivo estatal).
Reterritorialização criativa	A memória se reinscreve no presente: é (re)ativada por novas conexões (documentário, arte, testemunho).
Rede	Sem começo, meio ou fim, as memórias funcionam em rede, seguindo em qualquer direção.
Memória como corpo vivo	Ela age, afeta, transforma, não sendo uma representação do passado, mas criação no presente.
Resistência	Ao recusar as genealogias fixas e os modelos centralizados, ela é anti-arquivo e anti-memória oficial.

Política	A memória opera como força política: reativa histórias esquecidas, desestabiliza o poder.
Micropolítica do sensível	A memória também se articula em gestos, ruídos, falas, rastros, formas menores, mas potentes.

Voltado à ilha de edição de Waly Salomão e ao poema que trabalha a memória como um espaço onde se corta, apaga, rearranja e distorce o que se lembra, o que vemos na sua continuação é o poeta recusando a ideia de vida como narrativa ordenada ou tela controlada. Pelo contrário, a vida é feita de apagamentos, destruições e perdas (“queimas de arquivos”, “apagamentos de trechos”, “sumiços de originais”), em que nem as cinzas dos mortos têm lugar adequado para serem guardadas e o esquecimento é rápido, muitas vezes instantâneo (“ainda hoje será esquecido o que traz a marca d’água d’hoje”). Ou seja, o poema encena a luta entre a tentativa humana de fixar sentido e a inevitabilidade do esquecimento e da distorção. E a “ilha de edição” é tanto o lugar onde se tenta salvar a memória quanto onde ela é manipulada e mutilada.

Parafraseando Waly Salomão, poderia-se dizer que a memória em trânsito é uma ilha de edição, em que cada encontro com o passado é fruto de uma nova montagem. Uma montagem que tanto resgata quanto apaga, manipula ou deturpa, o que implica que o trânsito da memória não é necessariamente libertador; ele pode ser também controlado e filtrado. Assim, a observação é de alerta: a memória em trânsito, viva e mutável, que no poema aparece atravessada por processos seletivos (às vezes arbitrários) que definem o que circulará e o que será apagado, pode, a cada edição, ganhar ou perder parte de si. E o poema reconhece que, no fim, todo resgate memorial é parcial e precário.

## CAPÍTULO 4

### ROTEADOR DE MEMÓRIAS

Como os documentários serão o campo no qual será aplicado o conceito de memória em trânsito para mostrar sua aplicabilidade e plausibilidade, a questão inevitável que precisou ser respondida foi: como abordar os documentários, sobretudo os que aqui foram selecionados e apresentaram um conjunto imenso de memórias? Memórias que partem de documentos oficiais, imagens de revistas e jornais, depoimentos dos mais variados tipos. Além disso, temos o fato de que cada um constrói uma narrativa e segue uma estética de apresentação própria, resultando que cada documentário acaba sendo mais do que apenas um conjunto de memórias.

O primeiro problema que consideramos foi exatamente este: entender cada documentário como um conjunto de memórias seria limitador quanto ao potencial que possuem, sobretudo porque a noção de conjunto remete a algo fechado em si mesmo e as memórias nos documentários estão em trânsito, são memórias em trânsito.

Mesmo ela não tratando diretamente de memórias em documentários, outro ponto que precisava ser considerado vem do argumento de Janice Gonçalves (2015) ao problematizar a ideia tradicional de que a memória possa ser contida em locais físicos como museus, arquivos ou centros de documentação. Para ela, tratar a memória como algo que pode ser armazenado ou conservado em um espaço fixo é reduzi-la a um objeto, desconsiderando seu caráter subjetivo, mutável e em constante movimento; é simplificar a complexidade da memória, como se bastasse preservar objetos ou documentos para garantir sua permanência, ignorando os processos de transmissão, interpretação e ressignificação que a constituem. Assim, ao se fixar apenas nos suportes materiais, arrisca-se de esquecer que a memória é uma prática social viva, confundindo-a com uma simples coleção de itens preservados.

Quando o lugar de memória é estritamente compreendido como local onde a memória se instala, passa com frequência a remeter a repositório, instância de guarda. Com isso, os lugares de memória não raros e tornam designações que recobrem, de forma bastante imediata, museus, arquivos ou centros de documentação. Nesses termos, a ideia de repositório acaba por contaminar a de memória, que, por ser percebida como guardada (protegida, assegurada) em um lugar física e geograficamente identificável, é reificada, coisificada. Por consequência, conjuntos documentais, acervos institucionais, tornam-se sinônimos dessa memória-coisa, tendendo a perceber como indiferenciadas as ações de preservar artefatos e preservar a memória.

Melhor seria pensarmos em vetores de memória, em vez de lugares?  
(GONÇALVES, 2015, 16)

Como podemos entender com Gonçalves, a preservação de itens materiais não é garantia de preservação da memória em si, que depende, entre outras coisas, das narrativas e interpretações em processos contínuos. É entender também que a memória não é estática, mas um fenômeno construído coletivamente em detrimento de quem as ativa, em qual contexto e para qual finalidade. Por conta disso, a ideia de trocar a noção de ‘lugar’ pela de ‘vetor’ tem sua relevância, sobretudo ao considerar a perspectiva dinâmica da memória, além de que vetor remete à direção, movimento e processo, entendendo a memória como ativa e em transformação, em vez de localizada em espaços físicos e estáticos. Aqui o que se considera é pensar a memória em seu aspecto processual e político, afastando-se dos entendimentos que cristalizam o passado em vez de incentivar uma leitura ativa da memória. O que se deseja questionar são aquelas abordagens e instituições que tratam a memória como algo controlável e estático. O risco que se deseja evitar é o da fetichização do objeto em exposição:

Inserida numa dimensão de fenômenos históricos ou sociais, a fetichização tem que ser entendida como deslocamento de atributos do nível das relações entre os homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente, portanto naturalmente. Ora, os objetos materiais só dispõem de propriedades imanentes de natureza físico-química: matéria-prima, peso, densidade, textura, sabor, opacidade, forma geométrica, etc. etc. etc. Todos os demais atributos são aplicados às coisas. Em outras palavras: sentidos e valores (cognitivos, afetivos, estéticos e pragmáticos) não são sentidos e valores das coisas, mas da sociedade que os produz, armazena, faz circular e consumir, recicla e descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico (naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos a permanente transformação) (MENESES, 1994, 26-27)

O modo como Ulpiano de Meneses problematiza a relação entre artefatos (ou elementos materiais/culturais) e a memória, destacando que os objetos em si não carregam significados intrínsecos, mas adquirem sentidos por meio de processos históricos, sociais e culturais, faz ver que a capacidade de um artefato mobilizar a memória coletiva ou individual não está em sua materialidade, mas nas interpretações e usos que as sociedades atribuem a ele ao longo do tempo. Objetos, documentos ou símbolos só funcionam como disparadores de memória quando são inseridos em contextos culturais e históricos específicos, só evocando lembranças ou emoções se houver uma narrativa ou experiência compartilhada associada a eles. Não há sentidos atribuídos a um artefato, seja documento oficial, imagem de qualquer tipo, e acrescentamos, depoimento ou testemunho do mais variado tipo, que seja natural ou imutável; são as dinâmicas de poder, valores sociais, mudanças estruturais e reinterpretções

coletivas que os fazem. A memória não está presa ao objeto, ao depoimento; ela transita entre eles e é ressignificada ao ser evocada, requerida. Não é individual ou específica, mas construída socialmente, e os artefatos e falas funcionam como suportes que só ganham vida por meio das interações e narrativas coletivas, como a muito já disse Halbwachs (1990). A fetichização de um objeto ou narrativa que pode ocorrer em contextos de exposição pode encobrir a origem social dos significados em jogo, reforçando a ilusão de que o significado é óbvio ou fixo, em vez de revelar as camadas sociais que o constituíram.

Seus sentidos, assim como seus valores, nascem de gestos de atribuição, presos a uma dada interpretação. Da mesma forma que os valores não lhes são inerentes, a memória não está neles contida: a memória busca algo que a mobilize e, de alguma forma, a carregue. (GONÇALVES, 2015, 17)

Nada carrega significado ou valor por si só. A materialidade de um objeto ou o conteúdo de uma narrativa de vida não são neutros. Qualquer significado que possua é da ordem humana, que varia historicamente. Neste sentido, nenhum objeto, narrativa de vida ou documento preserva memória por si mesmo. O grande significado de qualquer um deles se encontra no fato de ser um vetor, um mobilizador de memórias. A memória se mantém viva ao transitar e ser aglomerada com outras memórias em um objeto, narrativa ou documento. E de modo algum se pode esquecer que ela é orientada por interesses e por projetos políticos, requisitando sempre uma ação humana para ganhar vida.

Ao problematizar a fetichização da memória e destacar seu caráter dinâmico, coletivo e politicamente disputado, o que se deseja afirmar é que objetos, testemunhos, depoimentos e o que quer que seja não preservam, por si só, os sentidos históricos e memoriais que lhes são atribuídos. Essa perspectiva permite compreender que os artefatos e falas (na forma de testemunhos ou depoimentos) funcionam como vetores de memória apenas quando inseridos em contextos de ativação social, como em narrativas de vida, por exemplo.

Como já afirmamos, a memória não é algo que preexiste desde sempre definida, ela é evocada por meio de uma infinidade de atividades, formas e meios que a trazem à existência em um constante dar, receber e trocar significados, da mesma forma e, finalmente, produz efeitos e sensações. Neste sentido, em vista dos documentários, trata-se de localizar o movimento no qual um artefato, narrativa de vida ou documento mobilizam memórias e as correlações possíveis dessas memórias no campo das memórias em trânsito. Assim, ao nos referirmos às memórias presentes neles, os documentários, não significa que se trate de uma entidade homogênea, mas de uma construção dinâmica, ou seja, os documentários não apenas

retratam memórias, mas participam ativamente da sua construção e circulação. Ao reunirem depoimentos, imagens, sons e documentos, eles mobilizam memórias individuais que, ao serem colocadas em diálogo, geram significados compartilhados, embora nunca totalmente fixos ou homogêneos. Cada documentário é uma construção específica, composta por memórias parciais e subjetivas, que, nele reunidas, não se transformam em uma verdade única, mas em uma teia de sentidos possíveis, que provocam efeitos diversos em quem assiste, além de acionar outras memórias. Assim, um documentário não apenas preserva, mas ativa e redistribui memórias, fazendo com que elas circulem, gerem novas conexões e permaneçam vivas como prática social.

Novamente lembramos que, quando se trata de memórias em sociedades capitalistas como a nossa, estamos tratando sempre de algo plural e conflituoso, não existindo narrativa hegemônica desde sempre dada e que permanecerá para sempre, mas disputas em que grupos diferentes competem para impor suas versões. O que poderia soar como uma democracia da memória, por conta da diversidade de vozes, aponta mais na direção do risco de que a memória coletiva se fragmente em narrativas incompatíveis, insensíveis e desconectadas dos problemas. Apesar da aparente inclusividade (soma das memórias), alguns grupos podem ter mais poder para definir o significado comum, marginalizando memórias dissonantes. A polifonia impõe a necessidade de negociação, mas, quando não existe tal negociação (e raramente há), a disputa acontece na arena de poder, onde se decide o que será lembrado e que será silenciado. (MACIEL et al. 2024).

#### **4.1 Vetor de memória**

Como apontamos acima, Janice Gonçalves utiliza o termo vetor de memória para descrever como determinados elementos, como instituições, narrativas, arquivos e práticas sociais, atuam como canais que orientam, ativam e estruturam a memória. Ela chega a esta noção após fazer uma crítica à noção de “lugar de memória”, de Pierre Nora, que considera limitada para compreender fenômenos da memória, uma vez que cria a impressão de que a memória pode ser fixada em um lugar e a partir daí ser determinada, quando de fato o que acontece é que um “lugar” acaba funcionando como ativador, disparador de memórias, ou seja, convida, abre espaço e faz ressoar outras memórias. Ela analisa como esses lugares funcionam não apenas como espaços físicos, mas como dispositivos simbólicos que canalizam e orientam as memórias, influenciando a forma como a sociedade lembra e interpreta o passado.

Esse modo de entendimento faz com que ela lance mão da noção de vetor de memória como um agente, dispositivo ou estrutura simbólica que atua na canalização, orientação e institucionalização da memória (coletiva ou cultural). Ele opera como um meio pelo qual o passado é selecionado, narrado, fixado e transmitido, moldando os modos como grupos sociais lembram, esquecem e dão sentido à sua história.

O conceito de vetor de memória, ao pensar a memória como algo canalizado, pressupõe um caminho com uma orientação relativamente estável e coerente. Até certo ponto, essa abordagem é útil, mas o fenômeno da memória se mostra ainda mais dinâmico. Embora a noção de vetor reconheça certa fluidez, ela não é suficiente para abarcar plenamente manifestações mais complexas da memória, como aquelas presentes em documentários. Foi justamente na busca por uma conceituação mais dinâmica, capaz de dar conta da multiplicidade de fluxos, bifurcações e reconfigurações que ocorrem nesses produtos audiovisuais, que forjamos a noção de “roteador de memórias”.

#### **4.2 Roteador de memórias**

Roteador de memórias é um dispositivo discursivo, institucional ou cultural que atua na mediação dinâmica da memória em suas diversas formas, processando, organizando e redistribuindo relatos, sentidos e afetos sobre o passado em diferentes direções sociais e políticas. Inspirado na metáfora do roteador em redes de informação, esse conceito descreve instâncias que não apenas armazenam ou fixam memórias, mas operam como pontos de passagem ativos, nos quais a memória é filtrada, recontextualizada e encaminhada a diferentes públicos, temporalidades e regimes de verdade.

Apontamos as seguintes características como sendo as principais:

- Diferentemente de um arquivo passivo, o roteador de memórias atua sobre a memória, reconfigurando-a em função de contextos contemporâneos.
- Funciona como um canal ou nó por onde a memória circula, mas permitindo ramificações e bifurcações.
- Não se limita a armazenar, mas reconfigura ativamente o sentido da lembrança em função dos contextos contemporâneos em que atua;
- Constitui um sistema organizado de nodos e canais, em que memórias se cruzam, se tensionam e se ressignificam.

- A memória não segue uma única trajetória; ela é redistribuída, podendo alimentar narrativas oficiais, dissidentes, afetivas, institucionais ou mercadológicas.
- Há uma seleção do que lembrar, evidenciando o papel político e estratégico do roteador. Nisso se filtra e seleciona quais narrativas, imagens e afetos serão ativados, conforme critérios históricos, políticos ou afetivos.
- Conexão entre temporalidades, funcionando como uma interface entre o passado vivido, o presente narrado e os futuros possíveis.
- Pode se manifestar como documentário, memorial, museu, livro, performance, julgamento público ou plataforma digital.

Como ferramenta conceitual, define, por exemplo, um documentário que reorganiza memórias dispersas e as conecta a debates contemporâneos, uma Comissão da Verdade que recebe relatos fragmentados e os transforma em narrativa institucional ou em páginas digitais que articulam memórias públicas e individuais em redes de sentido em constante atualização.

No caso específico deste trabalho, cada documentário sobre a ditadura militar de 1964 funciona como um roteador de memórias, isso porque não apenas transmitem conteúdos sobre o passado, mas os reorganizam, os filtram e os redistribuem em múltiplas direções possíveis. Ao assisti-los, podemos assumir o papel de um explorador, como quem percorre um território povoado por rastros, sinais e silêncios, em busca de uma memória que possa seguir, investigar, fazer ressoar. Cada obra abre portas para caminhos distintos: uma pista esquecida, um rosto que retorna, uma frase que reverbera, e assim, a memória não é apenas evocada, mas reencaminhada, lançada ao nosso encontro como algo inacabado, em disputa, disponível para ser explorada.

Abaixo apresento uma diferenciação entre os conceitos de vetor de memória e roteador de memórias, com foco nas nuances que os distinguem, especialmente no contexto da historiografia e estudos da memória:

Vetor de memória é um conceito que enfatiza a força direcional da memória. Um vetor de memória é um agente, narrativa ou dispositivo que impulsiona a memória em uma determinada direção, seja reforçando uma versão do passado. O vetor canaliza a memória, estabelecendo um caminho de sentido, com uma orientação relativamente estável e coerente. Já o roteador de memórias é um conceito que destaca a multiplicidade, a mediação ativa e a redistribuição. Ele descreve instâncias culturais (como documentários, museus, plataformas digitais ou julgamentos públicos) que não apenas canalizam memórias, mas as processam, reconfiguram e redirecionam em diferentes direções. Um roteador de memórias organiza

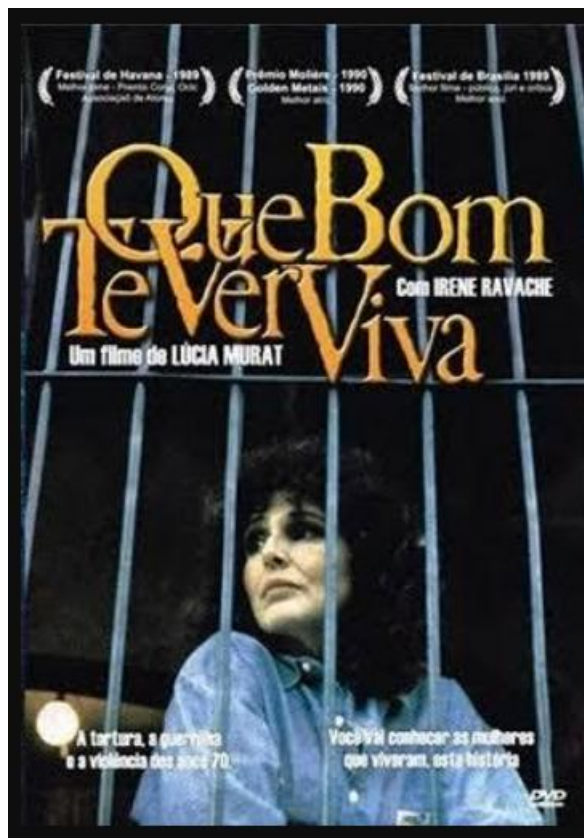
fluxos de memória e os envia a múltiplos destinos possíveis, muitas vezes até contraditórios entre si.

Conceito	Enfatiza	Movimento	Papel da memória	Exemplo
<i>Vetor de memória</i>	Direção e força	Linear e orientado	Canaliza e estabiliza sentidos	Monumento, discurso oficial
<i>Roteador de memórias</i>	Redistribuição e mediação	Ramificado e fluido	Processa e multiplica sentidos	Documentário, museu interativo

Mais do que simplesmente arquivar depoimentos, um documentário cruza memórias, transita entre passado e presente, e direciona relatos para múltiplas esferas de recepção: institucional (ao dialogar com a história oficial), afetiva (pela reencenação dos encontros) e política (ao reposicionar os sentidos das lutas). Nesse processo, o documentário se transforma em um ponto de passagem e redirecionamento; não fixa a memória, mas ativa sua circulação, deslocando-a para diferentes públicos e recontextualizações. Como roteador de memórias, cada documentário intervém nas disputas por sentido em torno do passado, operando tanto como dispositivo de lembrança quanto como mediador crítico do presente.

## CAPITULO 5

### DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA*



#### 5.1 A singularidade do documentário *Que bom te ver viva*

Lançado em 1989, *Que bom te ver viva* emerge num momento singular da história brasileira: o ocaso da ditadura militar, quando o país ensaiava seus primeiros passos na redemocratização, mas ainda respirava os ares pesados de um regime que deixara marcas profundas na sociedade. A obra de Lúcia Murat carrega, em sua própria temporalidade, o clima dos acontecimentos recentes, isso porque a distância de apenas uma década separa o filme dos anos mais violentos da repressão, fato que lhe confere um tom inconfundível de denúncia e testemunho urgente.

Não se trata, porém, de um documento que se limite a expor as atrocidades cometidas contra mulheres que ousaram resistir à ordem autoritária. Há ali, nas entrelaçadas narrativas das oito ex-presas políticas, um gesto igualmente voltado para o presente e para o futuro: realçar que aquelas mulheres não apenas sobreviveram à tortura, mas continuam resistindo

aos fantasmas que insistem em assombrá-las, às dores que o corpo e a memória ainda carregam, ao silêncio que a sociedade, muitas vezes, prefere impor.

Do ponto de vista dos estudos da memória, o documentário oferece uma janela privilegiada para compreendermos o tom e os contornos do debate sobre a ditadura no final da década de 1980. As escolhas estéticas de Murat, como a alternância entre depoimentos em primeiríssimo plano e as performances ficcionais de Irene Ravache, a recusa de narrativas heroicas, a ênfase nas ambiguidades e nos silêncios que envolvem o ato de testemunhar, revelam um momento em que a sociedade brasileira começava, ainda que timidamente, a confrontar seu passado recente.

Observar como a memória se movimenta de lá para cá é perceber um percurso que vai da denúncia quase íntima, centrada nas subjetividades feridas, até a ampliação do debate que, décadas depois, desembocaria nas Comissões da Verdade<sup>4</sup> e na constituição de políticas públicas de memória. O filme de Murat, nesse sentido, não é apenas um registro do que aconteceu, mas um elo fundamental na cadeia de transmissão que conecta as sobreviventes da ditadura às gerações que vieram depois, um roteador de memórias que, ainda hoje, não cessa de fazer ressoar as perguntas incômodas sobre como se sobrevive e, sobretudo, sobre o preço que se paga por seguir vivo.

Essa relação entre as personagens do filme e os depoimentos posteriores às Comissões da Verdade ilustra perfeitamente o ponto que procuramos realçar sobre o movimento da memória. O documentário de 1989, feito no calor do fim da ditadura, já colocava em cena a necessidade de testemunhar e a dificuldade de sobreviver à tortura. Décadas depois, o trabalho dessas comissões oficiais representou um passo adiante nesse processo. Os testemunhos para as comissões não substituem o que se procura no filme, que é definir as marcas deixadas pelas torturas e a capacidade de resiliência daquelas mulheres, mas o complementam, transformando a memória pessoal em um documento histórico oficial e em uma ferramenta de disputa política e jurídica.

Enquanto objeto de análise para este trabalho, o traço imediatamente reconhecível da singularidade do filme é sua estrutura híbrida. Enquanto a maioria dos documentários sobre a ditadura se apoia predominantemente na estratégia de depoentes enquadrados em planos fixos

---

<sup>4</sup> Entre as personagens principais do filme que depuseram, anos depois, em Comissões da Verdade, temos Rosalina Santa Cruz. Em seu depoimento, ela detalhou as torturas que sofreu e também abordou a busca por justiça pelo desaparecimento de seu irmão, Fernando Santa Cruz, um caso que se conecta diretamente a outras investigações sobre a ditadura. Outra é a diretora Lúcia Murat, que, apesar de não ser uma personagem do documentário, prestou depoimento à Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. Ela descreveu em detalhes as sessões de tortura a que foi submetida no DOI-Codi (BRASIL, 2014; RIO DE JANEIRO, 2013).

que narram suas experiências ou em imagens de arquivo que buscam reconstituir factualmente os eventos, *Que Bom Te Ver Viva* mistura registros distintos.

De um lado, temos os depoimentos reais de oito ex-presas políticas, gravados em enquadramentos fechados que lembram retratos 3x4, intercalados com cenas de seus cotidianos filmadas à luz natural. De outro, a diretora insere as performances ficcionais da atriz Irene Ravache, que interpreta uma personagem anônima, um amalgama das oito depoentes e também um *alter* ego da própria Lúcia Murat. Uma escolha que, a meu ver, não é meramente decorativa. A personagem de Ravache ocupa um apartamento de classe média, cenário que simboliza o confinamento da memória, e ali encena monólogos que exploram o inconsciente, aquilo que não pode ser dito diretamente nos depoimentos factuais. Como observam Andrea França Martins e Patricia Machado (2014), trata-se da construção de uma imagem-performada, em contraste com a imagem-atestação baseada em arquivos. É uma forma de substituir pela atuação de uma personagem fictícia a falta de documentos, memória e imagens, criando um espaço para que o espectador acesse camadas emocionais e psicológicas que a linguagem documental tradicional não alcança. O hibridismo, portanto, não é um artifício estilístico vazio, mas uma resposta à complexidade do testemunho: como narrar o inenarrável? Como dizer o que as palavras não podem capturar plenamente? A ficção, aqui, não trai a verdade; ao contrário, ela a aprofunda.

Outro aspecto que singulariza *Que Bom Te Ver Viva* é o momento histórico de sua produção. Realizado em 1989, o documentário emerge num contexto de redemocratização recente, quando as feridas da ditadura ainda estavam abertas e o debate público sobre o período engatinhava. Diferentemente de filmes produzidos nas décadas seguintes, a obra de Murat carrega o calor dos acontecimentos. Essa proximidade temporal confere ao filme um tom de urgência que não se encontra em produções posteriores. As oito mulheres que depõem falam não apenas do que lhes aconteceu, mas do preço que ainda pagam no presente por terem sobrevivido.

A opção de Lúcia Murat por dar voz exclusivamente a mulheres configura um gesto profundamente político, que a distingue de outras produções sobre a ditadura. Ao deslocar o foco do espaço público para a experiência íntima, emocional e subjetiva das sobreviventes, Murat não apenas desafia as hierarquias de poder, mas também questiona como a memória coletiva é construída e quem tem o direito de contá-la. Se outros documentários sobre o mesmo tema buscam atestar o que aconteceu, *Que Bom Te Ver Viva* busca representar o que significa carregar as memórias daquele período enquanto protagonista dos setores de oposição ao regime (ARAÚJO, 2023).

Outra singularidade é seu efeito de longa duração, não se configurando apenas um documento sobre o passado, mas como um roteador de memórias que continua a ativar circuitos memoriais décadas após seu lançamento. Essa capacidade de gerar ressonâncias, de conectar memórias individuais a redes coletivas de significado, é talvez o seu traço mais singular. E é aí que reside sua singularidade mais profunda, qual seja, não se trata apenas de lembrar, mas de mostrar as dificuldades, as armadilhas e a necessidade de lembrar.

## 5.2 Sobre o documentário *Que Bom Te Ver Viva* – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral

O filme abre com uma tela preta e a seguinte frase do psicanalista judeu Bruno Bettelheim, sobrevivente de um campo de concentração: "A psicanálise explica por que se enlouquece, não porque se sobrevive." A epígrafe indica que o filme tratará de histórias de superação e sobrevivência, mais do que da patologia do trauma.

O documentário apresenta uma estrutura híbrida, alternando entre dois registros distintos. Os depoimentos reais de oito ex-presas políticas, gravados em vídeo, com enquadramento semelhante ao de um retrato 3x4. Também vemos cenas dos seus cotidianos, filmadas à luz natural. Abaixo seguem as oito que protagonizam o documentário.<sup>5</sup>

Imagem 3 - Maria do Carmo Brito



Maria do Carmo Brito. Foi integrante da Política Operária (Polop), do COLINA, uma das principais dirigentes da VAR-Palmares e da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), onde se tornou a primeira mulher a comandar uma organização guerrilheira em toda a América Latina. Foi presa, torturada e banida do país em 1970, retornando apenas em 1979.

<sup>5</sup> Todas as imagens apresentadas neste capítulo foram tiradas do documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989).

Imagem 4 - Estrela Bohadana



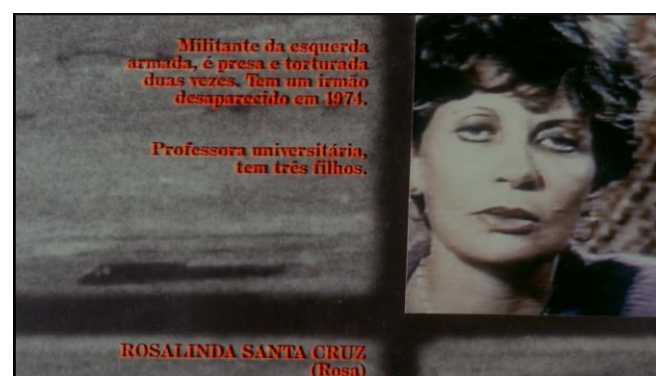
Estrela Bohadana. Foi militante do Partido Operário Comunista (POC) e integrante da Juventude Operária Católica (JOC). Presa em 1969, foi solta e novamente em 1970.

Imagem 5 - Maria Luiza Rosa



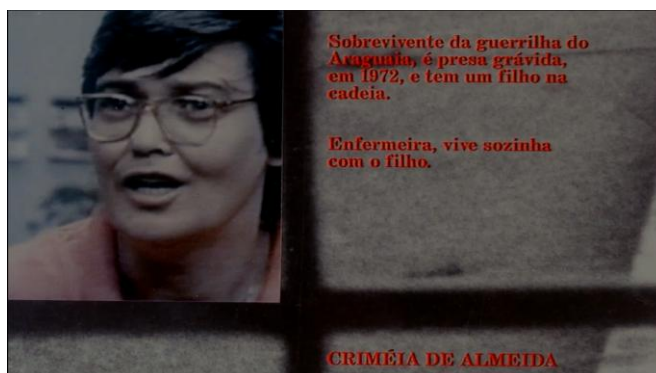
Maria Luiza Garcia Rosa. Participante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8).

Imagem 6 - Rosalina Santa Cruz



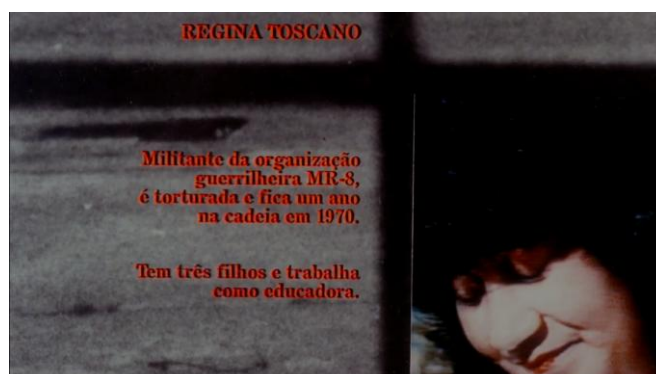
Rosalina Santa Cruz. Presa pela primeira vez em 1971 em função de sua militância na VAR-Palmares, ficou detida por mais de um ano. Sai em 1973. Foi novamente presa em 1974 e levada para o DOI-Codi/SP onde foi torturada, sofrendo um aborto em decorrência das agressões.

Imagem 7 - Criméia Schmidt Almeida



Criméia Schmidt Almeida. Foi militante e integrante da Guerrilha do Araguaia. Detida pelo Exército em 1972, quando estava grávida, deu à luz enquanto estava sob custódia do regime.

Imagem 8 - Regina Toscano



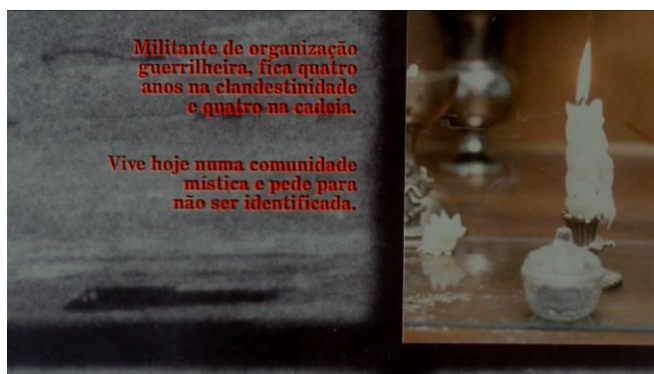
Regina Toscano. Militante do MR-8 1970. Foi presa e torturada em 1970 enquanto estava grávida de três meses. Portadora de epilepsia, teve o quadro de saúde agravado em decorrência das torturas, com crises convulsivas severas que levaram a internações frequentes. Permaneceu detida até abril de 1971.

Imagem 9 - Jesse Jane



Jesse Jane. Ingressou na ALN em 1969. Foi presa no aeroporto do Galeão (RJ) com seu companheiro, Colombo Vieira de Souza, em uma tentativa frustrada de sequestrar um avião para trocar reféns por presos políticos, em 1971. Passou nove anos detida. Durante esse tempo, sofreu torturas.

Imagem 10 - Ex-presa anônima



Ex-presa anônima. Depoimento de uma mulher que não quis se identificar. Sabemos dela apenas que foi militante de uma organização guerrilheira.

Paralelo aos depoimentos, tem uma personagem anônima, interpretada pela atriz Irene Ravache. Sua atuação é em monólogos que exploram o inconsciente, o que não pode ser dito diretamente. As cenas se passam no que seria um apartamento. Ela lê trecho de jornais e os comenta, fala com a mãe pelo telefone, simula conversas e se dirige ao público. Todas as cenas giram em torno do tema da tortura.

Imagem 11- Irene Ravache em cena do documentário



A narrativa do documentário é costurada pela pergunta central que a diretora, Lúcia Murat, parece fazer a si mesma e às entrevistadas: "Como sobrevivemos?". Mais do que

descrever e enumerar atos de crueldade, de tortura física ou mental, o filme mostra o preço que essas mulheres pagaram, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência de tortura.

Entre as entrevistas e as performances de Irene Ravache são apresentados recortes e cenas de arquivos do período para estabelecer o clima político de então. Abaixo seguem dois exemplos.

Imagem 12 - Recortes de jornais



### 5.3 As Narrativas de vida em *Que Bom Te Ver Viva*

A memória em trânsito é um fluxo constante, um rio de Heráclito que jamais se fixa, mas continuamente se transforma ao conectar (de modo dialético e dialógico) narrativas de vida. Diferente da ideia de um fluxo linear ou de uma continuidade idealizada, o que vemos são tensões, deslocamentos e rupturas. A memória, não como um curso de águas plácidas, mas um espaço de conflitos e redemoinhos, em que as formas e imagens do passado interagem de maneira imprevisível com o presente, incentivando-nos a ver as imagens não como vestígios passivos de um passado fixo, mas como agentes ativos na construção de significados no presente. É assim, um processo sempre em trânsito, e no documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, podemos ver claramente esse processo da memória como um território dinâmico, repleto de tensões entre o individual e o coletivo, entre a vivência e a narrativa, entre o vivido e a resignificação.

Aqui voltamos às orientações de Georges Didi-Huberman (2013), para quem as imagens vindas do passado, na forma de pinturas, por exemplo, instrumentalizam e põem para circular memórias que atravessaram um longo tempo e de forma criativa e transformadora. Tanto que elas não apenas sobrevivem, mas se reconfiguram, ganhando novos significados e exercendo novas forças em contextos distintos. Esse movimento dialético entre continuidade e

ruptura revela o caráter dramático e instável da memória, na qual os sentidos que faz circular são simultaneamente herança e invenção.

Quando entendemos a memória como um *continuum* caudaloso, uma rede viva de significados que se reconfigura constantemente, lembrar, então, não é simplesmente recuperar o passado intacto, mas reinterpretá-lo à luz do presente, criando novas possibilidades de compreensão e significado. Tal podemos ver em *Que Bom Te Ver Viva*, em que a memória é uma força que atravessa o tempo, mantendo vivo um evento (a tortura) como parte da vida de mulheres que atuaram na clandestinidade durante a ditadura, ao mesmo tempo em que elas buscam espaços para a continuidade da vida. São ex-guerrilheiras que compartilham suas experiências como testemunhas vivas de uma violência que não pode ser esquecida, mas que também não deveria consumir suas existências no presente. Essa tensão entre lembrar e seguir em frente é o que conduz as narrativas e é central no trânsito que as memórias fazem por todo o documentário.

*Que Bom Te Ver Viva* discute a tortura como dispositivo de poder utilizado pela ditadura, destacando como as vítimas sobreviveram e, em seguida, enfrentaram, duas décadas depois, as marcas deixadas por aqueles anos de violência. Mais do que relatar as atrocidades vividas, a obra revela o alto preço emocional e psicológico que aquelas mulheres pagaram, e ainda pagam, por enfrentarem o regime militar, serem presas e torturadas, mas terem conseguido sobreviver. Ao falarem das torturas que sofreram, as experiências individuais de memórias de cada uma delas se entrelaçam no documentário, formando uma rede, um aglomerado coletivo de memórias, mas sem fazer perder a singularidade de cada uma delas enquanto testemunhas. Cada mulher traz um testemunho único que, ao mesmo tempo, se conecta a uma história compartilhada de repressão e resistência. Essa interseção entre o pessoal e o coletivo revela como as memórias individuais são fundamentais para a construção de narrativas coletivas e como essas narrativas, por sua vez, influenciam a percepção individual do passado. Suas histórias pessoais são únicas, mas convergem para uma narrativa compartilhada de resistência a repressão, denunciando as violações do regime militar. (SELIGMANN-SILVA, 2010)

A fragmentação e o caos emocional também estão ali e são representados nas escolhas estilísticas da diretora Lúcia Murat, que utiliza pausas, quebras e narrativas cortadas para transmitir a complexidade das memórias das sobreviventes. O uso da representação teatral, na atuação da atriz Irene Ravache como uma ex-guerrilheira submetida a torturas, traduz as memórias como experiência coletiva, e que no documentário se destaca pelo papel político que cumpre, já que sua personagem seria um amalgama das oito depoentes. Essa personagem

faz da memória um ato de resistência, um lembrete inescapável das falhas institucionais e morais da sociedade brasileira, daí porque ela pode ser vista como representando uma anti-memória (CARVALHO & MORALES, 2021), já que não se trata de uma reconstituição fiel, mas de um fragmento ficcional que não busca restaurar a verdade, mas desestabilizar o presente e provocar reflexão crítica.

Ao dar voz a mulheres que enfrentaram tortura e opressão, Murat insere suas memórias em um contexto político mais amplo, desafiando narrativas oficiais e promovendo a construção de uma história coletiva que não se esquece, mas que também não é reduzida a uma única interpretação. *Que Bom Te Ver Viva* apresenta a memória como um processo vivo, dinâmico e essencialmente humano. Ao conectar experiências individuais, fazendo-as convergir para o coletivo, representado pelas formas como foram torturadas, pelas dores que sentiram, pelas sequelas que ainda restam e a resiliência de carregar um passado que é de poucos, Murat revela a profundidade e a complexidade que algumas memórias possuem, que no caso são memórias que se vinculam a atitude de resistência em dois momentos, durante a ditadura e na atualidade.

Para diferenciar os elementos de ficção presentes no documentário dos depoimentos que narram as experiências das ex-guerrilheiras, a diretora Lúcia Murat optou por gravar os relatos com enquadramentos fechados no rosto e capturando momentos do cotidiano de cada uma delas para representar a aparente normalidade da vida que levam. As oito mulheres que participaram dando seus testemunhos foram: Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza G. Rosa, Rosalinda Santa Cruz, Criméia de Almeida, Regina Toscano, Jessie Jane e uma que não quis se identificar. Por sua vez, um aspecto teatral e ficcional foi empregado para destacar o que estaria por trás da imagem visível destas mulheres, como que dando voz ao que elas, por um motivo ou outro, não querem falar. Assim, paralelamente aos relatos que descrevem como vivenciaram as prisões e torturas, o filme conta com as intervenções performáticas da atriz Irene Ravache, que assume um papel semelhante a um *alter ego* da diretora, que também foi presa e torturada. Ravache intercala os testemunhos com um texto que carrega um tom de testemunho pessoal. Sua atuação, frequentemente marcada pela ironia, coloca peso nos eventos apresentados, embora rompa com a rigidez da estrutura tradicional de depoimentos, conhecida como “cabeças falantes”. A atriz aparece sempre em um ambiente doméstico, transitando entre a sala e o quarto de um apartamento de classe média, e sua presença, falando diretamente para a câmera, nos posiciona como representantes de parcela significativa de brasileiros que ignoraram, ignoram e evitam confrontar a sombra persistente dos anos de ditadura em nossa realidade cotidiana.

A memória da tortura é o tema central no documentário de Murat e é apresentada como um paradoxo: ela não pode ser esquecida, mas tampouco deve consumir toda a vida das sobreviventes. Essa dinâmica é explorada por meio da ideia de que lembrar não é apenas recuperar algo intacto, mas recriar experiências em um processo constante de transformação. Assim, o que o documentário mostra são as mulheres enfrentando o desafio de equilibrar o peso de suas memórias com a necessidade de seguir em frente. O testemunho, nesse contexto, torna-se um ato de resistência e sobrevivência, uma forma de integrar o passado à vida presente sem ser consumido por ele.

*Que Bom Te Ver Viva* é uma rede de potências que conecta diferentes vozes e tempos, criando narrativas compartilhadas que preservam, ao mesmo tempo, a singularidade das experiências individuais. As histórias pessoais daquelas mulheres que passaram pela experiência da tortura se inserem em um contexto mais amplo de memória coletiva, denunciando as violações do regime militar no Brasil. Seus testemunhos não apenas refletem suas dores individuais, mas também desafiam narrativas oficiais e convocam a sociedade a confrontar seu passado. Se, como dissemos acima, a memória é comparável ao um rio, em constante fluxo e renovação, tal movimento no documentário se manifesta como um testemunho que mistura fatos (das vidas das ex-guerrilheiras) e delírios (na forma da personagem de Ravache) para capturar a complexidade das experiências vividas. Murat, ao recusar narrativas heroicas ou idealizações simplistas, apresenta a memória como um enfrentamento crítico com o passado, que exige da sociedade uma reflexão sobre suas responsabilidades históricas e institucionais.

Murat sabe que a existência de pessoas que foram torturadas constrange. Que suas memórias, quando vêm a público, constroem. Constrangimento porque elas representam, de maneira viva e inescapável, as falhas morais, éticas e institucionais de um sistema que permitiu tais atrocidades. As sobreviventes carregam consigo a memória daquele período sombrio da nossa história e, ao terem sobrevivido e ainda existirem, lembram a sociedade de que algo terrível aconteceu. Eis o papel político de *Que Bom Te Ver Viva*.

Adicionalmente, ao analisar a relação entre o evento (a ditadura, e dentro dela, a tortura) e a narrativa de vida daquelas mulheres, é possível observar como as estruturas formais de *Que Bom Te Ver Viva* demonstram as memórias em trânsito como um aglomerado coletivo de memórias dinâmico. Cada depoimento no filme funciona como um fragmento que se conecta a outros, formando uma rede de significados coletivos. Com Murat podemos ver a memória como uma rede viva de potências, composta por restos, afetos, lampejos e recortes, em que o passado é continuamente reintroduzido e reinterpretado nas vozes delas. O uso de

recursos estéticos - como planos fechados nos rostos das depoentes - cria um espaço de intimidade que convida o espectador a sentir as experiências narradas, ampliando o impacto emocional e político da obra. Ao mesmo tempo, o documentário não busca apenas rememorar os horrores da ditadura, mas também destacar a força e a resiliência das mulheres que sobreviveram. Essa é uma dimensão crucial: não se trata apenas de relembrar o passado, mas de transformá-lo em um recurso para a resistência e a criação de novos significados. Em termos simbólicos, cria lugares suspensos no tempo, que refletem a tensão entre lembrar e esquecer, entre o visível e o recalcado, entre o simbolizado e o ausente. (CARVALHO & MORALES, 2021)

No documentário, nenhuma das sobreviventes vive em condições de marginalização ou enfrenta dificuldades para acessar justiça e reparação, mas suas presenças, segundo seus relatos, causam desconforto em algumas situações. A tortura simboliza a capacidade humana de causar dor e sofrimento a outros seres humanos e encarar sobreviventes força a sociedade a lidar com essa realidade perturbadora e questionar as suas instituições e valores. Mesmo que não seja pretendido, as sobreviventes frequentemente se tornam vozes críticas, e apenas as suas presenças já funcionam como elementos que questionam narrativas oficiais ou apaziguadoras, desafiando figuras de autoridade e denunciando a continuidade de práticas ou estruturas opressivas. Isso desestabiliza o conforto de quem prefere manter o *status quo*. Estar diante de uma mulher que foi torturada por oficiais é estar diante de uma testemunha viva de violações graves. Suas presenças exigem que a sociedade enfrente questões difíceis sobre justiça, memória e os limites da ação humana.

*Que Bom Te Ver Viva*, ao enfatizar a presença e o papel destas mulheres como portadoras de memórias dos horrores cometidos pelos militares, também levanta questões sobre gênero, poder e memória. A escolha de Lúcia Murat de dar voz exclusivamente a mulheres não é acidental e o que é importante: coloca-nos diante de uma desmilitarização das memórias da ditadura por um viés feminino da memória, criando um contraponto às narrativas históricas tradicionais daquele evento, frequentemente dominadas por figuras masculinas e estruturas institucionais. Ao destacar as vozes femininas, Murat também desloca o foco, que na narrativa oficial é o espaço público, para a experiência íntima, emocional e subjetiva das sobreviventes. Essa escolha não apenas desafia as hierarquias de poder, mas também questiona como a memória coletiva é construída e quem tem o direito de contá-la.

A desmilitarização da memória por um viés feminino promovida por Murat ecoa a ideia de que a memória em trânsito não se limita à preservação do passado, mas também à sua transformação para atender às necessidades de quem as evoca no presente. Essa fluidez,

descrita como um *continuum*, em que as divisões rígidas entre o evento, a memória e a narrativa se dissolvem, desafia as abordagens binárias que frequentemente categorizam o passado como algo fixo e o presente como independente. No documentário, essa dissolução é representada pela forma como as depoentes revisitam suas memórias, confrontando-as com novas interpretações e significados. (TELES, 2015)

### 5.3.1 Quando a memória é inescapável

Olhar e desviar o olhar. Sentir o peso de cada palavra. Força uma narração que tenta se manter neutra como uma proteção já incorporada ao corpo. Mas também transparecendo que essa barreira não se sustenta mais e cede a um choro represado, como se rompesse uma longa muralha. Como dito acima, os depoimentos são filmados com planos fechados nos rostos das mulheres entrevistadas, mas em nenhum momento há uma tentativa de transformar as experiências de tortura em relatos sentimentalistas ou fixá-las em um passado purificado e resolvido. Em *Que Bom Te Ver Viva*, Murat não faz do passado algo estático; ele continua pulsando, atravessando o presente. Ali as memórias são um aglomerado coletivo vivo que se renova, seja pelo direito de se recordar, seja pela necessidade de (re)inventar uma narrativa. Murat explora ambos os aspectos em seu filme. (ALMEIDA, 2024). Por exemplo, a personagem de Irene Ravache serve como um mediador entre o passado e o presente, encenando momentos que não são puramente documentais, mas também representações simbólicas das experiências daquelas mulheres. Essa abordagem reforça a ideia de que a memória não é apenas um reflexo do que aconteceu, mas também um ato criativo que molda a compreensão no/do presente. Ravache, em suas performances, dá vida às camadas emocionais e psicológicas das memórias, conectando o espectador a uma dimensão mais profunda da tortura, de suas sequelas e da resistência, assumida em ações do cotidiano.

Falar sobre a própria tortura sofrida transparece nos depoimentos como uma das tarefas mais desafiadoras que aquelas mulheres podem enfrentar. A profundidade do sofrimento e da violência vividos muitas vezes ultrapassa a capacidade das palavras de capturá-los plenamente. Murat, mesmo diante dessa limitação, busca caminhos para tentar comunicar essas experiências inenarráveis. Admitir que as palavras são imperfeitas para traduzir a experiência é um ponto de partida fundamental. Essa honestidade não apenas respeita a complexidade do evento, mas também cria um espaço de empatia, permitindo que os outros compreendam o peso do que está sendo compartilhado, mesmo que nunca possam entendê-lo completamente. O uso da personagem de Ravache oferece uma janela para o

impacto emocional e físico da experiência, permitindo ao espectador uma conexão mais profunda. É uma fala fragmentada em pequenos esquetes, representando a memória também fragmentada, uma fala que mistura fatos e delírios, em um movimento que tenta se apoderar e, ao mesmo tempo, se desviar das memórias que carrega. Pausas, quebras e um estilo não linear de narrar parecem querer emular e ser o mais fiel possível à experiência vivida, ao mesmo tempo em que evocam o caos emocional pelo qual as mulheres passaram e passam.

Murat quer trazer o espectador para o interior do documentário, quebrando a quarta parede. Mesmo que as palavras não sejam suficientes, elas representam um passo poderoso na quebra do silêncio e na afirmação da humanidade diante de uma experiência desumanizadora. Falar sobre a tortura é um ato de resistência, um lembrete de que a dignidade deve sobreviver mesmo aos piores horrores. É preciso que o espectador sinta emocionalmente a narração. E Murat parece querer nos fazer entender algo que se faz presente na fala de um dos depoentes, o esposo de uma das ex-guerrilheiras:

Já conversamos muito sobre a tortura, mas tenho certeza que não tanto quanto seria necessário. Falar sobre esse tipo de coisa provoca um sofrimento muito grande. Se por um lado não se pode fingir que isso não aconteceu, por outro lado é impossível falar apenas disso, digamos, porque não sobraria espaço para a vida que continua. De um lado seria como fingir que não houve nada, de outro lado seria como fingir que não se sobreviveu [...] Um trauma que não pode ser esquecido, simplesmente não pode ser esquecido, mas que também não pode ocupar a vida inteira da pessoa. O problema é que o equilíbrio nesse tipo de situação é impossível, de modo que o sofrimento é garantido para o resto da vida. (David Bogomoletz, esposo de Estrela Bahadana<sup>6</sup>)

O torturado vive o desafio de lidar com os resultantes da tortura, estando sempre na difícil tensão entre lembrar e seguir em frente. Como dirá Caligare (2013), a pessoa torturada necessita de um processo de iniciação que lhe permita reunir condições mínimas para estruturar e expressar seu relato, seja qual for sua forma. Por sua natureza atemporal, a dor intensa, física e emocional, provocada pela tortura, não se enfraquece nem se limita ao passado; ela permanece viva, sempre presente e integrada ao cotidiano. Mas Murat e as mulheres que depõem parecem querer fazer da tortura uma experiência que não pode ser esquecida, como em uma ação moral e política, pois ignorar ou fingir que ela não aconteceu seria uma forma de desrespeito à si e à verdade histórica. Ao mesmo tempo, elas sabem que reviver ou discutir constantemente esse evento pode ser esmagador, dificultando a construção de uma vida com significado no presente. É viver em um paradoxo: não poder negar o

---

<sup>6</sup> Militante da organização clandestina POC, presa e torturada em 1969, no Rio de Janeiro, e em 1971, em São Paulo.

passado que ainda lateja, mas também não se pode negar a própria sobrevivência e a inevitável condição de seguir em frente. É aceitar a tortura como parte de si, mas também não aceitá-la como parte de si. Ambos os extremos são insustentáveis, pois o segundo vai contra a própria memória (e, no limite, nega a história factual), enquanto o primeiro impede o florescimento de uma vida após o evento.

A partir da fala de Bogomoletz, podemos reconhecer que não há uma solução ideal ou um equilíbrio perfeito para lidar com experiências tão devastadoras. Mesmo os esforços para encontrar um meio-termo entre memória e continuidade podem gerar sofrimento, revelando a profundidade das marcas deixadas pela tortura. Esse sofrimento, de certa forma, torna-se uma constante, não porque a vida seja completamente paralisada, mas porque a dor inevitavelmente encontra maneiras de se manifestar, ainda que de forma intermitente. A memória do evento é inescapável, a busca por equilíbrio é frustrante, a vida exige esforço para seguir em frente.

### *5.3.2 Memória e performance*

Ao longo do documentário, a justaposição de depoimentos diretos e encenações, cria um diálogo entre o que é lembrado e a performance. Esse diálogo reflete o próprio processo de memória em trânsito, em que o lembrar é também performar, aqui como reinterpretação e resignificação. No espaço da performance, cabe destacar a importância de reconhecer as lacunas e os silêncios na memória não como falhas, mas como parte integrante do processo. Essas lacunas, em vez de enfraquecerem a narrativa, tornam-na mais rica e complexa, permitindo múltiplas interpretações e significados.

Outro elemento que merece destaque é a forma como o documentário aborda a dor e o sofrimento de maneira não linear. A fragmentação narrativa, com pausas e cortes abruptos, espelha a maneira como as memórias se manifestam na consciência. Essa escolha estilística reflete a ideia de que a memória não é um arquivo ordenado, mas um processo caótico e em constante reconstrução. Essa fluidez é capturada na alternância entre depoimentos diretos, encenações simbólicas e silêncios carregados de significados. (SÃO PAULO, 2019)

A memória da tortura é apresentada não só como um fardo, mas como uma fonte de potência e possibilidade, sobretudo por enfatizar que as memórias individuais não são ilhas isoladas, mas partes de uma aglomeração maior que desafia as narrativas hegemônicas. Cada depoente traz sua própria perspectiva, enriquecendo a narrativa com nuances e contradições. Essa pluralidade é essencial para compreender a memória como uma rede de potências. Em

vez de buscar uma narrativa única ou definitiva, o documentário opta pela diversidade de experiências, reconhecendo que a memória é tão rica quanto as vidas que a compõem. Ao conectar essas múltiplas vozes, o documentário também levanta questões sobre o papel do espectador na construção da memória. Ao assistir aos depoimentos e performances, sobretudo na quebra da quarta parede, o espectador é convidado a participar ativamente do processo de lembrar, reinterpretar e ressignificar. Essa interação reflete a ideia de que, como performance possível, a memória é também relacional.

Em *Que Bom Te Ver Viva*, o uso do espaço doméstico como cenário para os monólogos de Irene Ravache ressalta essa tensão entre o pessoal e o coletivo, ao mesmo tempo que simboliza o confinamento e a introspecção. O apartamento de classe média, com seus limites físicos, reflete as barreiras internas e externas enfrentadas pelas sobreviventes ao confrontarem suas memórias. Essa escolha estética reforça a ideia de que a memória, embora profundamente individual, nunca é completamente desvinculada do contexto social e político que a molda.

A metáfora do “apartamento-memória” aponta para o espaço não apenas como um lugar de memória, mas também de transformação. Assim como o apartamento da personagem de Ravache se torna um palco para performances que transcendem o pessoal, da mesma forma as memórias das depoentes atravessam fronteiras temporais e emocionais, conectando suas histórias individuais a uma luta coletiva pela justiça e pelo reconhecimento. Essa dimensão espacial da memória reflete como os ambientes físicos podem funcionar como vetores de memórias, transformando lugares comuns em territórios vivos de resistência.

O fato de a personagem de Ravache estar confinada às paredes de seu apartamento parece simbolizar a memória encarcerada. Esse ambiente é o ponto de partida para a reflexão que Murat deseja evocar com a pergunta central do filme:

Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa aqui, na falta de respostas. Acho que devia trocar a pergunta. Em vez de perguntar ‘Por que sobrevivemos?’, melhor seria ‘Como sobrevivemos?’

O que pode significar trocar o “por que” pelo “como”? Significaria mostrar a força daquelas mulheres. Que sobreviver a tortura e ao regime como alguém que deu a vida contra ele é um processo que não se encontra apenas no passado delas, mas que continua no presente, uma vez que as dores e eventos da tortura ainda se fazem presentes em forma de memória e dor que se faz notar cada vez que alguém sabe quem são elas e pelo que passaram.

Não há como negar que a escolha da diretora de destacar exclusivamente mulheres para relatar os momentos de tortura que enfrentaram carrega um gesto profundamente político. Como já dito anteriormente, essa decisão estabelece uma conexão entre o feminino e a construção de uma memória coletiva que permeia o cotidiano, propondo a desmilitarização da memória por essa via. Há aqui um enfrentamento: de um lado, os discursos dominados por “fatos” e “verdades” oficiais, geralmente masculinos, representados por oficiais e autoridades públicas; e, de outro, essas mulheres e seus relatos, a memória como experiência viva, repleta de falhas, culpas e humilhações que nunca seriam capturadas nos autos formais. (ALMEIDA, 2024).

É interessante notar como certas situações podem ser comparáveis em relação aos significados que assumem. Pollak (1989), por exemplo, fala do silêncio, um silêncio que também podemos ver nas vítimas da ditadura militar. Esse silêncio pode surgir por dois motivos principais: um de natureza política, que não promove o esquecimento, mas atua como forma de resistência contra o excesso de discursos oficiais por parte de uma sociedade civil impotente; e outro de caráter pessoal, relacionado ao desejo de evitar qualquer percepção de culpabilização das vítimas. Em alguns contextos, essas vítimas não encontram espaço na sociedade para compartilhar seu testemunho e, diante da impossibilidade, acabam optando pelo silêncio. No caso do segundo motivo, muitas vítimas desejam transmitir suas experiências às futuras gerações, mas escolhem se calar porque, em determinadas situações, seus relatos geram reações negativas, que aumentam em termos de dramaticidade quando envolve parentes próximos. Foi o que ocorreu com Estrela Bohadana, militante da organização clandestina POC, que foi presa e torturada em 1969, no Rio de Janeiro, e em 1971, em São Paulo.

Eu tenho um filho de 10 anos e um que vai fazer 15. Mas, o que eu sinto, nos dois, é que, embora, quer dizer, o fato de eu ter sido presa, de eu ter sido torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Eu sinto que é um assunto que incomoda tanto, que é melhor que se esqueça. Então, eu acho que eles, de alguma forma, reivindicam que eu esqueça... talvez para que eles não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa.

O fluxo constante da memória molda indivíduos e gerações, conectando experiências e significados em uma rede viva. As sobreviventes, ao compartilhar suas histórias, a exemplo de Bohadana, reafirmam suas identidades, desafiam a sociedade a não esquecer os horrores do passado, mas também enfrentam o dilema de serem pessoas cujo passado não é comum. Além do que, pessoas como ela revelam como a tortura é vivida não apenas como uma memória

individual, mas como um fardo coletivo que transcende gerações. A presença do silêncio reflete esse peso.

O silêncio também aparece como uma forma de resistência e proteção. Para aquelas mulheres, o silêncio não é uma ausência, falta, resignação, medo, mas um espaço de negociação com o indizível. Ele sinaliza e questiona os momentos em que um evento (a tortura) deixa de ser evento para se tornar memória e, no processo, quando a memória se transforma em narrativa. E o silêncio é uma resposta às limitações da linguagem em capturar plenamente aquela experiência do horror. Mas esse silêncio, no entanto, também carrega o risco de marginalizar essas memórias e aqui voltamos ao paradoxo descrito acima: a memória da tortura precisa ser mantida viva para garantir que o passado não se repita, mas também deve ser administrada para não consumir inteiramente a vida do sobrevivente.

Esse diálogo entre gerações também evidencia a fluidez da memória em trânsito. Estrela Bohadana, ao relatar o silêncio imposto por seus filhos, revela como a memória se reconfigura nas relações familiares. Seus filhos, ao evitarem o tema, forçam-na a negociar quando e como reviver suas experiências, indicando que a memória é mediada por contextos afetivos e sociais. O documentário, ao ser exibido para novas gerações, torna-se uma ponte intergeracional, em que as histórias das sobreviventes ganham novos significados. Essas audiências, ao interpretarem o passado por meio de suas próprias lentes, confirmam que a memória em trânsito é relacional, nunca confinada à individualidade, e nunca desde sempre já definidas.

Apesar de as oito mulheres terem enfrentado situações de tortura semelhantes, convém chamar a atenção para a singularidade das memórias apresentadas, ou seja, cada testemunho é único no modo como tece a rede das memórias. Essa singularidade é o que confere ao testemunho sua potência, já que ele reflete não apenas os fatos, mas também as emoções, percepções e interpretações individuais das memórias. Quando outro tenta substituir, repetir ou relatar memórias dos mesmos eventos, inevitavelmente ocorrem mudanças, seja na perspectiva única do narrador um, seja na maneira como o evento foi vivido e internalizado pelo narrador outro. Dessa forma, o testemunho é a manifestação direta de uma vivência pessoal, que transmite a verdade subjetiva de um acontecimento. Na relação entre memória e testemunho, o que vemos é um ato singular de expressão, essencial para preservar a dimensão humana de eventos. Embora a testemunha possa compartilhar experiências similares com outras pessoas que passaram por situações semelhantes, sua vivência é inalienavelmente única. Cada testemunho carrega as marcas de uma perspectiva individual, incluindo emoções,

memórias e interpretações pessoais, o que impossibilita substituir ou intercambiar essa experiência com a de outro. (SELIGMANN-SILVA, 2010).

Cada um lida de um modo com as memórias. Aquelas que adquirem uma carga política e que advêm de eventos de horror podem se tornar um fardo para aquelas pessoas tidas como testemunhas naturais do ocorrido. Aqui, a responsabilidade de carregar e transmitir uma verdade que somente ela pode expressar pode ser um peso solitário. Na posição de testemunha, a memória é tecida de modo que assume um caráter pessoal e uma demanda de incompreensibilidade para aqueles que não a experimentaram diretamente. Mesmo quando a testemunha se alinha com outras, formando um aglomerado coletivo de memórias, o ato de testemunhar continua sendo um desafio íntimo e intransferível, por envolver a exposição de cicatrizes emocionais e a luta para dar sentido a algo que, muitas vezes, parece indescritível ou ininteligível. Essa solidão intrínseca também ressalta a tensão entre a necessidade de comunicar a experiência e a dificuldade de fazê-lo de maneira que outros possam realmente compreender a profundidade do vivido. É nesse espaço de singularidade que o testemunho encontra sua força, mas também seu peso. Aqui a linguagem utilizada para comunicar adquire demasiada importância. Por conta disso, a abordagem de Murat destaca essa relação entre memória e linguagem. As depoentes falam sobre a dificuldade de traduzir suas experiências em palavras. Essa barreira linguística reflete as limitações da linguagem em capturar plenamente a profundidade e a complexidade do sofrimento vivido.

### 5.3.3 Pós-memória em *Que bom te ver viva*

Outro aspecto significativo é a tensão sempre presente e atuante entre o passado e o futuro. Enquanto as depoentes lutam para reconciliar suas memórias com suas vidas presentes, elas também constroem um legado testemunhal para as gerações futuras. Essa tensão pode ser entendida como parte do fluxo contínuo da memória, em que o passado não é apenas recuperado, mas reimaginado em função das demandas contemporâneas. No documentário, essa dimensão é explorada por meio da resistência das mulheres em aceitar narrativas simplistas ou heroicas sobre suas experiências. Elas não são apenas vítimas, mas também agentes de transformação, desafiando as estruturas de poder que tentaram silenciá-las.

A transferência intergeracional de memória é um tema que desafia não apenas as famílias das sobreviventes, mas também a sociedade toda. O documentário de Murat captura

isso ao mostrar como as histórias das depoentes não permanecem confinadas a seus contextos individuais, mas se tornam parte de um legado coletivo que exige ser reconhecido e debatido. Nesse sentido, o filme atua como um veículo, transportando as experiências das sobreviventes para novas audiências e contextos. Ao mesmo tempo, desafia os espectadores a refletirem sobre suas próprias responsabilidades em relação ao passado e à preservação da memória sobre ele.

O ato de lembrar no documentário é tanto um fardo pessoal quanto uma responsabilidade coletiva. Se, por um lado, os testemunhos das sobreviventes não apenas preservam suas experiências individuais, mas também servem como registro histórico, desafiando a amnésia social, por outro, esse ato de lembrar é exaustivo e pode impedir sua capacidade de viver no presente. O aspecto intergeracional aqui envolve como as gerações mais jovens interpretam essas memórias, talvez sentindo o peso do passado, mas também recontextualizando-o nas lutas modernas. A transferência intergeracional amplifica essa tensão. O depoimento de Estrela Bohadana, cujos filhos preferem não ouvir detalhes sobre sua experiência na prisão, expõe o conflito entre a obrigação de testemunhar e o desejo de proteger os entes queridos. Seus filhos, pertencentes a uma geração que não viveu a ditadura, representam o dilema de herdar um legado de dor sem ter ferramentas para processá-lo. Esse silêncio familiar, por um lado, protege-os do sofrimento direto; por outro, risca a memória dos eventos da narrativa doméstica, criando um abismo entre gerações.

A obra de Lúcia Murat dialoga diretamente com o conceito de pós-memória, desenvolvido por Marianne Hirsch (2021), oferecendo uma camada teórica a mais e enriquecendo a compreensão do paradoxo vivido pelas sobreviventes. Marianne Hirsch define pós-memória como a relação que a geração seguinte estabelece com as memórias dolorosas, violentas e extremas que não vivenciou diretamente, mas que herdou por meio de narrativas, imagens e comportamentos da geração anterior. Hirsch argumenta que essa herança pode gerar um dever de memória, mas também um desejo de distanciamento, como visto na recusa dos filhos das ex-guerrilheiras em reviver o sofrimento da mãe.

Há também que se considerar o documentário como veículo de pós-memória. Ao exibir o filme para públicos jovens, Murat transforma as memórias das sobreviventes em experiências compartilhadas, mesmo por quem não viveu a ditadura. O documentário atua como uma ponte entre tempos e gerações ao levar essas histórias a jovens espectadores. Já as cenas em que Irene Ravache encena as torturadas de forma simbólica funcionam como imagens-fantasmas (termo de Hirsch), que permitem ao espectador acessar o passado de maneira mediada, sem apagar sua complexidade.

As sobreviventes carregam a responsabilidade de transmitir suas histórias, não apenas como testemunhas, mas como guardadoras de uma memória que, se não for narrada e se não circular, pode ser esquecida. No entanto, essa missão é exaustiva: Jessie Jane relata momentos em que deseja "deixar o passado no passado", mas sabe que calar seria trair aqueles que não sobreviveram. É a memória tornada uma herança ambivalente - ao mesmo tempo sagrada e opressiva.

Mas a busca por ressignificação é uma constante e também desempenha um papel central. Regina Toscano vincula sua experiência de tortura às denúncias sobre a violência policial atual, demonstrando como a memória pode ser reativada como ferramenta de luta. Ela não se limita a reviver o horror, mas o recicla em um discurso crítico sobre a continuidade de estruturas opressivas.

Maria do Carmo Brito descreve como sons corriqueiros - como o bater de uma porta - desencadeiam *flashbacks* vívidos da prisão, transformando o presente em um palco onde o passado ressurgue com intensidade. Essa persistência não é apenas psicológica: Criméia de Almeida relata dores físicas crônicas, consequência direta da tortura, que converteu seu corpo em um testemunho vivo da violência sofrida. Assim, a memória manifesta-se não como algo distante, mas como uma presença encarnada, que atravessa décadas e se insinua nas rotinas mais simples.

Ao focar em relatos pessoais e não em documentos oficiais, o documentário preserva a vitalidade emocional das memórias, evitando sua fossilização em museus ou registros estáticos, e cada depoimento contribui para uma biografia coletiva da resistência à ditadura.

#### **5.4 Memórias em trânsito no documentário *Que bom te ver viva***

Pensar os documentários como roteadores de memórias é entender que uma memória puxa outra, revelando que elas nunca vêm sozinhas, nem intactas, mas se expandindo, se modificando e puxando novas camadas memoriais. O ato de lembrar aqui é visto como algo encadeado, associativo, por vezes incontrolável, implicando que estão em trânsito, ou seja, são móveis e inconclusas, se atualizam a cada evocação pela fala, pelo testemunho, pelos arquivos, pelos rituais, pela arte.

Há de se falar também nas ressonâncias da memória, ou os ecos, prolongamentos e reverberações que uma lembrança pode provocar, tanto no indivíduo quanto na coletividade, sugerindo que as memórias vibram, se projetam no presente e produzem efeitos para além de seu ponto de origem, reverberando com força emocional ou simbólica mesmo muito tempo

depois do evento original. Assim, uma memória pode ecoar em gestos, medos, afetos, discursos, silêncios e práticas culturais, o que implica transmissão. Uma memória individual pode ressoar em outras pessoas, ativar outras narrativas, propagar-se como reverberação emocional ou simbólica. Isso ocorre, por exemplo, quando uma geração é afetada pelas memórias traumáticas da anterior, mesmo que não tenha vivido os mesmos eventos diretamente. O que se relaciona com a ideia de pós-memória de Marianne Hirsch, ou é assumida como uma memória protética, como em Alison Landsberg.

A memória ressoa quando ultrapassa seu tempo de origem e incide no presente ou no futuro. É o que acontece com memórias de violência histórica, como o racismo, a escravidão ou o colonialismo: elas não pertencem apenas ao passado, mas continuam reverberando nas estruturas sociais. Ou, como discute Michael Rothberg, falando de memória multidirecional, ao evocar a ideia de ressonância entre diferentes memórias históricas, como a do Holocausto e a do colonialismo.

Mas devemos entender que a ressonância depende do trânsito. Para que a memória ressoe, ela precisa estar em trânsito, ou seja, não há ressonância sem deslocamento. A memória que permanece estagnada, não partilhada, não narrada, tende a silenciar, perdendo sua potência de ressoar. Quando um arquivo sai do esquecimento, sendo exibido em um documentário, ele entra em trânsito e ressoa em novas audiências, podendo gerar reações, debates e acionar outras memórias. Em contextos de justiça transicional ou de memória histórica (como a Comissão da Verdade no Brasil), memórias que estavam silenciadas entram em trânsito ao serem narradas publicamente. Essas memórias ressoam na sociedade, transformando discursos, produzindo efeitos, gerando reconhecimento ou alguma demanda política, jurídica ou outra exigência.

Se a memória em trânsito é aquela que se move, que se reativa, que circula entre sujeitos, instituições, tempos e linguagens, a ressonância da memória é o que esse movimento provoca em termos afetivos, sociais e políticos que reconfiguram o presente. Memória em trânsito é condição; ressonância é efeito. Ambas revelam que lembrar é sempre um ato em movimento, aberto e carregado de potência.

Dessa forma, os documentários não apenas registram ou testemunham eventos do passado, mas funcionam como roteadores que ativam circuitos de memórias, muitas vezes latentes ou silenciadas, permitindo que elas entrem em trânsito e ressoem em diferentes contextos e gerações. Ao inserir imagens, nomes, falas ou documentos que, à primeira vista, parecem marginais à narrativa central, essas obras abrem frestas por onde outras histórias podem emergir, muitas vezes inesperadamente. Cada fragmento inserido carrega a

possibilidade de acionar novas lembranças, reconstruir vínculos históricos e provocar efeitos simbólicos e políticos. Assim é a operação de um roteador de memórias, isso porque, ao mesmo tempo em que constroem uma narrativa, desdobram outras, promovendo o encontro entre memórias pessoais e coletivas, individuais e estruturais para além dele mesmo. É nesse ponto que o gesto de lembrar, mediado pela linguagem audiovisual, como são os casos que analisamos, ganha potência não apenas como evocação, mas como produção de sentido histórico e disputa de memória no presente.

Assim como em outros documentários analisados, como veremos, uma série de temas aparece como correlatos ou paralelos aos temas centrais que estão sendo discutidos ou apresentados, mas que não são aprofundados. Estes temas não aprofundados, que estão em um documentário apenas como efeito de uma narração ou uma imagem ilustrativa, por exemplo, podem se apresentar na forma de uma imagem de jornal, de uma fotografia, na citação de um nome no meio de uma fala sobre um evento, etc. O que é significativo aqui é que cada um destes elementos abre espaço e nos remete a uma série de outros temas, de outras memórias.

Apenas para ilustrar isso, no documentário *Que bom te ver viva*, além das pessoas entrevistadas, outros nomes aparecem, seja na fala de uma delas ou citados em imagens de jornais ou fotografias. Algumas das pessoas que podemos identificar claramente são: Carlos Marighella, Lamarca, Avelino Capitane, Paulo Sergio Granado Paranhos, Joares Brito, Vladimir Palmares, Perli Cipriano, Samuel Firmino de Oliveira, Mauricio Anísio de Araújo, Maria Tereza Vilaça, Rholine Sonde Cavalcanti, Luciano Almeida, José Pedro da Silva, Massafumi Yoshinaga e Fernando Santa Cruz. Com isso, queremos dizer que, se seguirmos investigando qualquer um desses nomes, o horizonte de informações vai se abrindo e nossa compreensão sobre a ditadura só vai aumentando. Apenas a título de exemplo, o nome de Avelino Capitane aparece em uma imagem da página de um jornal. Ele, que foi um dos membros da Guerrilha de Caparaó, aparecerá como uma das figuras centrais, 17 anos depois do lançamento de *Que bom te ver viva*, em outro documentário, *Caparaó*.

Outro nome que podemos citar como exemplo é o de Fernando Santa Cruz, preso em 23 de fevereiro de 1974, durante o Carnaval no Rio, junto com o amigo Eduardo Collier Filho, por agentes do DOI-CODI em Copacabana. Posteriormente, passou a ser considerado desaparecido político. Depoimentos indicam que pode ter sido morto no DOI-CODI/SP e que seu corpo foi incinerado na Usina Cambahyba, em Campos (RJ), ou sepultado como indigente no Cemitério de Perus, em São Paulo. A Usina Cambahyba é citada no documentário *Pastor Cláudio*. Neste documentário, o ex-delegado Cláudio Guerra (hoje pastor), protagonista do filme, relata que Fernando foi incinerado nos fornos da usina, sendo ele o responsável pela

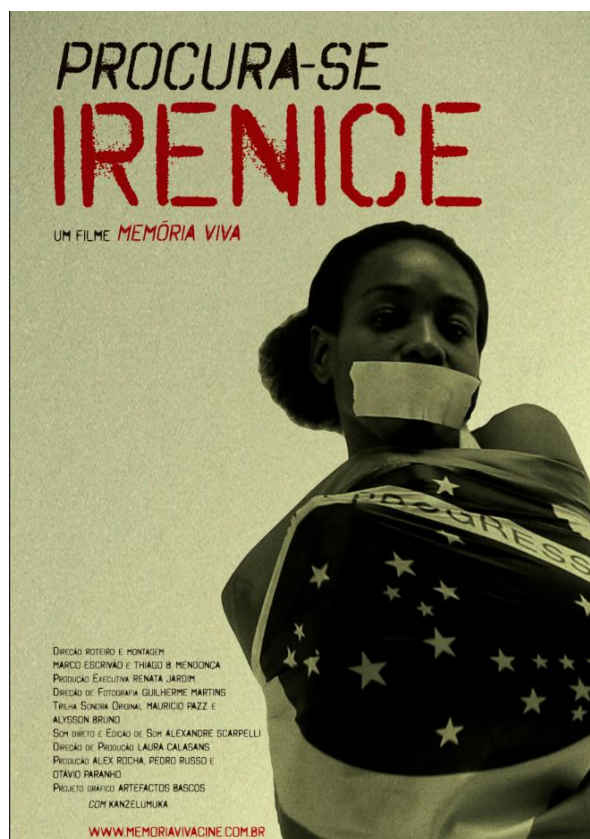
ação. O que temos é o nome de Fernando remetendo a Cláudio Guerra, que remete à Usina de Açúcar Cambahyba, que remete ao envolvimento de empresários oferecendo condições estruturais para o desaparecimento de presos políticos.

O mesmo acontece com fatos ou documentos que aparecem em *Que bom te ver viva*: o livro *Brasil: Nunca mais*, a Comissão de Justiça e Paz, o Congresso da UNE em Ibiúna (1968), o Comitê de Anistia, o sequestro do embaixador da Alemanha no Brasil, Ehrenfried von Holleben, em 1970, no Rio de Janeiro por membros da Ação Libertadora Nacional (ALN) e da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), diversos assaltos feitos por guerrilheiros, entre eles, o assalto ao Instituto Felix Pacheco, a Guerrilha do Araguaia, várias manchetes de jornais se referindo a processos de presos políticos nos tribunais militares.

E assim segue; cada um dos nomes ou fatos citados abre um leque de memórias e discussões.

## CAPÍTULO 6

### DOCUMENTÁRIO *PROCURA-SE IRENICE*



#### 6.1 A singularidade do documentário *Procura-se Irenice*

O documentário *Procura-se Irenice* (2015), de Marco Escrivão e Thiago Mendonça, recupera a trajetória de Irenice Maria Rodrigues, uma atleta negra que a ditadura militar brasileira fez questão de apagar da cena pública. Corredora dos 800 metros rasos, prova então proibida para mulheres no país, recordista sul-americana e crítica da estrutura esportiva comandada por militares, Irenice foi desligada da seleção brasileira em 1968 sob a acusação de indisciplina e, após morta precocemente em circunstâncias nunca esclarecidas, teve seu nome soterrado nos arquivos oficiais. Sua história, contada por meio de fragmentos de jornais, depoimentos de quem conviveu com ela e da atuação da atriz Kanzelumuka, revela como o regime militar, ao mesmo tempo que proclamava a existência de uma democracia racial no país, silenciava vozes negras que ousavam insurgir-se contra as normas. Irenice encarna, assim, o racismo que a ditadura insistia em negar, a ponto de podermos perguntar se sua

exclusão da vida esportiva não teria sido parte de um projeto deliberado de invisibilização de corpos negros e femininos que desafiavam a ordem estabelecida.

Do ponto de vista da memória, o documentário não se limita a resgatar o passado; ele opera como um verdadeiro roteador de lembranças, retirando Irenice do confinamento dos arquivos e fazendo-a circular novamente no espaço público. Antes do filme, sua existência resumia-se a raras notas de jornal do final dos anos 1960 e a uma ou outra menção acadêmica. Após *Procura-se Irenice*, sua história passou a ser replicada em reportagens, redes sociais, eventos e, finalmente, ganhou o reconhecimento concreto de sua cidade natal, Itabirito (MG), que em 2023 inaugurou um mural em sua homenagem no centro esportivo local. Esse movimento, que vai da tela para a vida cotidiana, evidencia o valor político de fazer memórias transitarem para romper o silêncio imposto pela ditadura.

O documentário tem sua singularidade no fato de ampliar o debate sobre os apagamentos promovidos pelo regime e mostrar que, mesmo anos depois, é possível devolver protagonismo àqueles que a história oficial tentou soterrar.

O que destaca o documentário é o fato da sua abordagem transcender a mera reconstituição histórica, propondo uma reflexão sobre os mecanismos de apagamento e as possibilidades de resistência pela memória. Neste sentido, sua singularidade manifesta-se em três dimensões interligadas, sendo elas: a forma como lida com a ausência de arquivo, a conexão que estabelece entre passado e presente e o gesto político que orienta sua própria concepção. Assim, vejamos.

A obra sabe que a escassez de registros sobre Irenice é um fato deliberado e político e coloca isso no centro do debate, não fazendo dessa escassez um obstáculo, mas o cerne de sua narrativa. Diante da falta de imagens e documentos sobre a atleta, os diretores recorrem à performance da atriz Kanzelumuka, estampada no cartaz do documentário, que não busca imitar a atleta, mas simbolizar sua condição.

O filme também se recusa a tratar a trajetória de Irenice como um caso encerrado no passado. A imagem da atriz, como vemos no cartaz, imobilizada e amordaçada com a bandeira do Brasil, funciona como uma síntese poderosa que conecta a repressão da ditadura às lutas e aos autoritarismos do presente. Irenice não é apresentada como vítima passiva, mas como uma figura de resistência ativa, cuja postura contestadora é comparada à dos Panteras Negras, inserindo sua história em um contexto global de luta antirracista. A memória, assim, deixa de sair do arquivo para fomentar debates contemporâneos sobre racismo, gênero e violência de Estado.

Outra singularidade do documentário reside em seu próprio gesto de criação. Ao funcionar como um roteador de memórias, a obra não apenas resgata uma história silenciada, mas cria as condições para que ela circule no espaço público, como demonstram as homenagens feitas contemporaneamente a atleta desde o lançamento do filme. Dessa forma, podemos afirmar que *Procura-se Irenice* não preenche a lacuna com uma narrativa falsamente completa, mas expõe a lacuna e nos faz perceber que no nosso passado havia resistência e combate político em lugares como as pistas de atletismo.

## 6.2 Sobre o documentário *Procura-se Irenice* – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral

O filme é a busca por informações sobre Irenice Maria Rodrigues, personagem apagada da história do esporte brasileiro. A narrativa é construída alternando entre a investigação dos diretores, a reflexão poética sobre o apagamento e a recriação da memória.<sup>7</sup>

Imagem 13 – Irenice Maria Rodrigues



O documentário começa com uma descoberta que serve como ponto de partida para toda a investigação: uma anotação nos arquivos da Confederação Brasileira de Desportos (CBD) durante os anos da ditadura. A nota é burocrática e seca, mencionando o desligamento da atleta Irenice Maria Rodrigues da seleção brasileira por indisciplina.

---

<sup>7</sup> Todas as imagens apresentadas neste capítulo foram tiradas do documentário *Procura-se Irenice* (2016), exceto quando indicado.

Imagem 14 - Claudia Farias - Pesquisadora da UNESA



Imagem 15 - Kátia Rubio - Pesquisadora da USP



Vemos as declarações das pesquisadoras Claudia Farias e Kátia Rubio sobre a falta de documentos sobre a atleta. Este fato faz com que os diretores utilizem um recurso narrativo que coloca em cena o expediente da busca. Primeiramente, vemos os realizadores tentando encontrar qualquer vestígio de Irenice, mas estes se deparam com a ausência de arquivos. A história oficial não guardou registros dela. A busca se torna, então, um esforço para encontrar fragmentos onde parece não haver nada.

Imagem 16 - Genário Simões - Técnico de Irenice Rodrigues



Os diretores localizam e entrevistam pessoas que conviveram com Irenice, como seu antigo técnico, Genário Simões. Por meio desses relatos, como os de atletas que conviveram com ela, começamos a ter um vislumbre de quem ela foi: uma mulher negra, pobre e uma das melhores esportistas que o técnico já conheceu, com uma garra imensa tanto na pista quanto na vida. Esses depoimentos, no entanto, são marcados pela fragilidade da memória e pela dificuldade de reconstituir detalhes precisos após tantos anos.

Imagem 17 - Carlos Lancetta - Atleta



Aos poucos somos apresentados a Irenice Maria Rodrigues e descobrimos que era uma corredora negra, especialista nos 800 metros rasos, uma prova, proibida na época para mulheres no Brasil.

Imagem 18 - Recorte de jornal sobre Irenice



Descobrimos também que chegou a ser recordista sul-americana na década de 1960 e que representou o Brasil mais de uma vez em competições internacionais, sendo uma promessa para as Olimpíadas de 1968, na Cidade do México.

Imagem 19 - Wanda dos Santos - Atleta



Imagem 20 - Silvina Pereira - Atleta



Imagem 21 - Iolanda Montezuma - Atleta



O filme utiliza imagens de arquivo da ditadura para construir o cenário da época. Fica evidente que o apagamento de Irenice não foi um acaso. Sua história foi deliberadamente soterrada pelo regime.

Imagem 22 - Recorte de jornal sobre a ditadura



Imagem 23 - Recorte de jornal sobre Irenice Rodrigues



Também temos uma passagem na qual os diretores vão à cidade natal da atleta em busca de seus parentes.

Imagem 24 - Parentes de Irenice Rodrigues



Imagem 25 - Túmulo de Irenice na cidade de Itaberito



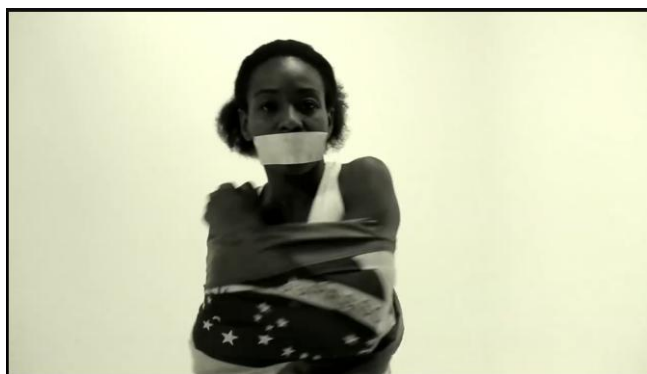
Diante da escassez de material audiovisual de Irenice (poucas fotos e vídeos granulados), os diretores utilizam durante todo o documentário a atuação de uma atriz, Kanzelumuka, que reencena Irenice.

Imagem 26 - Atriz Kanzelumuka em performance de Irenice



Mas não se trata de uma reconstituição dramática tradicional, preocupada com a verossimilhança; mas parece uma dança, mas com forte apelo metafórico das condições e situações pelas quais passou Irenice. Kanzelumuka está sozinha em um espaço abstrato, uma arena ou sala branca, vazia, desvinculada de qualquer tempo ou local específico. Seus movimentos, pausas e olhares não imitam uma corredora treinando, mas simbolizam a relação trágica entre o indivíduo e a História. A imagem final, de Irenice (na performance de Kanzelumuka) imobilizada com a bandeira do Brasil.

Imagem 27 - Atriz Kanzelumuka em performance de Irenice



### **6.3 A participação da mulher enquanto agente de resistência na ditadura**

A participação das mulheres na luta armada contra a ditadura militar brasileira é uma parte crucial, mas frequentemente subestimada, da história desse período. As mulheres não só participaram ativamente de diversas formas de resistência, mas também enfrentaram desafios específicos devido ao seu gênero.

Aspectos importantes dessa participação podem ser vistos nos grupos de resistência. Podemos ver sua participação em diversas organizações de resistência armada, como a Ação Libertadora Nacional (ALN), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Nessas organizações, elas desempenharam papéis variados, desde atividades logísticas, como transporte de documentos, armas e dinheiro, além de servir como mensageiras, tarefas fundamentais para a operação das células de resistência, até a participação direta em ações armadas, incluindo sequestros, assaltos a bancos e sabotagens. Também assumiram posições de liderança em alguns casos, desafiando o estereótipo de que a luta armada era exclusivamente masculina. Mulheres também estiveram envolvidas na produção e distribuição de materiais de propaganda, ajudando a divulgar as ideias revolucionárias e a mobilizar a população contra o regime militar.

Mas, mesmo com tanta relevância, Letícia M. P. de Oliveira (2019) chama a atenção para a urgência na elaboração de uma história da ditadura a partir de uma perspectiva da mulher, uma vez que, quando se trata delas, a tentativa de apagamento de suas presenças e histórias é mais incisiva.

Ainda segundo Oliveira, a imposição de um esquecimento forçado impôs uma única maneira de lembrar, um não-lembrar ou uma memória impedida. Diante disso, os arquivos

produzidos durante a ditadura e abertos com a Lei de Acesso à Informação (LAI) tornam-se importantes aliados no processo de elaboração de outras histórias desse período. Todavia, esses arquivos permanecem relativamente pouco conhecidos, desorganizados e dispersos. Haveria neles histórias ainda desconhecidas. Histórias de muitas pessoas que se opuseram à ditadura e que ainda resistem em nosso presente por meio de seus vestígios. Interessante é o destaque que Oliveira (2019) coloca no cinema como via possível de responder a urgência e a necessidade de rememorar e trazer à público a história de muitos que atuaram naquele momento. Seria uma forma de combater as políticas de apagamento e um modo de lidar com o que restou da ditadura. O cinema, segundo ela, se destaca por ser capaz de se inserir no trabalho das ruínas e com as ruínas, utilizando o que restou de um passado violento e tortuoso para escovar a história a contrapelo, e, a partir daí, possibilitar pensar e propor formas de luta contra políticas que promoveram ou promovem formas de apagamento de pessoas e suas histórias.

Numa revisão do cenário político-social a partir do golpe de 64, em vista da participação da mulher enquanto agente de resistência, o que se constata é, sobretudo, tentativas de invisibilizar a atuação delas. Oliveira esclarece que o preconceito de gênero recaiu também nas formas como foram tratadas tanto pelos órgãos de repressão quanto pelos colegas militantes. Daí a necessidade, como já dissemos, de se discutir os crimes da ditadura sob a perspectiva de gênero, pois, se as violações de direitos incidiram sobre homens e mulheres, há de se esclarecer que as violações sofridas pelas mulheres traziam também as marcas das formas discriminatórias que estas sofriam na sociedade.

No Brasil, a memória de muitos fatos da ditadura veio a se tornar pública com um espaço de tempo significativo entre o ocorrido e sua publicização. Mas, mesmo com esse agravante, os fatos que vieram à tona até agora assumiram um papel fundamental de contraposição às versões propagadas pelos militares. Neste debate, os arquivos ganham uma relevância significativa; são neles que estão os vestígios e rastros para contrapor às políticas de apagamento e esquecimento promovidas pelos oficiais, e a partir de elementos residuais encontrados neles, é possível construir uma história que se volta contra aqueles que tentaram destruí-la. Aqui falamos dos rastros deixados pelos ausentes da história oficial, os vencidos, e dos fragmentos que permitem uma nova interpretação do passado.

Nessa perspectiva, a montagem vista em um documentário pode assumir a perspectiva de uma montagem da história sob novas perspectivas, reconectando acontecimentos que foram excluídos da narrativa oficial, incluindo as ausências e as incompletudes. Ao serem relacionadas umas com as outras, as imagens, fatos e narrativas de vida expõem novas

verdades, revelando outras formas possíveis de compreender o que se passou e novas formas de escrever a história.

É nessa abertura, características também dos arquivos, que se encontram as brechas, rupturas e resistências à história oficial. É onde o arquivo acrescenta novos sentidos, estabelecendo outras sobreposições temporais. Examinar o que restou dos arquivos da ditadura - as fotografias de identificação, os documentos com assinaturas dos militares, relatórios, registros de óbito e muitos outros materiais dispersos - nos coloca em contato com rastros que permitem compreender a história de forma mais ampla. E é sobre uma memória em um arquivo, que, ao ser mobilizada, trouxe à tona uma rebeldia e resistência esquecidas, que passamos a tratar.

#### **6.4 Irenice: do arquivo a tela**

Na prática historiográfica, é coerente postular que um documento não deva ser visto como uma prova objetiva e definitiva do passado, mas como algo que interpela quem o lê. Em vez de oferecer verdades prontas, ele deve funcionar como algo que desafia a inteligência, a sensibilidade e a imaginação, exigindo interpretação, criação de sentido e postura crítica.

Documento não é prova, é provocação, provocação à inteligência e à sensibilidade, provocação à imaginação e ao sonho, provocação à interpretação e à criação, provocação à criação de sentido, provocação aos sentidos e aos desejos. Documento não é prova, é provação, ele coloca à prova a capacidade de quem com ele lida de analisar, pensar, compreender, imaginar, intuir, criar, criticar, desconfiar, argumentar, sentir, se deixar afetar. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 23)

A citação acima sintetiza uma crítica à concepção positivista dos documentos como registros objetivos e transparentes do passado. Em vez disso, ele os apresenta como produtos de operações humanas - afetivas, políticas, simbólicas - que convocam o historiador não à confirmação, mas à imaginação, à crítica e à criação de sentido, como quem abre uma velha trilha já tomada pelo mato.

Foi com este espírito, nos arquivos da Biblioteca Nacional, em antigos jornais, onde repousava uma memória, que uma trilha foi retomada. Essa memória, em forma de um registro do passado que permaneceu fora da circulação ativa e que aguardava uma oportunidade para ser reativada, continha alguns episódios, bem poucos mesmo, da trajetória de Irenice Maria Rodrigues, uma atleta negra que ousou ser rebelde diante dos militares e que por isso sofreu um processo de silenciamento e apagamento de sua presença na vida pública

promovido pelos agentes da ditadura. Esse processo de recuperação culminou no documentário *Procura-se Irenice* (2015), de Marco Escrivão e Thiago Mendonça.

*Procura-se Irenice*, enquanto roteador de memórias, passou a funcionar como um gatilho para a circulação das memórias de Irenice desde seu lançamento. Isso porque, a partir do momento em que a narrativa de sua vida foi reelaborada e visualmente organizada no formato documental, sua história rompeu o confinamento do arquivo e passou a circular por novas rotas de significação, reforçando que o valor de uma memória se encontra na sua circulação e nos sentidos que mobiliza. Ou seja, ele não apenas transmitiu informações, mas redirecionou sentidos e ativou múltiplas redes de recepção. A história de Irenice, que era corroída pelos ácaros nos jornais antigos, passou a ser reproduzida em reportagens, redes sociais, eventos acadêmicos e debates públicos sobre racismo e esporte. O documentário criou condições para que uma memória antes marginalizada se tornasse objeto de interesse coletivo, ressignificando o lugar de Irenice na história do esporte brasileiro e nas lutas por reconhecimento da população negra.

O percurso da memória de Irenice, do arquivo à tela, da invisibilidade à circulação, exemplifica como as tecnologias culturais, quando sensíveis às ausências do passado, podem devolver voz aos silenciados e gerar novas constelações de sentido no presente. A partir de fatos assim, não seria possível conjecturar a ideia de que uma memória é mais ou menos potente na medida de sua circulação, do seu trânsito no meio social e cultural?

A história de Irenice também revela, entre outras coisas, que a resistência a ditadura e que a relação entre mulheres e ditadura, podem ser feitas não apenas pelo viés da militância clandestina, da luta armada ou da filiação partidária, que outros enfoques podem ser dados, cabendo a quem conta escolher o seu. Seja como for, é significativo termos claro que a ditadura foi implacável não apenas com os militantes das organizações clandestinas que assumiram lutar contra o regime, mas também com pessoas que não foram para clandestinidade. O que significa que qualquer pessoa que expressasse insubmissão, crítica ao regime ou comportamento considerado subversivo podia se tornar alvo de vigilância, censura e punição, indicando que a repressão era ampla e arbitrária. Como sabemos, artistas, esportistas, professores, jornalistas e religiosos podiam ser censurados ou banidos se manifestassem opiniões consideradas inconvenientes, mesmo que indiretamente ou que não tivessem relação direta com o governo. Bastava uma crítica à desigualdade ou contra o racismo para acionar os mecanismos de repressão.

Mesmo sem militância formal, pessoas desviantes eram fichadas pelos órgãos de inteligência. Mulheres que se recusavam a se calar, pessoas negras que se destacavam demais

ou lideranças comunitárias eram vigiadas e, às vezes, incriminadas com base em denúncias frágeis. Pessoas negras eram alvos fáceis da repressão. O regime reforçava a exclusão racial ao não permitir que essas vozes ganhassem protagonismo, especialmente se questionavam sua posição social. Insubmissão, nesse contexto, incluía simplesmente tentar existir de forma autônoma. A ditadura operava como uma máquina de silenciamento generalizado. Mesmo quem não empunhava bandeiras ideológicas, mas ousava escapar da norma, por palavras, gestos, arte ou comportamento, podia ser tratado como ameaça. A repressão não exigia militância, apenas a coragem de dizer “não”. Este é o caso de Irenice Maria Rodrigues, atleta negra e recordista continental, mas crítica da estrutura esportiva brasileira no Brasil dos militares.

Perguntar sobre quem foi Irenice ou onde podemos encontrá-la nos coloca diante de circunstâncias constrangedoras, sobretudo por sabermos que centenas de milhares de garotas viveram circunstâncias semelhantes, cujas histórias quase nunca foram contadas. E, quando existem informações, falam mais da violência, do abuso e da rotulação que lhes foram impostos, transformadas ora em mercadoria (quando escravas), ora em piada de mau gosto, com seus nomes reduzidos a insultos. O arquivo que resta delas vem do registro da punição pela desobediência, manchetes que zombam de sua insubordinação, exibição de seus corpos atléticos, breves notas sobre suas vidas. Assim, é praticamente impossível resgatar essas existências por si só, livres de distorções. (HARTMAN, 2020)

A história da Irenice foi apagada em um momento em que isso era permitido, que isso era possível, porque quem detinha o poder o fez com maestria. (Kátia Rubio - Pesquisadora da USP)

O documentário busca preencher a ausência de Irenice convocando algumas memórias de pessoas do esporte que conviveram com ela. Estas falam de sua condição de atleta, do quanto era fisicamente forte, mas também de como era de temperamento igualmente rebelde. Faz referência também à sua cidade de nascimento, Itabirito, interior de Minas Gerais, onde se vai em busca de alguma informação sobre ela, mas que pouco se consegue. Vemos na tela oito pessoas que ali são colocadas como parentes, mas nenhuma informação relevante é dita. Numa das cenas seguintes, somos levados ao seu túmulo, um túmulo sem identificação. Essa invisibilização de Irenice não ocorreu por acaso; é parte de um processo de exclusão que articulou racismo, sexismo, desigualdade social e violência advinda do estado ditatorial.

Irenice surge na minha pesquisa pela ausência e não pela presença. Como ela é falecida e eu precisava de material de acervo e não há nada, a não ser as matérias

dos dias que sucedem ao retorno dela ao Brasil<sup>8</sup> e depois a Irenice é apagada. (Kátia Rubio - Pesquisadora da USP)

A ausência de Irenice é a representação da ausência das mulheres negras na historiografia, nos livros didáticos, nos monumentos públicos e nas celebrações nacionais. Sua ausência revela, no seu caso em particular e de muitas outras mulheres negras no geral, um projeto de esquecimento sistemático, no qual suas vozes são silenciadas e suas vivências deslegitimadas como portadoras de conhecimento ou relevância histórica.

Ao serem excluídas da memória coletiva, as mulheres negras são também negadas como sujeitos plenos da história, como protagonistas de lutas, afetos, saberes e resistências. Suas memórias, que geralmente remetem à escravidão, ao trabalho doméstico ou à violência institucional, não são reconhecidas como significativas. Mas o apagamento não diz respeito apenas ao passado. Ele molda o presente ao limitar os espaços de representação, de pertencimento. Quando a memória coletiva omite as mulheres negras, a sociedade também lhes nega o direito de imaginar futuros em que sejam valorizadas e respeitadas. Daí que falar sobre a negligência e o desprezo pelas memórias de mulheres negras é abordar uma das formas mais profundas de apagamento histórico, epistêmico e simbólico em sociedades marcadas pelo racismo e pelo patriarcado. (HARTMAN, 2020).

Saidiya Hartman trata da dificuldade, dos limites e da urgência de narrar as vidas de mulheres negras (escravizadas), cujas histórias foram silenciadas, distorcidas ou perdidas nos arquivos (coloniais). A pergunta que ela se faz é como contar a história de Vênus, um nome genérico utilizado para mulheres negras escravizadas, quando tudo o que se tem são vestígios, fragmentos, violentos e distorcidos deixados por quem lhes escravizou. Hartman mostra que, ao buscar a história de duas mulheres escravizadas chamadas “Vênus” nos registros históricos, ela encontra quase nada além de dados objetivos, relatos de abusos e nomes atribuídos pelos senhores. Seus corpos estão lá, mas suas vozes e subjetividades foram apagadas. Hartman chama atenção para como o arquivo colonial, produzido por traficantes, senhores de escravos e burocratas, fala sobre essas mulheres, mas nunca a partir delas. Tudo que se sabe delas é filtrado por um olhar de poder, que as reduz a mercadoria, infra-humanidade ou cifra jurídica.

Hartman nos coloca diante de um dilema ético profundo sobre o modo como devemos ou podemos tratar da vida destas mulheres: tentar preencher essas lacunas pode ser uma nova

---

<sup>8</sup> Trata-se do seu desligamento da delegação que foi participar das Olimpíadas de Verão de 1968, no México. Seu desligamento da delegação ocorreu em 30 de setembro de 1968, com regresso imediato ao Brasil. A justificativa para seu desligamento foi uma agressão física à sua companheira de delegação, Maria Conceição Cipriano.

forma de violência, dar voz à força a quem foi silenciada, arriscando inventar ou projetar uma imagem falsa sobre elas, é tão violento quanto foi a vida de cada uma. Mas não contar nada é também colaborar com o apagamento. Ou seja, o gesto de “falar por” é sempre tenso e problemático.

A intenção aqui não é tão miraculosa como recuperar as vidas das pessoas escravizadas ou redimir os mortos, mas em vez disso trabalhar para pintar o quadro mais completo possível das vidas de cativos e cativas. Este gesto duplo pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração. (HARTMAN, 2020, p. 28)

Ela chama isso de fabulação crítica, um tipo de escrita que reconhece seus próprios limites e tenta criar um espaço de escuta, hesitação e cuidado diante do silêncio. No mesmo sentido, Hartman toma o conceito de segunda morte para se referir à morte narrativa e simbólica, causada pelo apagamento de suas histórias, afetos, desejos e resistências. Seja como for, ela nos mostra a impossibilidade de uma representação plena, embora fale da necessidade de insistir na escuta, na lembrança, na tentativa ética de reconstruir essas trajetórias e não fazer das mulheres negras, tal qual Irenice, um significante vazio.

Quando dizemos que se tenta tornar a mulher negra um significante vazio, estamos nos referindo ao modo como elas são desprovidas de suas histórias, subjetividades e agências, reduzidas a um símbolo que pode ser preenchido arbitrariamente com os significados que o sistema dominante quiser. Utilizadas como suporte para projeções de medo, desejo, violência, exotismo ou subalternidade, sem reconhecer a complexidade ou sua humanidade, sendo apenas um receptáculo simbólico, disponível para significações alheias, sem controle do próprio significado. Ao circular nos discursos sociais como uma imagem forte, mas sem escuta, sem profundidade, sem memória própria, a mulher negra sofre uma forma de esvaziamento simbólico. (LACLAU, 2011)

Irenice. O destino dela se repete na história de muitas outras mulheres negras, isso porque ninguém registrou suas falas ou notou que elas foram silenciadas por completo. Suas trajetórias, relatadas por testemunhas falíveis, chegam até nós fora de seu tempo. O que sabemos sobre Irenice resume-se ao registro de seu encontro com o poder, na forma dos militares da ditadura, um esboço insuficiente de sua vida. Tudo o que podemos reconstruir vem de poucos jornais ou das referências de seus superiores, projetadas sobre ela, e parte disso pode ser visto em *Procura-se Irenice*.

Com pouco a dizer, o documentário faz uma fabulação crítica de Irenice. Por meio da busca por ela, negra e esportista, invisibilizada pela máquina do Estado e pelos mecanismos racistas de registro histórico, o filme lança luz sobre os que foram sistematicamente marginalizados, tanto no esporte quanto na memória nacional. Mais do que recuperar uma biografia, o documentário confronta o espectador com a lacuna: com os rastros escassos, com os arquivos que não existem, com as vozes silenciadas antes mesmo de serem ouvidas. Assim, a mulher Irenice sintetiza o nó entre nação, identidade e repressão, abrindo caminho para uma reflexão sobre quem é lembrado, quem é esquecido e por quê.

### 6.5 Quem tem o direito de existir na história?

Ynaê Lopes dos Santos (2024) pontua que a ditadura militar é um dos momentos mais representativos do acordo entre as elites e o Estado brasileiro em torno da ideia do Brasil como uma democracia racial. Nesse período de 21 anos, consolidou-se o entendimento de que o país não enfrentava o racismo; admitia-se, no máximo, a existência de comportamentos racistas isolados, os quais, segundo a Constituição de 1967, deveriam ser tratados como infrações legais, mas sem que se reconhecesse um sistema de discriminação.

Numa jogada de mestre, a ditadura militar brasileira conseguiu transformar todas as ações que evidenciavam ou denunciavam o racismo contra a população negra num crime de segurança nacional. A equação era relativamente simples: já que o Brasil era um país sem racismo, aqueles que dissessem o contrário estariam insuflando as massas, agindo contra a segurança e a ordem nacional e deveriam responder por isso. E sabemos bem como esse governo agiu para manter a ordem da ditadura que eles instauraram. (SANTOS, 2024, s.p.)

Santos está se referindo ao CAPÍTULO IV - Dos Direitos e Garantias Individuais, da Constituição de 1967, em que podemos ler:

Art. 150 - A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 1º - Todos são iguais perante a lei, sem distinção, de sexo, raça, trabalho, credo religioso e convicções políticas. O preconceito de raça será punido pela lei.

[...]

§ 8º - É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe. (BRASIL, 1967, Cap. IV)

Santos faz uma crítica contundente à forma como a ditadura militar tratou as denúncias de racismo, afirmando que o regime utilizou uma manobra estratégica, uma jogada de mestre, para deslegitimar e criminalizar qualquer manifestação ou denúncia que revelasse o racismo presente na sociedade brasileira. Isso foi assim porque a ditadura propagava a ideia de que o Brasil era uma democracia racial, um país onde não existia racismo, e esse fato servia à narrativa oficial como base ideológica para a repressão. Ou seja, quem contrariava essa narrativa, por exemplo, denunciando o racismo, era acusado de atentar contra a segurança nacional. É isso, a denúncia de racismo, era vista como subversão, como se fosse incitação à desordem entre as massas. Essa criminalização fazia parte do aparato repressivo da ditadura que, ao fingir que não havia racismo, silenciava vozes negras e mantinha o *status quo* da desigualdade. Ao transformar qualquer manifestação antirracista em crime político, a ditadura agiu de forma autoritária para proteger seus próprios interesses e a ordem social vigente, baseada, entre outras coisas, na exclusão da população negra como agente de qualquer processo de emancipação.

Se a opressão estava estruturalmente integrada ao projeto político, social e cultural do regime, afirmar que a ditadura de 1964 era machista e racista beira a obviedade; entretanto, essa obviedade cruza uma linha para tocar o grotesco.

Quando se tratava das mulheres, a ditadura promovia uma visão autoritária sobre os papéis que deveriam representar, em que cada uma devia saber de antemão qual era seu devido lugar. Isso reforçava papéis tradicionais de gênero e raça. As mulheres eram relegadas ao papel de mães, esposas e figuras dóceis, disciplinadas, recatadas, submissas. Qualquer mulher que fugisse desse modelo (militante, artista, feminista, atleta independente) era vista como uma ameaça à ordem moral. E, quando se tratava das mulheres negras, a situação se agravava, isso porque eram invisibilizadas nas estruturas de poder e representação, impedidas de fazer qualquer reivindicação, silenciadas para a ditadura poder promover a ideia de democracia racial, abafando denúncias de racismo enquanto as mantinha fora dos espaços de visibilidade, decisão e protagonismo.

A propaganda da ditadura exaltava o homem de bem, a família tradicional e a imagem do Brasil como um país ordeiro. Nesse modelo não havia espaço para a diversidade de vozes, corpos e formas de viver. Isso excluía, por princípio, as mulheres autônomas e as pessoas negras que resistiam de alguma forma. Prova disso pode ser vista na “Deliberação nº 7” do Conselho Nacional de Desportos (CND), que entrou em vigor a partir de 1965. Uma medida que proibia a prática de determinados esportes pelas mulheres no Brasil. Esta deliberação,

assinada pelo presidente do CND, General Eloy Massey Oliveira de Menezes, delimitou a linha que segregava o esporte feminino com proibições que só foram revogadas em 1979.

O Conselho Nacional de Desportos, no uso das atribuições que lhe são conferidas pelo disposto nos artigos 1º e 3º do Decreto-Lei n 3199, de 14 de abril de 1941 e em cumprimento à determinação contida no artigo 54 delibera:

1. Às mulheres se permitirá a prática de desportos na forma, modalidades e condições estabelecidas pelas entidades internacionais dirigentes de cada desporto, inclusive em competições, observado o disposto na presente deliberação.
2. Não é permitida a prática de lutas de qualquer natureza, futebol, futebol de salão, futebol de praia, polo-aquático, polo, rúgbi, halterofilismo e baseball.
3. As entidades máximas dirigentes dos desportos do país poderão estabelecer condições especiais para a prática de desportos pelas mulheres, tendo em vista a idade ou o número incipiente de praticantes em determinada modalidade, observadas, porém, as regras desportivas das entidades internacionais.
4. No caso de desporto que não seja dirigido por entidade internacional, a dirigente no Brasil deverá solicitar ao CND a devida autorização para que possa ser praticado pelas mulheres.

Essa norma estabelecia quais modalidades esportivas poderiam ser praticadas por mulheres nas escolas, nos clubes e em espaços públicos em todo o território nacional, proibindo atividades como lutas, futebol (em suas diversas formas), polo aquático, polo, rúgbi, halterofilismo e beisebol. É curioso notar o contraste entre essa proibição e o fato de o futebol ser um dos elementos mais emblemáticos da cultura brasileira - ainda assim, às mulheres era negado o direito de jogá-lo. Mas como dirá Cláudia Maria de Farias (2012, p. 24):

Indubitavelmente, as distâncias observadas entre o normativo e o vivido eram grandes, como nos mostra a matéria publicada no suplemento do Jornal dos Sports, referente aos Jogos Pan-Americanos de Winnipeg, Canadá, realizados em 1967. Nela, se destacava o empoderamento de algumas atletas brasileiras, o que lhes possibilitava ultrapassar as sanções impostas no espaço esportivo. No caso em questão, discutia-se a participação da meio fundista Irenice Maria Rodrigues, atleta negra do Fluminense Futebol Clube, na prova dos 800m – proibida às mulheres brasileiras, de acordo com as diretrizes do CND –, às vésperas dos Jogos de Winnipeg:

‘La meio fundista Irenice Maria Rodrigues, atleta do FFC, que sábado último melhorou em 6s e 3 décimos sua marca sul-americana dos 800m rasos – feito por ela repetido pela segunda vez – não havia sido cogitada para se tornar a única corredora do Brasil nesta difícil prova que hoje ainda é o tema principal de reuniões da medicina esportiva de todo mundo. Sua adaptação à difícil prova durou 5 meses, graças aos esforços do seu técnico Genario Simões e do Dr. Renato, encarregado de estudar as possibilidades físicas de Irenice para uma prova de tamanha envergadura para o sexo feminino.’

Esse era o contexto no qual Irenice resolveu se posicionar firmemente e contestatório. Um contexto no qual outras mulheres, de uma forma ou de outra, também não passaram impunes. Como no o caso de Aída dos Santos, única mulher na delegação brasileira que foi

para as Olimpíadas de Tóquio, em 1964. Suas memórias daqueles momentos são tão emocionantes quanto reveladoras do caráter daqueles que conduziam os destinos do país:

‘Antes da última prova, no complexo do Maracanã, lembro que precisei ajudar muito a minha família com algumas tarefas domésticas. Estava tão cansada que não queria mais ir aos Jogos. Foi meu técnico quem me incentivou. Saltei 1,65m e a Cypriano, 1,60m. Foi assim que ganhei a vaga’, diz a única mulher da delegação brasileira naquela edição dos Jogos de Tóquio.

Porém, esta confirmação da vaga veio apenas em setembro, e os Jogos estavam previstos para outubro. Ou seja, o tempo para organizar a viagem era muito curto, e Aída não recebeu praticamente nenhum incentivo. ‘Não tinha nem uniforme. Acabei usando um dos Jogos Ibero-americanos, dos quais tinha participado. Acabei indo com a delegação do vôlei masculino. Paramos uma semana na França, para alguns amistosos, e na sequência partimos para Tóquio. Quando vi, estava sozinha lá do outro lado do mundo. Foi muito difícil. Chorei demais. Tive vontade até de retornar ao Brasil sem competir. Não tinha material, não tinha técnico, nada mesmo’, recorda.

Para treinar em Tóquio, ela precisou contar com apoio de representantes de delegações estrangeiras: “Dentro da Vila Olímpica, tinha um local de treinos. Vi algumas atletas treinando com os técnicos. Acabei pedindo ajuda para um japonês, e ele me emprestou o material. Às vésperas da competição, um colega cubano me ajudou a conseguir os sapatos para o salto. Era um par para atletas dos 100m rasos. Totalmente diferente do que eu precisava, mas era aquilo ou saltar com os pés descalços”.

No dia da prova, Aída teria que alcançar 1,70 m para ir à disputa das medalhas. “No Brasil, não conseguia passar de 1,68m. Fiquei mais de seis meses sem ultrapassar essa altura. Mas estava com tanta raiva pela falta de apoio que aquilo acabou se transformando em determinação, e eu saltei 1,70m. Porém, acabei torcendo o pé durante as eliminatórias. Era mais uma dificuldade. Só consegui disputar a final por causa da ajuda da cubana Miguelina Cobian para enfaixar o meu pé”, afirma.

Na final, a brasileira saltou 1,76m e ficou a dois centímetros da conquista da medalha de bronze. O ouro foi da romena Iolanda Balas, com 1,90 m, a australiana Michele Brown foi medalhista de prata com 1,80 m e a russa Taisiya Chenchik faturou o bronze com 1,78 m. “Já não tinha mais condições físicas, estava muito desgastada. Além disso, eu era a única que não tinha técnico. Talvez, se tivesse alguém para me orientar, poderia ter chegado ao pódio”, lamenta a carioca, que participou também dos Jogos de 1968 (Cidade do México). (JUSTO, 2021, s.p.)

Como bem disse Farias (2012), Aída simboliza paradoxalmente a exclusão e o desprezo que sofreu por parte da própria delegação olímpica brasileira em 1964 - composta unicamente por homens, algo que se manifestou tanto pela ausência de apoio e solidariedade dos colegas quanto pela falta de recursos materiais. Sua experiência escancarava a hierarquia de gênero presente no esporte, agravada ainda pelas barreiras sociais e raciais que enfrentava, revelando as contradições profundas da sociedade brasileira e desmentindo o discurso oficial da ditadura sobre um suposto sentimento de identidade nacional unificada. O êxito de Aída nas Olimpíadas de Tóquio foi fruto exclusivo de seu esforço: ela competiu sem orientação técnica e só conseguiu os sapatos com pregos e o material esportivo graças à sua própria determinação e à solidariedade de um atleta cubano.

Ao revirmos as memórias de mulheres negras no esporte olímpico brasileiro, como no caso de Irenice e Aída, percebemos que suas presenças não podem ser compreendidas como simples casos de resiliência, mas como trajetórias marcadas por interdições, preconceitos, invisibilidade, e como casos de resistência e transgressão.

Não podemos deixar de compreender que as tensões e conflitos no cenário esportivo naquele período chegaram a ser intensos. Um exemplo disso foi a greve organizada por atletas de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e da Guanabara, em protesto contra os abusos do Comitê Olímpico Brasileiro (COB). E Irenice Rodrigues participou do movimento. Ao se unir a outros atletas e enfrentar o COB, Irenice contrariava o perfil submisso que muitos dirigentes militares esperavam dos esportistas naquele período, sobretudo das mulheres, uma postura que se refletiu em toda a sua carreira esportiva.

Em sintonia com as lutas feministas da época, que reivindicavam o direito das mulheres ao controle de seus corpos e à participação plena no esporte, Irenice quebrou sucessivos recordes nos 800 metros rasos. Sua atitude politicamente transgressora, expressa por meio do próprio corpo, levou médicos brasileiros, tradicionalmente contrários à presença feminina nessa modalidade, a reconsiderarem suas posições. (FARIAS, 2012).

Ao escutarmos as narrativas de vida destas mulheres, torna-se evidente que suas experiências no esporte vão muito além da busca por sustento ou superação. O esporte, nesse contexto, é um campo político, em que se materializam as disputas de poder, as desigualdades de gênero, classe e raça, e em que o corpo feminino e negro é especialmente vulnerável, sendo constantemente desvalorizado, vigiado e controlado. (FERREIRA JUNIOR, 2021). A fala de Silvana Pereira ajuda a entender esse contexto:

Os grandes órgãos que manipulavam o esporte na época, eles eram dominados por militares, porque era o major, o brigadeiro, era o almirante, era o coronel. Você, se não fizesse parte da engrenagem, realmente você seria aliado do processo. (PROCURA-SE Irenice, 2015)

O esporte, longe de ser neutro, reproduzia as estruturas de dominação da sociedade, e o acesso das mulheres negras a ele colocou em crise essas estruturas, revelando tanto o racismo quanto o sexismo enraizados nas instituições esportivas. Essas atletas, ao narrarem suas vivências, expõem as feridas de um sistema que sempre tentou apagá-las, e, ao fazerem isso, transformam o esporte também em um espaço de luta e afirmação política.

Como mostra Farias (2012), ao longo do regime militar, o atletismo brasileiro permaneceu praticamente estagnado em termos de estrutura, acesso e investimento,

especialmente quando comparado a outros esportes, como o futebol. Isso significa que, mesmo com o passar dos anos e as mudanças políticas, não houve melhorias significativas na forma como o atletismo era promovido, apoiado ou desenvolvido no Brasil. Faltaram políticas públicas efetivas, investimentos contínuos e programas de base sólidos para formar atletas de maneira estruturada. A maioria dos atletas vinha de camadas mais pobres da população, fato que indica que o atletismo não era uma atividade incentivada pelas elites, nem integrava um sistema esportivo de alto rendimento voltado para todos os segmentos sociais. Muitas vezes, esses atletas começavam a treinar por iniciativa própria ou em condições precárias, sem grande apoio técnico, financeiro ou institucional. A consequência desse descaso fez do Brasil um país que, nas competições internacionais de atletismo, não se destacava. Na verdade, o país dependia de talentos isolados, de indivíduos que, por esforço pessoal, conseguiam algum sucesso. No entanto, esses casos eram esporádicos, sem continuidade ou regularidade. Faltava um sistema que garantisse a formação constante de novos talentos e a manutenção de um nível competitivo elevado.

## **6.6 Fabulação crítica em preto e branco**

O documentário *Procura-se Irenice* é em preto e branco, e esse detalhe não pode ser entendido como casual ou sem pretensão. Tal aspecto traduz a frieza dos tempos sombrios da ditadura e funciona como um marcador de tempo, remetendo diretamente aos arquivos históricos da época, que em sua maioria são registrados nessa estética, principalmente as fotografias. Ao trabalhar com estas cores, o filme cria uma atmosfera de documento antigo, reforçando o caráter investigativo e memorialista do projeto. A ausência de cor evoca não apenas o passado, mas a própria falta de registro, de reconhecimento e de presença da figura de Irenice e de tantas outras como ela.

A frieza visual ecoa o silêncio imposto à protagonista pela exclusão de sua história. O preto e branco, nesse contexto, não é apenas estilo, é linguagem da violência estrutural e simbólica, da impossibilidade de expressão e da ausência de justiça. O preto e branco pode também representar a polarização simbólica entre o poder e a exclusão, entre quem tem voz e quem é silenciado, entre o que é visível e o que é apagado. Nesse sentido, a ausência de gradações de cor reforça a ideia de um mundo sem nuances para os corpos marginalizados, em especial os corpos negros e femininos, como o de Irenice. O preto e branco acentua o apagamento das tonalidades da pele, o que se torna especialmente potente ao tratar da história de uma mulher negra. A escolha estética, neste caso, pode ser interpretada como uma

denúncia visual do embranquecimento simbólico e do silenciamento histórico das pessoas negras, frequentemente excluídas da narrativa nacional.

Outro traço que se destaca no documentário é o uso de um elemento de ficção e performance combinado com dados reais. Vemos atuar uma atriz trajada de atleta, que encena e dá corpo às falas de pessoas entrevistadas, como familiares, ex-atletas e pesquisadoras que relatam suas memórias e percepções sobre Irenice. Essas falas são entremeadas com imagens da ditadura militar e reportagens da época que mencionam Irenice. Esses recursos narrativos não apenas contribuem para reconstruir a figura de Irenice, mas também a posicionam como uma mulher negra e pobre, silenciada pela repressão do regime, punida por sua insubmissão e impedida de continuar como atleta.

A dada altura do documentário, vemos a imagem da atriz que representa a atleta, amarrada com a bandeira do Brasil e com a boca amordaçada, tal como aparece no cartaz do filme. A imagem carrega um forte simbolismo visual e pode ser interpretada como uma crítica contundente à repressão política, ao racismo e à negação de voz e agência às pessoas negras. O modo como a imagem é montada nos leva a perceber múltiplas camadas de opressão de raça, de gênero e de classe. A bandeira nacional, geralmente símbolo de identidade e orgulho, aqui atua como instrumento de opressão, enrolada de maneira a restringir o corpo da atleta, sugerindo que o próprio Estado, em nome da “ordem e progresso”, se torna o agente da censura e da violência. É a evocação da ideia de patriotismo tóxico, quando a retórica nacionalista é utilizada para sufocar críticas legítimas. Como dirá Kátia Rubio:

A Irenice era uma pessoa que pensava, que tinha voz, por conta disso ela exercia uma liderança que era vista como uma liderança perigosa, em um momento onde se desejava que as pessoas fossem silêncio, apenas silêncio. (PROCURA-SE Irenice, 2015)

A mordaça indica esse silêncio desejado, a censura direta contra essa mulher que tinha voz. Quando conectada diretamente à história de Irenice, a imagem funciona como um vetor visual àqueles que foram excluídos ou perseguidos por ousarem resistir de alguma forma, um protesto visual contra o nacionalismo autoritário que reprimiu vozes dissidentes que ousaram questionar as estruturas racistas do esporte e da sociedade brasileira. O resultado, como indica Claudia Farias, é que “a história da Irenice é história de uma punição, é a história de uma segregação, é a história de uma exclusão, é a história de um apagamento” (PROCURA-SE Irenice, 2015).

### **6.7 A Reativação Pública de Irenice Maria Rodrigue**

Irenice Maria Rodrigues foi oprimida e silenciada pela ditadura, tendo suas possibilidades de atleta inviabilizadas. A sua condição de mulher negra, somada ao seu comportamento rebelde e insubmisso diante das autoridades esportivas e políticas da época, foi o gatilho que a tornou alvo da fúria militar. O resultado foi que sua postura crítica e sua recusa em aceitar as imposições autoritárias custaram-lhe o lugar de reconhecimento no esporte nacional. Mesmo sendo uma das principais atletas do meio-fundo brasileiro em sua geração, foi desde o início marginalizada por desafiar as regras não escritas de obediência e docilidade impostas às mulheres, especialmente às negras, naquele contexto esportivo e político.

Sua morte precoce, ocorrida em um acidente de moto jamais devidamente esclarecido, levanta suspeitas que oscilam entre o descaso das autoridades de não quererem investigar, sendo ela apenas mais uma que faleceu em um acidente de trânsito, e participação dos próprios militares no ocorrido, indicando a possibilidade de uma ação deliberada contra ela, num período em que perseguições e violências do Estado contra pessoas insubmissas eram comuns. O fato é que, após sua morte, Irenice foi não apenas esquecida, mas efetivamente apagada dos registros públicos, suas memórias confinadas ao esquecimento, sem poder circular por espaços esportivos, acadêmicos ou midiáticos.

Esse silêncio em torno de sua trajetória só começou a ser rompido com o surgimento do documentário, que resgatou sua história e reativou sua memória no espaço público. A partir dessa obra, as memórias sobre sua vida e seu papel no esporte e na resistência ao poder militar começaram a ganhar circulação e visibilidade, ressoando em páginas da internet, em projetos de memória e em debates sobre gênero, raça e ditadura no Brasil. O nome de Irenice, antes soterrado pelo silêncio institucional, volta a ecoar como símbolo de resistência e de uma luta que os militares tentaram, mas não conseguiram sepultar.

Esse movimento é, sem dúvida, positivo, por indica que as memórias de Irenice Maria Rodrigues romperam, ainda que tardiamente, o silenciamento que as havia confinado ao esquecimento por décadas. A volta de sua história ao espaço público, ocupando um lugar que lhe havia sido negado tanto pelo ambiente esportivo quanto pelas instituições que organizaram a narrativa oficial do período, é fato a ser comemorado por quem luta pelo reconhecimento de mulheres e população negra no país.

No entanto, esse ressurgimento das memórias de Irenice apresenta também uma limitação importante: não há praticamente novas informações sendo acrescentadas àquelas já

reveladas pelo documentário. As mesmas passagens, as mesmas imagens e os mesmos episódios são repetidos em diferentes mídias, sem que novos dados, testemunhos ou documentos venham enriquecer ou aprofundar a compreensão de sua trajetória. Esse fato pode ser interpretado de diferentes maneiras.

Em primeiro lugar, revela a fragilidade dos arquivos e da memória institucional sobre mulheres negras no esporte, especialmente aquelas que, como Irenice, desafiaram normas e pagaram caro por sua insubmissão. Somando a isso, temos que a ausência de registros formais, de documentação detalhada e de interesse contínuo cria um vazio difícil de preencher. Ademais, também evidencia a persistência do silenciamento estrutural, que segue naturalizando o esquecimento de figuras como Irenice, cujas memórias não interessaram aos projetos de memória oficial, ao jornalismo esportivo e às instituições públicas por décadas. Por fim, essa repetição de informações aponta para as dificuldades próprias da memória política e social, já que recuperar memórias exige mais do que boa vontade, demanda acesso a fontes, pesquisa aprofundada e políticas efetivas de memória, elementos que ainda são frágeis no Brasil, sobretudo quando se trata de histórias marcadas por raça, gênero e resistência.

Como um roteador das memórias, o documentário colocou em trânsito no espaço público lembranças antes restritas ao âmbito do privado e do arquivo, fazendo com que encontrassem novos caminhos de circulação e reverberação. Vemos assim o papel ativo que o documentário exerceu, não apenas resgatando e organizando essas memórias, mas também criando conexões, estabelecendo fluxos e abrindo possibilidades para que novas leituras, debates e reconhecimentos aconteçam.

Mesmo que, como observamos acima, o trânsito de memórias tenha encontrado certos limites, já que as informações replicadas são as mesmas do documentário, sem a adição de novas fontes ou investigações, é incontestável que o documentário funcionou como catalisador e disseminador das memórias de Irenice, impedindo que sua trajetória permanecesse soterrada no silêncio imposto pela ditadura e pelo racismo.

Dois dos melhores exemplos desse trânsito das memórias de Irenice se encontram, primeiro, no ato da Prefeitura de Itabirito, cidade natal de Irenice, ter homenageado a atleta com um mural no centro esportivo da cidade. No site da prefeitura, podemos ler:

Celebrando o legado esportivo dos ex-atletas itabiritenses Silvestre Martins Fernandes e Irenice Maria Rodrigues, a Prefeitura realizou na última quinta-feira, dia 5 de outubro, a entrega simbólica de um mural artístico na quadra do antigo Cemi, no Centro. A ação contou com a presença do autor da obra e dos familiares dos homenageados.[...]

No ano de comemoração do centenário de Itabirito, o mural representa uma forma de valorização da tradição esportiva municipal. “é importante que as crianças e as outras pessoas que treinam na quadra tenham ciência da importância desses dois atletas de Itabirito e possam se espelhar no legado deixado por eles em prol do esporte”, afirmou o secretário de Esportes e Lazer, Raphael Rondow. (PREFEITURA DE ITABIRITO, 2025).

Imagem 28 - Mural em homenagem a Irenice. Itabirito - MG



Segundo, em buscas pela internet, é possível encontrar as páginas que falam sobre Irenice. Todas, como podemos ver, começam a falar delas apenas depois do lançamento do documentário.

---

Site Blog da Biblioteca Nacional

Manchete: Pesquisas no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional auxiliam a produção de filme sobre a atleta brasileira Irenice Maria Rodrigues  
Data de publicação: 08 de abril de 2015

---

Site Hoje Em Dia

Manchete: Curta-metragem conta a história praticamente apagada de uma atleta mineira  
Data da publicação: 04 de novembro de 2016

---

Site El Diario

Manchete: Irenice Rodrigues, la campeona negra de atletismo que la dictadura brasileña borró del mapa  
Data de publicação: 12 de mayo de 2017

---

Site Sou Notícia

Manchete: Primeira Meia Maratona Irenice Maria Rodrigues é sucesso  
Evento homenageia esportista itabiritense premiada internacionalmente  
Data da publicação: 18 de dezembro de 2019

---

Site Loja Korrer

Manchete: Sobre histórias que a "história" não contou  
Data de publicação: 26 de novembro de 2020

---

Site Agito Mais

Manchete: Mural artístico homenageia ex-atletas itabiritenses que brilharam no esporte nacional

---

---

Data da publicação: 10 de setembro de 2023

Site Sou Notícia

Manchete: Prefeitura de Itabirito homenageia os ex-atletas Irenice Maria Rodrigues e Silvestre com mural artístico

Data de publicação: 9 de outubro de 2023

Site Radar Geral

Manchete: História de Itabirito: atletas Silvestre e Irenice são homenageados com arte no muro da quadra do Cemi

Data de publicação: 9 de outubro de 2023

Site Central Blogs

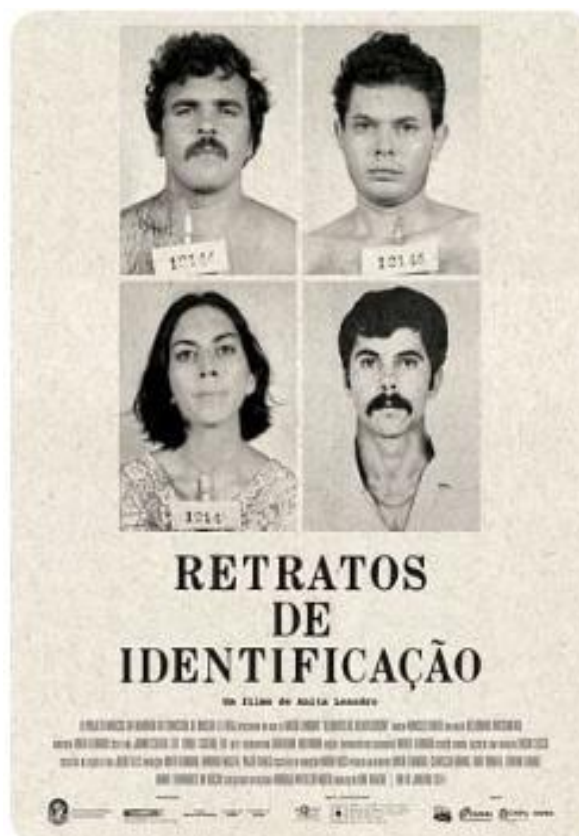
Manchete: Irenice Rodrigues: A Atleta Brasileira Silenciada pela Ditadura

Data de publicação: 18 de abril de 2024

---

## CAPÍTULO 7

### DOCUMENTÁRIO *RETRATO DE IDENTIFICAÇÃO*



#### 7.1 A singularidade do documentário *Retratos de Identificação*

O documentário *Retratos de Identificação*, dirigido por Anita Leandro, ocupa um lugar singular no conjunto de obras dedicadas à memória da ditadura brasileira. Sua singularidade não reside apenas no tema que aborda, mas no estatuto que adquire ao longo de sua própria construção. O filme não se limita a narrar ou reinterpretar o passado; ele próprio se converte em documento histórico. Ao mobilizar fotografias, laudos e negativos encontrados nos arquivos do DOPS, a obra desmonta versões oficiais sustentadas pelo regime militar, especialmente no que diz respeito à morte de Chael Charles Schreier. A análise cruzada entre imagens e documentos revela a falsidade do relatório forjado que atribuía sua morte a um infarto ou a ferimentos decorrentes de confronto armado, demonstrando, ao contrário, que ele foi assassinado sob tortura. Nesse gesto, o documentário ultrapassa o campo da representação e atua como prova material, contribuindo inclusive para investigações posteriores e para a reconfiguração pública da memória sobre o caso.

Outra dimensão que confere caráter singular ao filme é o trânsito que ele estabelece com dois documentários produzidos ainda na década de 1970, no contexto do exílio e da denúncia internacional: *Brazil: A Report on Torture* e *Não é Hora de Chorar*. Ao incorporar trechos dessas obras, especialmente os depoimentos de Maria Auxiliadora Lara Barcellos registrados no exílio, o filme cria uma ponte entre tempos históricos distintos, fazendo dialogar a urgência da denúncia produzida sob a vigência da repressão com o trabalho crítico de elaboração da memória realizado décadas depois. Essa circulação de imagens e vozes transforma o documentário em um espaço de reverberação memorial, em que registros do passado retornam sob novas condições de escuta e interpretação.

Há ainda uma terceira singularidade fundamental: o destaque dado à relação dos entrevistados com as próprias imagens produzidas pela ditadura quando foram presos e torturados. Ao colocar dois militantes, Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany diante das fotografias feitas pelos órgãos repressivos, o filme desloca radicalmente o sentido original desses registros. Produzidas como instrumentos de controle, vigilância e humilhação, tais imagens são reativadas como dispositivos de memória e denúncia. O que antes visava identificar e submeter torna-se ocasião de fala, reflexão e crítica. O encontro entre testemunha e documento faz emergir uma memória que não é apenas narrada, mas performada diante do vestígio material do passado. Assim, o documentário evidencia que as imagens, mesmo produzidas no interior de um aparato repressivo, podem escapar ao controle que as originou e voltar-se contra ele, revelando as fissuras da narrativa oficial.

Tudo isso reforça a importância de que as memórias transitem entre arquivos e testemunhos, passado e presente, entre diferentes obras cinematográficas e diferentes gerações. Quando as imagens deixam de permanecer confinadas em acervos institucionais e passam a circular, quando os testemunhos dialogam com documentos e quando narrativas produzidas no exílio reencontram o público, a memória ganha potência política. É precisamente nesse movimento que se revela o valor do debate que aqui propomos: pensar a memória não como algo fixo ou encerrado, mas como um processo em constante deslocamento, cuja força reside na sua capacidade de reverberar, confrontar versões oficiais e produzir novos sentidos para o presente.

Diferentemente de muitos documentários históricos estruturados a partir de entrevistas guiadas por perguntas, narração em *off* explicativa ou especialistas que contextualizam os acontecimentos, o filme abdica da mediação tradicional do entrevistador. A diretora Anita Leandro desloca o eixo da interlocução para os próprios documentos. São as fotografias, laudos e negativos que interrogam os personagens. Esse procedimento altera profundamente a

natureza do testemunho. Não se trata de uma memória previamente organizada para responder a questões, mas de uma fala que emerge no choque com o vestígio material do passado.

Outro ponto de destaque é o uso do arquivo policial como protagonista narrativo. Em muitos documentários sobre a ditadura, os arquivos aparecem como ilustração ou complemento de uma narrativa já estabelecida. Aqui, ao contrário, eles são o motor da narrativa. O filme é construído a partir dos próprios documentos produzidos pelo aparato repressivo. Não sem motivo que vemos fotografias de identificação, registros de vigilância, laudos de necropsia. Mas esse material é reorganizado de modo a revelar as fissuras internas do discurso estatal. Não se trata apenas de denunciar a violência, mas de expor a lógica burocrática que a sustentava. O documentário evidencia a arquitetura do poder inscrita nas imagens.

Outro elemento distintivo é a recusa à espetacularização da dor. Embora trate de tortura, morte e exílio, o filme evita imagens explícitas e preserva a dignidade dos retratados, inclusive ao optar por mostrar apenas recortes de fotografias feitas em situações de nudez forçada. Essa escolha diferencia a obra de produções que, por vezes, recorrem à dramatização ou à reconstituição ficcional para intensificar o impacto emocional. Aqui, a força não está no excesso, mas na contenção.

Em conjunto, esses elementos fazem com que *Retratos de Identificação* seja um documentário que problematiza o próprio estatuto da imagem, do arquivo e do testemunho, tornando-se único por transformar vestígios de controle em dispositivos de pensamento e memória, no que o intervalo de mais de quatro décadas entre as imagens de arquivo e os depoimentos atuais não é tratado como distância, mas como campo de tensão. O tempo não aparece como algo que separa, mas como aquilo que faz reverberar. O documentário assume, assim, um ponto central no que estamos propondo, que a memória como processo e não como fechamento é o que a torna potente como elemento político.

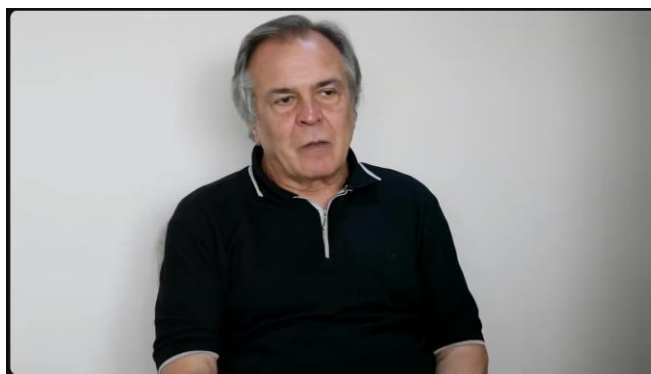
## **7.2 Sobre o documentário *Retrato de identificação* – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral**

O documentário é centrado em quatro protagonistas cujas trajetórias estão entrelaçadas, sendo eles<sup>9</sup>:

---

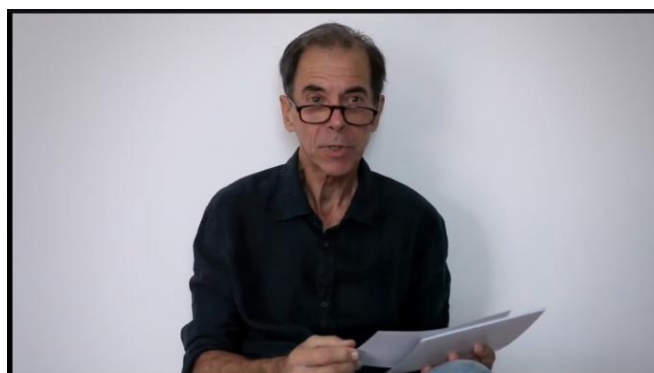
<sup>9</sup> Todas as imagens apresentadas neste capítulo foram tiradas do documentário *Retratos de Identificação* (2014).

Imagem 29 - Antônio Espinosa



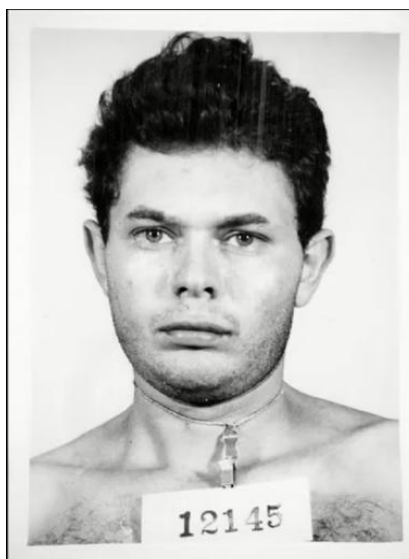
Antônio Roberto Espinosa - Comandante nacional da VPR e depois da VAR-Palmares. Aqui, em depoimento para o documentário.

Imagem 30 - Reinaldo Guarany



Reinaldo Guarany Simões - Ação Libertadora Nacional – ALN. Aqui em depoimento para o documentário.

Imagem 31 - Chael Schreier



Chael Charles Schreier - Dissidência de São Paulo do PCB, militante da VAR-Palmares. Assassinado sob tortura. Fotografia feita logo após a prisão.

Imagem 32 - Maria Auxiliadora



Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) - Militante da VAR-Palmares. Vítima da tortura e do exílio, cometeu suicídio em Berlim em 1976. Fotografia feita logo após a prisão.

O filme é construído a partir de uma pesquisa de arquivo e encontros filmados, nos quais a diretora Anita Leandro priorizou a escuta e a reação espontânea dos personagens diante das imagens, em vez de falas pré-escritas. Por meio da montagem, o filme estabelece que, durante a ditadura, presos políticos eram fotografados em diferentes situações: investigações, interrogatórios, exames de corpo de delito e necropsias. Essas imagens, feitas para acusar e controlar, são o ponto de partida do filme. Com isso temos o dispositivo formal central do filme, o confronto dos sobreviventes, Antonio Espinosa e Reinaldo Guarany, com as fotografias produzidas pelos agentes da ditadura, deslocando o “retrato de identificação” de instrumento de controle para prova material da violência de Estado. O núcleo dramático é o que levou Maria Auxiliadora ao suicídio e ao desmonte da versão oficial da morte de Chael Schreier.

O filme abre com imagens de arquivo de Maria Auxiliadora, são retratos de identificação feitos pelos agentes da ditadura para controle e vigilância. Sobre essas imagens, seguem os relatos de Antonio Espinosa e Reinaldo Guarany.

Imagem 33 - Maria Auxiliadora sendo vigiada pela ditadura

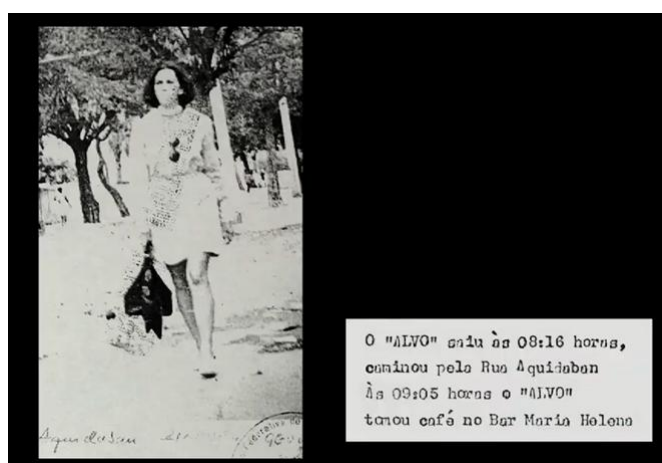


Imagem 34 - Maria Auxiliadora sendo vigiada pela ditadura



O filme utiliza também trechos de dois documentários da época, quando os protagonistas estavam no exílio. São eles *Brasil: Um relato de tortura* (1971) e *Não é hora de chorar* (1971). Quarenta e dois anos separam as falas de Maria Auxiliadora (no passado) e os depoimentos de seus ex-companheiros (no presente), criando um diálogo entre tempos pela montagem.

Imagem 35 - Não é hora de chora



Imagem 36 - Brasil: Um relato de tortura

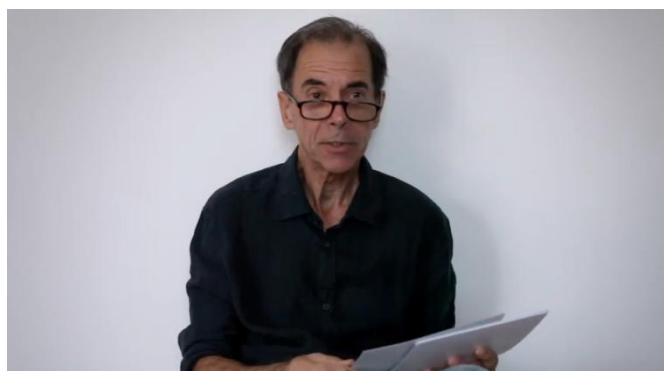


Antonio Espinosa e Reinaldo Guarany também revisitam as fotografias que os agentes fizeram deles. Imagens que deveriam servir apenas para identificação revelam a violência da tortura que sofreram.

Imagem 37 - Antonio Espinosa vendo sua fotografia tirada pela ditadura



Imagem 38 - Reinaldo Guarany vendo sua fotografia tirada pela ditadura



A narrativa retoma cronologicamente a vida de Maria Auxiliadora. É narrado o dia 21 de novembro de 1969, o dia da prisão de Maria Auxiliadora, juntamente com Chael Schreie e Antonio Espinosa, no aparelho em que viviam na clandestinidade no Rio de Janeiro.

Imagem 39 - Retratos de identificação de Maria Auxiliadora e Antonio Espinosa feitos logo após a prisão

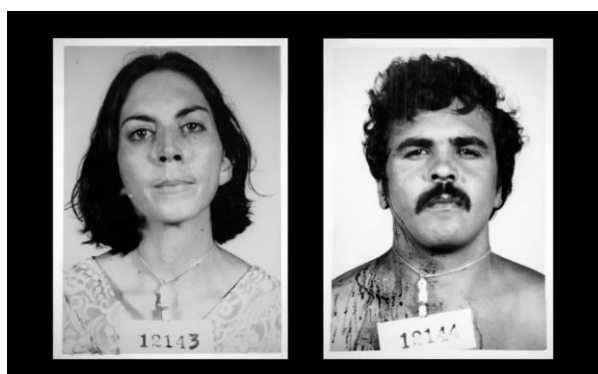
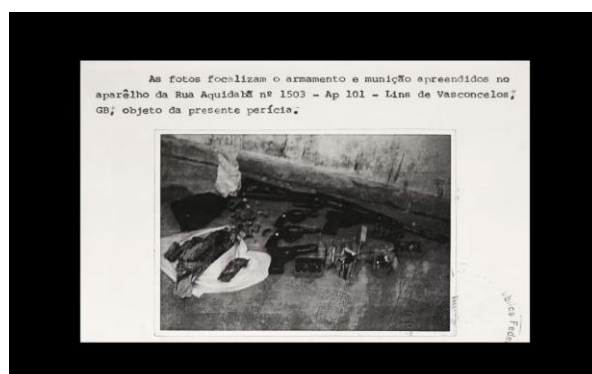


Imagem 40 - Arsenal encontrado no aparelho onde vivia Maria Auxiliadora



Durante todo o documentário, com Antonio Espinosa e Reinaldo Guarany, somos confrontados com os retratos de identificação dos militantes, entre eles, os que foram feitos depois das sessões de tortura.

Imagem 41 - Maria Auxiliadora fotografada após uma sessão de tortura

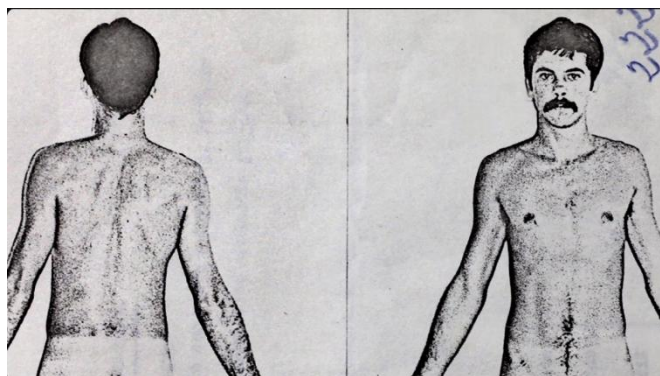


Era comum os militares fazerem fotografias dos presos nus. Este é um de Maria Auxiliadora. O documentário, para preservar a dignidade e a intimidade de cada um deles, não mostra nenhum destes retratos por inteiro, mas apenas recortes, como os que vemos abaixo.

Imagem 42 - Recorte de uma fotografia de Maria Auxiliadora



Imagem 43 - Recorte de fotografias de Reinaldo Guarany



O filme usa as fotografias também para confrontar e desmentir a versão do capitão Celso Lauria sobre a morte de Chael Schreier. São apresentados um conjunto de documentos: um laudo de necropsia, um negativo de Chael no DOPS (de frente e perfil) e um documento forjado pelo capitão, que afirmava falsamente que a causa da morte teria sido um infarto decorrente de ferimentos em uma emboscada policial em 1969.

A montagem do filme cruza informações, revelando que Chael foi assassinado durante interrogatório sob tortura. Essa descoberta foi entregue pela diretora à Comissão Nacional da Verdade .

Imagem 44 - Partes do relatório que mentem sobre a causa da morte de Chael, forjado pelo Capitão Celso Lauria

(CÓPIA) HOSPITAL CENTRAL DO EXÉRCITO

HOSPITAL  
*Dr. Celso Lauria*  
 Serviço Médico-Legal

AUTO DE AUTÓPSIA de CHAEI CHARLES SCHREIER, Civil,

Assimila quatro dias do mês de novembro do ano de mil novecentos e sessenta e noventa, nesta cidade do Rio de Janeiro, no Hospital Central do Exército, presente o senhor Major Médico Dr. Cassio Caymí Ferreira, Chefe do Serviço Médico Legal, por delegação do senhor Gen. Stn. Médico Dr. Alena de Faria Franco,

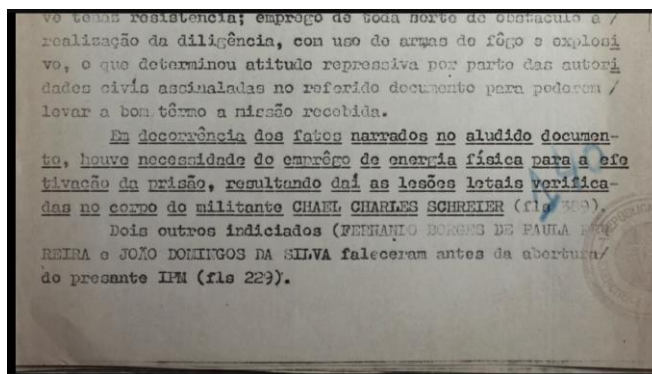


Imagem 45 - Negativo de uma fotografia de Chael que prova que ele chegou vivo nas dependências do DOPS



Ficamos sabendo que Maria Auxiliadora e Reinaldo Guarany são enviados ao Chile com outros 70 presos políticos, como exigência para a libertação do embaixador suíço Giovani Bucher.

Imagem 46 - Aeroporto do Galeão - Grupo de presos indo para o exílio



O documentário termina com o relato do dia do suicídio de Maria Auxiliadora, em 1976, em Berlim, narrado por Reinaldo Guarany.

### 7.3 O documento e a testemunha

O documentário *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, reconstrói a trajetória de quatro militantes da resistência armada presos pela polícia do Exército e submetidos à torturas, sendo eles: Antônio Roberto Espinosa, Chael Charles, Maria Auxiliadora Lara Barcelos e Reinaldo Guarany. Para relatar essas histórias, a diretora Anita Leandro utiliza arquivos oficiais produzidos pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), articulando esses registros com os depoimentos de três dos militantes – Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora e Reinaldo Guarany. Cabe ressaltar que o testemunho de Maria Auxiliadora foi extraído de dois outros documentários realizados nos anos de 1970: *Brazil: A Report on Torture* (1971), de Saul Landau e Haskell Wexler, e *Não é Hora de Chorar* (1971), de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz. Entre os documentos utilizados no filme, vemos relatórios, laudos de autópsia, recortes de jornais e fotografias dos militantes tiradas em diferentes contextos, como interrogatórios, processos de banimento e investigações policiais.

Antônio Roberto Espinosa, Chael Charles e Maria Auxiliadora eram integrantes da organização Vanguarda Armada Revolucionária (VAR-Palmares) e foram detidos no Rio de Janeiro em 21 de novembro de 1969 após serem delatados às autoridades. Chael Charles não sobreviveu às torturas sofridas nas mãos dos agentes, falecendo poucos dias após a prisão. Espinosa permaneceu encarcerado por anos, sendo libertado apenas em 1975, quando o regime não conseguiu concluir seu processo judicial. Maria Auxiliadora foi incluída em um acordo político que trocou a liberdade de 72 presos políticos pela do embaixador suíço Giovanni Bucher, que foi sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), sendo enviado para o exílio no Chile. Entre os que foram libertados e seguiram para o Chile, também estava Reinaldo Guarany, membro da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Maria Auxiliadora e Reinaldo Guarany se conheceram nesse entremeio no exílio. Os dois viveram naquele país por dois anos, até serem expulsos após o golpe militar de 1973 que depôs o presidente Salvador Allende.

Durante o tempo em que estiveram presos, uma série de fotografias foi produzida pelas autoridades. Essas imagens capturavam desde a vigilância prévia à prisão até a despedida deles no Aeroporto do Galeão, antes de seguirem para o exílio no Chile. Mais do que meros registros burocráticos, as fotos revelavam uma estratégia de poder, uma vez que serviam como instrumentos de dominação e humilhação, reforçando a autoridade repressora sobre os corpos e as histórias dos presos políticos. São algumas dessas imagens que vemos ao

longo do documentário, inseridas de tal forma que ressignificam fatos e pessoas, entrelaçando memórias que dão origem a novas narrativas e descobertas. Um desses momentos trata de fotografias tiradas no Centro de Informação da Marinha (Cenimar) e que tinham o propósito de desumanizar, humilhar e subjugar os prisioneiros; no entanto, ao serem recuperadas e revisitadas no documentário, adquirem uma nova camada de significado. Um comentário de Reinaldo Guarany, ao rever as imagens, evidencia essa mudança de perspectiva. Em vez de apenas rememorar a violência sofrida, ele questiona a lógica da repressão, expondo o absurdo e o excesso dos atos dos agentes do Estado militar. Sua fala traz um olhar crítico sobre a própria função da documentação dentro do aparato repressivo, que ultrapassava a mera identificação e se tornava um instrumento de poder e coerção. Diz ele: “Pô, por que fotografar o cara nu? Se amanhã ou depois houver algum confronto com a repressão, o que importa é a impressão digital, não o reconhecimento de corpo inteiro”. Ou como dirá a própria diretora Anita Leandro (2015, p. 2) em artigo:

Feitas para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, essas fotos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que as produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece em torno delas. Não só as fotografias, mas também os carimbos, assinaturas, números de registros, transcrições de confissões extirpadas, relatórios, enfim, tudo aquilo que foi produzido para cobrir de infâmia o preso político, é o que hoje permite, paradoxalmente, retirar a resistência do longo silêncio imposto por 21 anos de ditadura e pelo conservadorismo que se seguiu.

A combinação entre o documento institucional (as fotos feitas pelos militares) e a narrativa do sobrevivente (o depoimento de Reinaldo Guarany) cria um deslocamento do sentido original. O que antes servia como instrumento de controle, agora se torna prova da violência do regime e da resistência daqueles que o enfrentaram. Essa transformação ilustra como a memória, ao assumir novas perspectivas, faz emergir novos significados ao longo do tempo e das circunstâncias. No caso de Reinaldo, o que temos é uma transformação crítica da memória ao confrontar os documentos.

As fotografias de Maria Auxiliadora e dele nus foram originalmente produzidas como parte de uma estratégia de dominação do regime militar, que utilizava a nudez forçada para desestabilizar os presos, quebrar sua resistência psicológica e afirmar o controle absoluto sobre seus corpos. No entanto, quando Reinaldo, décadas depois, revisita essas imagens, seu depoimento desloca o significado que a instituição buscava impor. Ao questionar, ele expõe a racionalidade sádica por trás do ato. A pergunta que faz - “Por que fotografar o cara nu?” - desmonta a suposta neutralidade burocrática alegada pelos agentes, revelando que a prática

não servia a um propósito de identificação (como a impressão digital), mas à produção de uma violência expressa na nudez como um ritual de humilhação para marcar os corpos como submetidos ao regime. Todavia, agora, o que era destinado a silenciar e degradar, transforma-se em um instrumento de denúncia, evidenciando como a revisão crítica do passado pode desvelar as contradições do poder e reivindicar justiça a partir das fissuras da própria documentação opressora.

A recuperação das imagens por Anita Leandro, no contexto do filme, opera uma ressignificação política e afetiva. O documento institucional, antes instrumento de apagamento da dignidade dos presos, é reativado como prova da brutalidade estatal. A fala de Reinaldo, ao associar a foto à crítica direta, adiciona uma camada emotiva que subverte a lógica original da imagem. Agora ela não mais simboliza a submissão do capturado, mas a resistência do sobrevivente, que, ao narrar suas memórias, nos faz perceber o cometimento de crimes pelo Estado. A partir de então, temos uma imagem-memória produzida pelo Estado sendo usada contra o próprio Estado opressor.

Cabe entender que o documentário de Anita Leandro tem como metodologia produzir falas espontâneas a partir da observação de fotografias, não seguindo a lógica tradicional das entrevistas. Essa abordagem revela uma escolha estética e política da diretora que, ao evitar fazer perguntas diretas, privilegia a autonomia da memória, permitindo que as reflexões surjam de forma orgânica. Os protagonistas, ao revisitarem os retratos de si mesmos quando capturados pela repressão, enfrentam um processo de rememoração que transcende a reconstituição factual. Suas narrativas emergem sem a mediação de perguntas diretas, como se as fotografias, em um processo de ressignificação, atuassem como gatilhos de uma narrativa de vida soterrada. Esta escolha metodológica revela a potência do arquivo como espaço de confronto, no qual as imagens, outrora instrumentos de controle ou testemunhas mudas, transformam-se em vetores que nos levam a ver os crimes do Estado.

Na construção de *Retratos de identificação*, Anita Leandro convida dois militantes sobreviventes das torturas e ainda vivos a revisitarem suas memórias - Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany. Também resgata imagens de arquivo em que Maria Auxiliadora Barcellos narra suas vivências durante o período em que esteve presa. Dessa forma, Anita Leandro articula os testemunhos contemporâneos com registros históricos, promovendo um intenso trânsito de memórias pelas imagens e falas que recupera, seja dos arquivos oficiais, seja dos documentários que usa. Segundo Leonardo Teles (2022), o método utilizado por Anita Leandro se insere em uma tradição já consolidada em diversas áreas do conhecimento, como história, cinema e artes plásticas, fundamentada na crítica ao documento

histórico. *Retratos de Identificação* se assemelha particularmente ao documentário 48 (2009), da cineasta portuguesa Susana Sousa Dias. Neste, a diretora portuguesa sobrepõe fotografias de presos políticos do regime de Salazar, oriundas dos arquivos da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e da Divisão Geral de Segurança (DGS), às narrativas de presos sobreviventes daquele regime. Tanto Anita Leandro quanto Susana Sousa Dias utilizam a montagem cinematográfica para reorganizar documentos produzidos por regimes ditatoriais, criando novas conexões que revelam histórias e significados anteriormente ocultos.

Nos dois documentários, as fotografias, originalmente destinadas à criminalização e vigilância estatal, tornam-se o eixo para uma reconstrução íntima e, ao mesmo tempo, coletiva da memória, expondo não apenas a brutalidade física dos dois regimes, mas também suas estratégias de atuação. Esse ponto revela e acrescenta camadas de significado ao que assistimos, produzindo uma ambiguidade nos registros fotográficos, uma vez que sob a tutela dos militares, faziam parte de documentos de controle, mas, nos documentários, funcionam como símbolos de resistência.

Anita Leandro faz uma montagem não linear, intercalando passado e presente, o que reforça a ideia de que a memória não segue em linha reta. As fotografias, antes reduzidas a fichas policiais, adquirem agora uma multiplicidade de significados: funcionam como provas contra os excessos do estado ditatorial, mas indicam a resistência dos militantes e podem ser utilizadas como ferramentas pedagógicas contra o esquecimento.

Os protagonistas, ao revisitarem os retratos de si mesmos quando capturados pela repressão, enfrentam um processo de rememoração que transcende a reconstituição factual. É um aglomerado de memórias que interliga os quatro militantes, cujos testemunhos e lembranças se entrelaçam por meios dos arquivos documentais e cinematográficos. O intervalo de 42 anos entre as declarações de Maria Auxiliadora, registradas no exílio, e os relatos de seus antigos companheiros não é uma barreira, mas uma ponte que conecta tempos distintos e um encadeamento de memórias em que uma puxa outra. Assim, as imagens ativam novas falas de Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany, que, por sua vez, desdobram outras lembranças e reflexões, criando um circuito de memórias em constante reatualização. E, como afirmado anteriormente, as memórias só adquirem potência quando estão neste trânsito, quando uma imagem ou fala sai do esquecimento e passa a circular, ressoando entre audiências, podendo gerar reações, debates e acionando outras memórias. Essa ideia está na metodologia adotada por Anita Leandro ao produzir seu documentário, que, ao retomar fotografias, laudos, recortes de jornais e documentos produzidos pela repressão e os reinserir

em um novo circuito de sentido, faz com que as memórias aí presentes ganhem potência política e jurídica, como veremos mais adiante.

Além disso, o trânsito de memórias em Retrato de Identificação não é apenas temporal, mas também geográfico, pois ao utilizar registros produzidos no exílio, presentes nos trechos dos dois outros documentários aos quais faz referências (*Brazil: A Report on Torture* e *Não é Hora de Chorar*), cria uma rede de memórias que atravessa fronteiras, reafirmando a noção de que memórias se deslocam e se resignificam entre contextos, se inscrevendo em novos circuitos de sentido, onde ganham nova força política e simbólica. Nesse processo, o documentário confirma que a memória é um processo de atualização contínua por meio de suas reverberações no presente.

A cineasta, como ela mesma informa, pesquisou o material que usa nos arquivos da polícia política, ou seja, nos registros originalmente produzidos pelo aparato repressivo, que, após recuperados, foram reinterpretados na narrativa que produziu. Esse movimento alterou o propósito inicial desses registros, transformando provas de vigilância em evidências históricas de opressão. (LEANDRO, 2018). Esse trânsito, que pode ocorrer tanto fisicamente, pelo deslocamento dos documentos entre arquivos e acervos, quanto simbolicamente, na maneira como o significado é alterado conforme são recontextualizados em diferentes momentos e mídias, acontece no documentário por meio de uma convocação:

[A memória] Surge, dessa convocação antecipada das fontes documentais, uma fala singular, inusitada, pois proveniente de uma interação da testemunha com os vestígios de sua história. Chamemos de “montagem direta” esse comparecimento da imagem diante da testemunha, método que precede a montagem propriamente dita no estabelecimento de relações possíveis entre passado e presente, memória e esquecimento, som e imagem. (LEANDRO, 2018, p. 221)

Abrindo mão do método tradicional de entrevista, Anita Leandro propõe uma ruptura com a lógica convencional da coleta de testemunhos. Em vez de assumir a figura do entrevistador como mediador privilegiado, como aquele que direciona, conduz e organiza a fala da testemunha a partir de perguntas previamente elaboradas, o filme transfere a mediação para os documentos. Como a diretora mesmo reflete, esse gesto altera não apenas a forma, mas a própria lógica do testemunho, já que sua fala não é um simples relato em resposta a uma expectativa externa, mas uma reação íntima e direta ao vestígio material do passado. Ou seja, o documento torna-se o verdadeiro interlocutor por ser ele quem pergunta, quem provoca, quem interpela, instaurando uma relação menos racional e mais afetiva, sensível e performativa com a memória. A testemunha se vê diante da materialidade de seu passado -

uma fotografia, um registro de prisão, uma imagem feita às escondidas - e esse encontro visual e tátil atua como disparador de lembranças que não emergiriam por meio de um questionamento verbal. Não se busca confirmar eventos já sabidos, mas abrir espaços para o que ainda não foi dito ou sequer lembrado. Nesse sentido, o testemunho deixa de ser apenas uma narrativa de fatos e passa a ser um gesto de interpretação e redescoberta, em que o sujeito revisita suas memórias a partir de um ponto de vista inesperado e, muitas vezes, emocionalmente desestabilizador. (LEANDRO, 2018).

A forma como registra os testemunhos, chamada de montagem direta, permite que o protagonista e atuante na narração de sua experiência produza falas inéditas, o que, por sua vez, favorece o surgimento de uma nova narrativa de vida ao incorporar dúvidas, lacunas e interpretações múltiplas. Anita Leandro não trata a memória da testemunha como um discurso previamente estruturado, mas como algo que pode ser ativado e modificado, no caso, no encontro com documentos em um movimento de reconstrução ativa, na qual o que vai para a tela é a imagem da testemunha em interação com os documentos, permitindo que sua fala seja apresentada conforme surgiu, da maneira mais espontânea possível, embora contextualizada.

Anita Leandro pondera a respeito da memória, indicando que, se ela é algo fragmentado, atravessado por silêncios, lacunas e incertezas, a abordagem tradicional, baseada na entrevista, que geralmente busca uma narrativa teleológica ou uma suposta objetividade da informação, não consegue nada mais que uma narrativa que gradualmente se afasta do evento ao qual se refere. Em contrapartida, sugere que a combinação entre memória pessoal e arquivos pode gerar novas interpretações dos acontecimentos e oferecer um testemunho mais complexo e polifônico. Assim é que ela trabalha, e em *Retratos de Identificação* a memória é apresentada como um processo de construção que junta em um mesmo movimento a testemunha e os documentos (documentos que, no caso, lhe dizem respeito). Em vez de uma experiência puramente subjetiva ou individual, a memória se desloca para um espaço público e coletivo, no qual os documentos não apenas corroboram ou desmentem relatos, mas também provocam novas elaborações, novas revelações e ressignificações do passado.

Se a ideia de memória em trânsito sugere movimento, transformação e deslocamento, *Retratos de Identificação* é uma prova de que, ao falarmos de memória, estamos falando sempre de um processo de construção contínua. Processo que, no caso deste documentário, se faz por encontros (de pessoas com pessoas, de pessoas com documentos) e deslocamentos (de narrativas de um documentário para outro, de versões tidas como verdadeiras para o campo das mentiras).

A partir do momento em que a testemunha tem como principal interlocutor o material de arquivo, a fala passa a circular de outra maneira. Contemporâneos um do outro, vestígios de uma mesma história e cúmplices de uma experiência comum, testemunha e documentos se complementam mutuamente no fortalecimento de suas falas respectivas. A fala dos documentos é muda e necessita de uma fala viva que a torne audível. (LEANDRO, 2018, 222)

A memória não reside apenas nos documentos ou na testemunha isoladamente, mas no trânsito entre ambos, onde o passado é reativado; diante dos documentos, a testemunha pode não apenas falar, mas também se calar, e esse silêncio também tem seu valor testemunhal. A memória não pertence apenas à testemunha; encontra-se também nos documentos, parte de um arquivo público, o que implica a passagem do relato pessoal para um contexto histórico mais amplo.

Nas mãos da testemunha, o documento ressurge como um vestígio ainda vivo de um passado aberto à significação e não como uma ilustração de um fato histórico acabado. Da mesma forma, a fala que encontra nos documentos um alibi se desloca do âmbito privado, lugar do discurso traumático e interiorizado, para um lugar público e compartilhável, o arquivo. A pessoa não fala mais sozinha, mas com o auxílio dos documentos, com os quais divide a construção da memória e da narrativa. Ao mesmo tempo em que protege a testemunha de uma exposição excessiva de sua experiência íntima dos acontecimentos, permitindo-lhe falar de outra coisa, que não de si mesma, a mediação do documento pode, ainda, corroborar aquilo que é dito ou, ao contrário, interpelar a testemunha e suas certezas. (LEANDRO, 2018, 223)

A interação entre documentos e testemunhas cria um fluxo de memória que não segue uma linearidade rígida; em vez disso, permite entrecruzar diferentes tempos, interpretações e perspectivas. O que o documentário faz e mostra é que, ao invés de tratar os arquivos como meros registros estáticos, é preciso permitir que, quando possível, eles interajam com a oralidade e a experiência da testemunha, possibilitando novas interpretações e o surgimento de novas memórias. Ao colocar documentos nas mãos dos ex-guerrilheiros, mas sem explicações ou perguntas, apenas solicitando que falem a respeito, o que se tem é um espaço de liberdade narrativa, em que o depoente se movimenta pelas lembranças conforme as imagens vão sendo desdobradas diante dele. O resultado não é um discurso unívoco, mas uma narrativa aberta e processual, respeitando a complexidade da memória e do evento vivido, evitando a exploração emocional que muitas vezes ocorre quando o entrevistador insiste em temas dolorosos.

#### 7.4 Retrato de Identificação e as imagens que rasgam

Didi-Huberman (2013), ao apontar os limites da historiografia tradicional diante da experiência das imagens, destaca que estas desafiam a objetividade do historiador, pois sua apreensão está intrinsecamente ligada ao ato de olhar, um gesto subjetivo e desnudador. O historiador, ao analisar uma imagem, não pode se separar de seu próprio olhar, que carrega preconceitos, sensibilidades e limitações. O que está sendo sugerido é que a imagem não é um objeto estável, mas algo que se revela (ou se oculta) na relação dinâmica com quem a observa. Didi-Huberman utiliza como exemplo para ilustrar sua perspectiva a insuficiência dos textos para capturar a potência de imagens. Registros escritos, ainda que valiosos, omitem as associações afetivas, os sentidos mobilizados e o impacto visceral que as imagens provocavam em seus contemporâneos. Ele aponta para uma cisão entre o discurso teórico e a prática do olhar, que opera em um registro não verbalizado, mas não menos potente. As imagens possuiriam uma força própria, que interrompe a ordem discursiva e cria aberturas no campo do significado, fato que denota a capacidade das imagens de gerar sentidos que excedem o textual, ativando respostas emocionais, sintomas e camadas de interpretação que resistem à fixação histórica. A potência de uma imagem estaria na dualidade de poder dialogar com saberes estabelecidos, mas também de os subverter, operando em um limiar entre o visível e o inefável.

Estaríamos, quando diante de imagens, entre dois níveis de desconhecimentos que elas nos impõem, uma espécie de não-saber ligado à experiência sensível do olhar. A primeira forma de não-saber tem a ver com a imagem que só se revela por meio do olhar, mas esse olhar não é neutro, é carregado de subjetividade, e, ao se projetar sobre a imagem, também se desnuda, se revela. É quando a imagem revela o que está por trás de quem olha. O outro não-saber se liga à perda dos sentidos do passado. Podemos ver imagens e ler textos antigos, mas não temos mais acesso à experiência sensível que tiveram os contemporâneos ao contemplar a mesma imagem. Da mesma forma, o texto antigo não guarda a experiência do olhar, da emoção, do impacto visual que uma obra pode ter causado. Há um abismo entre o que foi vivido, o que foi registrado e o que hoje é compreendido.

*Retrato de Identificação* revela esse não-saber que Didi-Huberman aponta. As fotografias usadas no documentário, feitas pelo DOI-CODI, revelam o quanto essas imagens carregam um não-saber, uma opacidade profunda, mesmo diante de sua aparência documental e evidente. São fotos que parecem objetivas, informativas, neutras. Mas, ao serem confrontadas por nosso olhar atual, essas imagens não são apenas parte de documentos de registro, todavia vestígios de uma experiência limite e de horror, impressa no corpo de alguém

que foi preso, humilhado, torturado e morto. E o nosso olhar sobre aquelas imagens não tem como saber tudo. O que estamos vendo, de fato? Um rosto em silêncio. Um corpo machucado. Mas que silêncio é esse? Como foi a tortura? Em que pensava o fotógrafo? Por quantos olhares essas fotos passaram? O que sentiu cada um que as olhou? Há aqui também, com cada foto, o esquecimento dessas experiências, pois nunca saberemos como essas pessoas se envolveram com essas imagens e o que sentiram ao vê-las. Não há como acessarmos a interioridade nem a subjetividade desses instantes. No limite, poderíamos ter um vislumbre maior se tivesse havido alguma forma de registro e um acúmulo maior de relatos vindo dos envolvidos, mas isso foi deliberadamente impossibilitado e apagado pelos aparatos do regime. O que sobrou foram as fotografias feitas por esses mesmos órgãos da repressão como parte de seu dispositivo de poder. Imagens produzidas não para lembrar, mas para classificar, vigiar, submeter. (CORBIN, 1991).

Mas as imagens presentes no documentário, ainda que feitas com intenção de controle, conseguiram escapar do controle. Quem as tirou talvez as tenha feito como uma tarefa técnica ou como parte de um projeto ideológico, captando rostos e corpos como se fossem evidências, produção de arquivos de gente perigosa a serem vigiadas; quem escreveu os relatórios, os agentes e peritos, olhavam essas imagens de forma pragmática, instrumental, já que elas serviam para reforçar acusações, construir narrativas de ameaça, identificar terroristas; quem julgava os processos, juízes ou militares, viam essas fotos como prova de algo, complemento visual do dossiê escrito, mas raramente (ou nunca) registravam o tipo de afeto sentido que um olhar humano poderia sofrer ao ver o rosto e o corpo marcado de alguém que foi torturado. No entanto, o olhar existia. Como diz Didi-Huberman, as imagens não se deixam reduzir ao que foi dito sobre elas, nem mesmo essas fotografias. Antes produzidas com a intenção de vigilância ou de produção de provas judiciais para os tribunais militares, elas saíram dos arquivos e agora apontam para o sofrimento, a violência e o estado de exceção ao qual o país foi submetido. Elas denunciam as fraturas nos discursos oficiais - basta olhar para elas hoje para perceber que o que revelam é muito mais do que os militares queriam mostrar. Elas nos confrontam com rostos que olham de volta, que recusam ser apenas provas e apontam para uma rasgadura, no dizer de Didi-Huberman, que revela uma outra narrativa que não a oficial.

Não podemos mais saber exatamente o que se passou, as tramas e tramoias, os comentários e conchavos que foram feitos, o que pensavam aqueles que lidaram com essas pessoas retratadas e fichadas. Também não podemos saber plenamente o que passava na alma das mulheres ou dos homens retratados friamente pelos agentes da ditadura, mas essa impossibilidade, longe de ser um fracasso, é um chamado para olharmos com cuidado, com

escuta, com responsabilidade, para entendermos que a história não se faz apenas com documentos e textos, mas também com o que escapa, com o que nos abala ao olhar. Essas fotografias, presentes no documentário, são imagens que nos ferem com o que não podem mostrar: as sessões de tortura que marcaram de feridas aqueles corpos, e justamente por isso nos convocam a outro tipo de saber, feito de lacunas, de memórias que vêm delas para nos habitar.

### **7.5 As reverberações entre documentários**

Como lembra Machado (2017), nos anos 1970, as imagens e testemunhos presentes em documentários traziam um caráter de urgência, pois eram instrumentos de denúncia da repressão para mobilizar, sobretudo, a opinião pública internacional. Já no presente, quando a ditadura não é mais uma realidade imediata, mas um passado que ainda precisa ser compreendido e elaborado, o foco principal é a forma como os registros são interpretados e utilizados. Se antes esses materiais serviam para expor a violência do regime e pressionar por ações políticas imediatas, agora sua função é ajudar a construir uma memória coletiva sobre um período que ainda é nebuloso.

Neste quesito, cabe destacar a trajetória de Luiz Alberto Sanz. Em maio de 1970, foi preso e torturado; seguiu junto para o Chile no grupo dos 70 revolucionários trocados pelo embaixador suíço. Do Chile, seguiu para a Suécia quando ocorreu a morte de Allende. Ele é um dos entrevistados em *Brazil: A Report on Torture* e diretor de *Não é hora de chorar*. Após um período significativo na Europa, a oportunidade que mudou sua trajetória surgiu quando conseguiu uma vaga na cooperativa de cinema FilmCentrum, onde iniciou como técnico de manutenção de cópias de filmes. Apesar de estar em uma função inferior à de cineasta, sua conexão com o meio cinematográfico foi restabelecida e ele passou a desempenhar papéis mais relevantes, como secretário de informações e membro do conselho editorial da revista Film&TV. O ambiente da cooperativa era predominantemente de esquerda e apoiava causas latino-americanas. (VASCONCELOS, 2015). Quando ocorre o suicídio de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, fato que impacta profundamente Sanz e a comunidade brasileira na Europa, surge a ideia de produzir um documentário sobre ela. Com financiamento da TV sueca, o documentário *Quando Chegar o Momento (Dora)* (1978) tomou forma, abordando não apenas a história de Dora, mas o drama dos refugiados latino-americanos na Europa. A produção do filme envolveu viagens pela Alemanha e França em busca de locações, imagens de arquivo e entrevistas com exilados brasileiros. Apesar das dificuldades para obter depoimentos, a equipe

conseguiu reunir uma quantidade relevante de material, incluindo imagens de *Brazil, Report on Torture e Não é hora de chorar*. Após meses de edição supervisionada pela TV sueca, o documentário estreou em agosto de 1978. O filme liderou a audiência na Suécia, mas permaneceu desconhecido no Brasil devido à censura. Só em 2014, na mostra *Arquivos da Ditadura*, a obra foi exibida publicamente no país, consolidando-se como um importante registro sobre o impacto do exílio na vida dos refugiados políticos brasileiros.

as imagens que Sanz produziu nos mostra que, apesar da vigilância constante sobre ele, os repressores não puderam evitar que o cineasta testemunhasse, assim como produzisse imagens e coletasse depoimentos de outros exilados que denunciavam os horrores cometidos no Brasil. São esses vestígios que escaparam ao controle dos repressores, que se mantiveram dormindo durante longos anos em acervos no exterior, que são retomados pelo documentário contemporâneo que se propõe a elaborar essas memórias. (MACHADO, 2017, 212-213)

Esta afirmação de Machado sobre o trabalho de Sanz reforça a ideia de que memória por memória não quer dizer muito; só quando são mobilizadas e criam algo é que ganham sentido. Sua produção, ao ser recuperada e se fazer presente em outros documentários, mostra que só quando em trânsito é que a memória ganha potência. Revisitos hoje, esses documentários permitem não apenas entender o clima político e social da época, mas também repensar o que significa exílio e perseguição política no mundo contemporâneo. Ele pode ser lido como um arquivo de afetos e resistências, que dialoga com novos públicos e novas lutas (migrações forçadas, asilados políticos atuais, violência de Estado), ampliando sua relevância para além do contexto original. Além disso, o distanciamento histórico possibilita que o espectador atual perceba nuances que talvez fossem invisíveis no calor dos acontecimentos, como o peso da memória pessoal na construção da memória coletiva e histórica.

O cinema produzido no exílio buscava expor as dores ainda vivas para evidenciar os impactos da tortura e denunciar os crimes cometidos pelo Estado brasileiro em prisões e centros clandestinos de repressão e extermínio, onde não havia possibilidade de resistência. Já, décadas depois e em um cenário democrático e com a abertura dos arquivos da polícia política, *Retratos de Identificação* retoma algumas das imagens, vozes e testemunhos daqueles documentários para somar a outras imagens resgatadas dos arquivos, mas atualizando vozes e testemunhos para (re)construir narrativas de vida e contestar a versão oficial da história sobre algumas daquelas mesmas pessoas.

Podemos dizer que Anita Leandro ilumina as margens, lançando luz, por meio dos depoimentos, sobre aquilo que foi intencionalmente ocultado ou desvalorizado pelas estruturas de poder, que, como sabemos, buscava invisibilizar para tornar ausente, buscava

silenciar para apagar. Mas também, ela própria, a ditadura, buscava amenizar sua presença, fazendo invisíveis certos aspectos que lhes constituía.

Iluminar as margens é mostrar aqueles corpos de dissidentes ainda com as marcas das torturas, denunciando o poder e expondo o que não era para ser visto. É também recusar a ideia de que só o que é visível é real e, portanto, digno de cuidado, justiça ou existência. Ao colocar nossos olhos para ver o que a ditadura não queria que fosse visto, *Retrato de identificação* se apresenta como uma obra de insurgência, sobretudo por mostrar parte da arquitetura de poder do estado de exceção em curso, muitas vezes transparente demais para ser percebido.

A ditadura se valia do truque de não buscar apenas se esconder, mas de se apresentar como natural, neutra, inevitável, criando normas, privilégios, centros de decisão, tudo para parecer estar onde deveria estar, se infiltrando no cotidiano, nas rotinas, nos discursos comuns, nos mapas das cidades, nos currículos das escolas (ROSE, 1999); nesse cenário, iluminar as margens é um ato de desaceleração para ver mais e melhor, é deslocar o foco do centro para o que está ao redor, para aquilo deixado fora do campo de visão dominante. É a esse exercício que somos convidados a fazer quando vemos as fotos de Maria Auxiliadora andando pelas ruas em fotos tiradas por agentes da ditadura. Vemos revelado que a transparência do poder não é ausência de opressão, mas justamente sua maior astúcia. Agentes que não se apresentavam de forma explícita, mas que circulavam e se misturavam à paisagem urbana, confundindo-se com outros rostos. Ao iluminar aqueles momentos, Anita Leandro nos faz a ver as costuras do tecido da opressão, os contornos do que foi considerado fora, outro, menor e, ao vê-los, mapeia as escolhas ideológicas que definiram o que era visível e o que era invisível, mostrando que não havia naturalidade na ditadura, mas projeto.

Para iluminar as margens, Anita Leandro desloca o papel da imagem do campo da representação para o campo da provocação. As imagens não dizem "Isso foi assim.", mas perguntam "O que isso pode significar?", "O que ainda não foi dito aqui?". Trata-se, portanto, de uma prática ética e estética que rompe com a autoridade narrativa tradicional, afirmando que a imagem tem o poder de pensar por si, de falar por outras vias e de se manter em estado de tensão. O que faz do ato de ver, no exercício da memória, um ato de participação e de reconstrução crítica dos eventos.

## 7.6 Retrato de identificação e os arquivos do mal

Assim como a memória é viva, fragmentária e nunca inteiramente sob controle, o arquivo, entendido como lugar da memória, também é vulnerável ao acaso, ao esquecimento, à reinterpretação e ao (re)encontro inesperado. Assim é que um arquivo não garante um futuro estável para o passado que ele conserva; ao contrário, ele guarda potencialidades que só se revelam com o tempo, de formas tais que nem sempre são previstas ou desejadas. Ele busca conservar, mas acaba sendo não apenas memórias, mas promessa, risco e abertura para aquilo que ainda não se sabe ao ser atravessado pelo desejo, pelo esquecimento, pela violência e pela possibilidade de (re)invenção. Ao ser reapropriado por novas gerações, novos sujeitos, novas lutas, pode ser relido em chave crítica, artística, ou até mesmo servir para fins que seus criadores jamais imaginaram. Por isso ele é imprevisível quando diante das possibilidades futuras que escapam ao controle e à intenção de quem o organizou.

Derrida (2001) sugere haver uma inquietação constitutiva da memória na forma de um desejo de arquivar que nunca se completa, nunca se satisfaz. Essa impaciência absoluta revela o paradoxo do arquivo que nasceu do desejo de memória, mas este desejo é infinito, desproporcional e nunca cessa. Por isso, estamos sempre "em mal de arquivo", ou seja, em falta, em carência, em tensão diante da impossibilidade de arquivar tudo ou de ter acesso pleno ao passado. É como se estivéssemos em uma espera eterna por uma memória plena, uma verdade definitiva que nunca virá; isso porque o arquivo é sempre provisório, incompleto, vulnerável ao tempo e à interpretação.

Mal de arquivo evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, "em mal de arquivo", a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória. (DERRIDA, 2001, p. 9)

Todo arquivo traz em si uma ambiguidade. São criados para conservar a memória, organizá-la e protegê-la do esquecimento, mas isso, ao mesmo tempo, implica selecionar, excluir e, portanto, apagar certas possibilidades de memória. No ato de arquivar, já vem embutida uma violência estrutural que se estabelece na definição do que será lembrado e do que será esquecido. Quanto mais se busca arquivar, mais se corre o risco de perder algo no próprio processo de arquivamento. Derrida joga com a ambiguidade da expressão "mal de arquivo", que, por um lado, pode significar um sofrimento ou patologia ligada ao arquivo: um desejo doentio de arquivar, de preservar, de controlar a memória. Por outro lado, significa também o mal que atinge ou corrompe o próprio arquivo, aquilo que desestabiliza ou mina a

função de preservar, ordenar e guardar. Também teríamos, numa inversão dos termos, os "arquivos do mal", que se referem aos arquivos que conservam memórias traumáticas, registros de violências, de opressões, etc.

Como diz Derrida, toda memória é marcada pela inquietação de nunca está completamente a salvo, nunca estar completamente acessível e ser sempre atravessada pela possibilidade do esquecimento, da destruição ou da reinterpretação. *Retrato de identificação* nos coloca diante dessa possibilidade de reinterpretação. E como ele faz isso? Faz ao desmontar a narrativa falsa do capitão Celso Lauria sobre a morte de Chael Schreier, ao apontar detalhes presentes nos próprios registros oficiais e questioná-los. Durante a pesquisa para realização do documentário, a diretora Anita Leandro descobriu no Acervo DOPS/GB (APERJ) um negativo fotográfico de Chael, com imagens de frente e perfil, além de um laudo de necropsia. Esses documentos contradizem um relatório forjado pelo capitão, que atribuía a morte do estudante a um infarto supostamente causado por ferimentos de uma emboscada policial em 1969. A análise crítica desses documentos revelou que Chael Charles Schreier foi assassinado sob tortura durante um interrogatório.

As imagens de Chael Charles Schreier lidas sob o prisma de *Retrato de identificação* nos colocam diante de imagens que nos faz ver os arquivos militares como arquivos do mal. Chael Charles Schreier faleceu quando tinha 23 anos. Era estudante de Medicina quando se envolveu com a Vanguarda Armada Revolucionária - Palmares (VAR-Palmares), liderada por Carlos Lamarca. Chael foi preso no dia 21 de novembro de 1969, em uma casa em Lins de Vasconcelos, no Rio de Janeiro, onde se escondia com os outros dois militantes, Maria Auxiliadora Montenegro e Antônio Roberto Spinoza. Após uma intensa vigilância policial, agentes do DOPS cercaram a casa. Maria Auxiliadora foi presa ao abrir a porta, enquanto Chael e Spinoza resistiram atirando do andar superior. Sem munição e sufocados pelo gás lacrimogêneo, acabaram se rendendo. Os três foram levados para as dependências do DOPS do Rio de Janeiro, onde a polícia descobriu suas identidades e a importância deles na estrutura da guerrilha. Durante a madrugada, às 1h30 do dia 22 de novembro, Chael foi transferido para o quartel da Polícia do Exército na Vila Militar. Poucas horas depois, já estava morto. O Hospital Central do Exército recebeu seu corpo, apenas como uma formalidade, já que ele chegou sem vida. A autópsia no Instituto Médico-Legal (IML) registrou a causa da morte como "contusão abdominal com ruptura do mesocólon transversal e mesentério, com hemorragia interna", o que indicava pancadas violentas, possivelmente chutes, pauladas ou outra tortura física intensa. Sua morte só foi comunicada à família três dias depois, em 25 de novembro, quando seus pais, Ari e Emília Schreier, já estavam no Rio tentando obter notícias

do filho. Durante esse período, a imprensa carioca noticiava sua prisão como se ele ainda estivesse vivo, relatando sua resistência e supostas informações dadas à polícia. Seu corpo foi levado para São Paulo no dia 26 de novembro e enterrado no Cemitério Israelita do Butantã.

Investigações posteriores, incluindo trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, confirmaram que ele morreu sob tortura nas dependências da Polícia do Exército na Vila Militar do Rio de Janeiro, em novembro de 1969. Mas a versão oficial da época afirmava que ele havia sido ferido durante um tiroteio ou que teria falecido de ataque cardíaco. No entanto, fotos e laudos médicos revelaram múltiplas fraturas, hemorragia interna e sinais de espancamento severo, desmentindo essa narrativa. Testemunhas, incluindo os companheiros de prisão, confirmaram que Schreier chegou ileso ao quartel e foi brutalmente torturado até a morte. Documentos recuperados mais recentemente também mostram que a família foi impedida de abrir o caixão, provavelmente para ocultar as marcas da violência.

Seja como for, os militares nunca assumiram oficialmente a tortura e a morte de Chael Charles Schreier. Inicialmente, o II Exército afirmou que Schreier havia morrido de um ataque cardíaco e, posteriormente, de ferimentos sofridos em um tiroteio. No entanto, o laudo de necropsia revelou que ele tinha múltiplas costelas quebradas, hemorragia interna e mais de 50 marcas de agressão, desmentindo a versão oficial. Mesmo diante dessas provas, o regime militar continuou negando que ele tenha sido torturado até a morte. O caixão foi entregue lacrado à família e os militares acompanharam o traslado para evitar que fosse aberto. Além disso, como dito acima, a mídia da época chegou a publicar reportagens sobre sua prisão como se ele ainda estivesse vivo, dias após sua morte.

Ao longo das décadas, foram construídas quatro versões sobre o caso de Chael Charles Schreier:

1. Reportagem da época, publicada na revista VEJA em dezembro de 1969, denunciava práticas de tortura, incluindo o caso de Schreier, e apontava contradições na versão oficial dos militares.
2. Arquivos do DOPS e do Exército, além da necropsia realizada no Hospital Central do Exército, mas foram ocultados pelos militares, indicam que Chael Schreier morreu sob tortura, contrariando a narrativa de confronto armado ou ataque cardíaco.
3. Durante a ditadura, os militares divulgaram diferentes versões para a morte de Schreier: primeiro alegaram que ele foi ferido em tiroteio, depois que sofreu um ataque cardíaco e, em seguida, baleado ao resistir à prisão.
4. Até que chegamos ao documentário da cineasta Anita Leandro que, baseado em documentos e fotografias encontrados no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro,

desmentiu a versão militar ao mostrar imagens de Chael sem ferimentos ao chegar à prisão, evidenciando que ele foi mesmo torturado posteriormente.

Pensar o caso de Chael Charles Schreier é perceber como a memória sobre sua morte transitou por diferentes versões, contextos e agentes sociais, refletindo as disputas políticas e jurídicas em torno do seu caso. Se, durante a ditadura, os militares tentaram controlar a narrativa, ocultando evidências e impondo versões contraditórias sobre sua morte apenas para confundir, apagando a violência real da repressão, testemunhas diretas, como companheiros de prisão e familiares, carregaram e transmitiram versões alternativas que sobreviveram no exílio, em redes clandestinas e na memória de parentes e amigos. Até que, com a abertura política e a Comissão Nacional da Verdade, quando documentos foram revelados e arquivos passaram a ser pesquisados, novos registros, como as fotos encontradas pela cineasta Anita Leandro, reconfiguraram a percepção pública sobre o caso e o significado da sua morte para a compreensão da violência militar.

### **7.7 Memória em trânsito e reverberação**

Como estamos discutindo, as memórias reverberam, ou seja, geram ecos, prolongamentos e reativações que produzem efeitos para além de seu tempo e lugar de origem. A partir disso, é possível mostrar como *Retrato de Identificação* se conecta com *Brazil: A Report on Torture* e *Não é Hora de Chorar* por um circuito de reverberações memoriais que atravessam décadas e contextos políticos distintos, formando uma espécie de cadeia ou circuito dessas reverberações.

Quando falamos em reverberações das memórias da ditadura nestes documentários, estamos falando especialmente daquelas relacionadas à violência, que não se encerraram no passado, mas seguiram produzindo efeitos. Elas transitaram e se transformaram, ressoando em novas gerações, novas mídias e diferentes contextos políticos. *Brazil: A Report on Torture* e *Não é Hora de Chorar* estão entre os primeiros roteadores de memórias em trânsito sobre a ditadura, fazendo com que as experiências dos presos políticos e as primeiras denúncias públicas sobre a tortura furassem o cerco da censura e mobilizassem a opinião pública fora do Brasil. Décadas depois, *Retrato de Identificação* retoma e reinsere algumas dessas memórias em um novo circuito. O filme de Anita Leandro, como dissemos, mobiliza arquivos, trechos e imagens desses documentários de exílio, fazendo-os ressoar em outro contexto, o Brasil democrático, mas que ainda luta para lidar com seu passado autoritário. Assim, *Retrato de Identificação* reativa e reverbera aquelas já postas em circulação pelos filmes anteriores, mas

gera novas camadas de significados. Ao deslocar imagens do exílio para o presente, Anita Leandro promove um novo trânsito, indicando que essas reverberações constituem formas de resistência para as lutas atuais. Se nos anos 1970 a questão central era denunciar e mobilizar, hoje serve para lembrar, (re)interpretar e confrontar as narrativas que visam silenciar ou minimizar a violência do Estado que ainda se faz presente.

Os três documentários não se relacionam de forma linear ou hierárquica, mas como ecos encadeados: o primeiro eco é *Brazil: A Report on Torture* e o segundo é *Não é Hora de Chorar*, que transitaram pelo exterior como denúncia urgente. O terceiro eco é *Retrato de Identificação*, que retoma os ecos anteriores e os (re)inscreve no Brasil contemporâneo, permitindo novas reverberações e desdobramentos. Os três documentários formam um circuito dinâmico no qual as memórias das vítimas da ditadura transitam e se reconfiguram ao longo do tempo e do espaço. Enquanto os dois primeiros promoveram a circulação inicial dessas memórias em um contexto de exílio e denúncia internacional, o documentário de Anita Leandro (re)inscreve essas imagens e testemunhos em um novo momento histórico, indicando que seu valor está tanto em preservar uma experiência histórica única quanto em servir como ferramenta de reflexão crítica para o presente, ajudando a compreender como regimes autoritários afetam indivíduos e sociedades e como essas experiências continuam a ressoar no imaginário político atual.

**CAPÍTULO 8**  
**DOCUMENTÁRIO *TESTEMUNHOS DA TORTURA: DITADURA MILITAR EM BELO***  
***HORIZONTE***



**8.1 A singularidade do documentário *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte***

A escolha do documentário *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte* (2020), dirigido por Catherine Dias Rodrigues, para compor este trabalho não se dá apenas por seu conteúdo temático ou por seu foco regional, mas pela posição discursiva que a obra assume ao colocar a memória de militantes presos e torturados pela ditadura em circulação. Ao optar por analisá-lo, procuro evidenciar que a potência de uma narrativa que uso memórias não reside exclusivamente naquilo que ela recorda, mas sobretudo na perspectiva a partir da qual se enuncia, no regime de verdade ao qual se associa e no campo discursivo em que decide se inscrever. O que significa compreendê-lo não como simples repositório de lembranças individuais, mas como prática que produz efeitos de verdade. A memória, aqui, não é evocação neutra do passado, mas é tomada de palavra situada,

atravessada por relações de poder, por disputas de legitimidade e por posicionamentos políticos. Ao reunir testemunhos de ex-presos políticos de Minas Gerais e articulá-los com documentos oficiais produzidos pela própria repressão, o filme se inscreve em um campo discursivo que tensiona o monopólio estatal da narrativa histórica.

É nesse horizonte, como veremos, que a fala de uma das personagens, Emely Vieira Salazar, adquire singularidade e, ao mesmo tempo, traz singularidade ao próprio documentário. Ao final do documentário, ela afirma que “as memórias são minhas, agora, a história é do povo”. Neste momento, ela opera uma passagem decisiva entre a experiência individual e o espaço público da história. Essa frase não é apenas um gesto retórico, é o momento em que a memória deixa de pertencer exclusivamente ao âmbito da vivência pessoal e se inscreve em um campo coletivo de significação. Trata-se de um deslocamento de posição no discurso, no que a testemunha não fala apenas como sujeito que sofreu, mas como sujeito que reivindica a partilha da verdade e a circulação de sua narrativa no espaço social.

Quando pensamos em memórias em trânsito, essa fala ganha ainda maior densidade. A memória de Emely não permanece confinada ao trauma individual nem se esgota no depoimento registrado pela câmera. Ao ser filmada, montada e exibida, ela atravessa temporalidades, públicos e contextos políticos distintos. Circula do espaço privado para o arquivo audiovisual, do documentário para o debate público, do testemunho singular para a construção de uma memória coletiva. A potência da narrativa, portanto, não está apenas no conteúdo da lembrança, mas no modo como ela se coloca e se desloca, inscrevendo-se em um campo discursivo que disputa sentidos sobre o passado.

A singularidade do documentário e do registro que faz se encontra no fato de colocar em evidência que não é apenas o que se lembra que importa, mas de onde se fala, a que redes de poder e saber essa fala se conecta e quais efeitos ela produz ao circular. Assim, ao analisá-lo, procuro evidenciar que a potência de uma narrativa fundada na memória não reside exclusivamente na originalidade dos fatos narrados, mas na perspectiva a partir da qual se enuncia, no campo discursivo em que se inscreve e nos efeitos de verdade que produz ao circular socialmente.

É importante notar que, do ponto de vista factual, as falas dos entrevistados não trazem elementos radicalmente novos quando se trata de descrever a tortura, a perseguição e o aparato repressivo da ditadura. As práticas relatadas - choques elétricos, pau de arara, espancamentos, coerção psicológica - já foram amplamente documentadas em outros testemunhos, relatórios e produções audiovisuais. Contudo, é precisamente aí que reside a singularidade do documentário, não por revelar algo inédito, mas por reinscrever essas

memórias em um novo contexto geracional e discursivo. A repetição, longe de esvaziar o sentido, reafirma a necessidade de circulação contínua dessas narrativas. Nesse ponto, ganha especial significado o fato de o filme ter sido realizado como trabalho de conclusão de curso por uma estudante universitária. Esse dado desloca a análise para outro plano e demonstra que as novas gerações não estão alheias ao que se passou no Brasil, nem indiferentes às disputas em torno da memória da ditadura. Ao assumir a responsabilidade de registrar, montar e divulgar esses testemunhos, a realizadora evidencia que o passado autoritário continua a interpelar o presente e a memória permanece como campo ativo de elaboração e disputa. A produção universitária, nesse caso, não é apenas exercício acadêmico, mas gesto político de transmissão.

## **8.2 Sobre o documentário *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte* - uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral**

O documentário registra relatos da prática de tortura em Belo Horizonte sob a perspectiva de cinco ex-presos políticos. Sendo eles:<sup>10</sup>

Imagem 47 - Maria José Carvalho Nahas



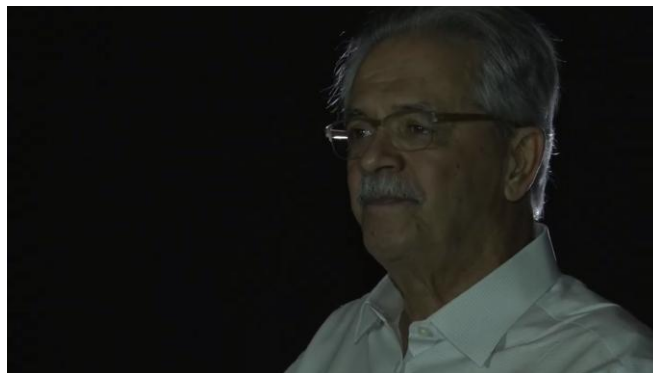
Maria José Carvalho Nahas. Foi uma das principais lideranças do Comando de Libertação Nacional (COLINA) em Minas Gerais. Participou diretamente de ações operacionais e do comando armado da organização. Devido à sua participação em assaltos a bancos para financiar a guerrilha, a imprensa da época e órgãos de repressão a apelidaram de "Loura da Metralhadora" ou "Loura dos Assaltos". Foi uma das primeiras mulheres a ganhar destaque público por ações de combate direto na esquerda armada. Capturada em 1969 durante o

---

<sup>10</sup> Todas as imagens apresentadas neste capítulo foram tiradas do documentário *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte* (2020).

desmantelamento das células do COLINA em Belo Horizonte, foi banida do Brasil em troca da libertação do diplomata suíço Giovanni Bucher, sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) em 1970.

Imagem 48 - Nilmário Miranda



Nilmário Miranda. Militou no POC (Partido Operário Comunista). Em 1969, foi condenado pela Justiça Militar a um ano e meio de reclusão. Como militante de esquerda, passou pelos centros de detenção do regime, sendo torturado. Com a redemocratização, foi um dos articuladores do Partido dos Trabalhadores (PT) em Minas Gerais.

Imagem 49 - Emely Vieira Salazar



Emely Vieira Salazar. Importante figura da resistência, vinculada à Ação Popular (AP). Foi presa em 1970. Durante sua detenção, foi levada ao DOPS de Belo Horizonte e ao 12º Regimento de Infantaria (12º RI), onde sofreu sessões de tortura.

Imagem 50 - Carlos Melgaço



Carlos Melgaço. Foi uma figura central na articulação entre a fé católica e a militância operária em Minas Gerais. Militou na Juventude Operária Católica (JOC) de Belo Horizonte. Foi preso em 1968, ano em que o endurecimento do regime (via AI-5) desarticulou as lideranças sindicais de Belo Horizonte.

Imagem 51 - Antônio Faria Lopes



Antônio de Faria Lopes. Militante da Juventude Operária Católica (JOC) em Minas Gerais. Sua prisão ocorreu devido à sua atuação como presidente do Sindicato dos Bancários de Belo Horizonte e sua ligação com a JOC. Foi condenado pela Justiça Militar a 18 anos de prisão. Foi beneficiado pelo processo de abertura e anistia.

O foco regional é um dos diferenciais da obra. Ao se concentrar em Minas Gerais, o filme desloca o eixo tradicional Rio–São Paulo e evidencia a capilaridade nacional da repressão.

O documentário é estruturado fundamentalmente a partir de depoimentos diretos, gravados em enquadramentos sóbrios, com pouca interferência formal. A montagem alterna

os relatos individuais de prisão e tortura com documentos oficiais dos militantes produzidos pela ditadura, como os exemplos mostrados abaixo.

Imagem 52 - Ficha de identificação no DOPS de Emely Vieira

Nº	INFORMAÇÃO	VALOR
1	NOME	Emely Vieira Ribeiro
2	NOME FALSO E/OU COINOME	"RAIA"
3	ORGANIZAÇÃO	"Ala Vermelha" e "AP"
4	FILIAÇÃO	Comando Vieira Santos e Filiais - Alvos Alvos
5	DATA DE NASCIMENTO	20.09.38
6	NACIONALIDADE	BRASILEIRA
7	NACIONALIDADE	BRASILEIRA
8	PROFISSÃO	Passe. - Aluna Federal
9	NÍVEL DE INSTRUÇÃO	Universitário
10	EST. CIVIL	Solteira
11	NOME DO CÔNJUGE	-

Imagem 53 - Ficha de identificação no DOPS de Maria José Nahas

SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA DE MINAS GERAIS  
DEPARTAMENTO DE CRIMES POLÍTICOS E SOCIAIS

Nome: MARIA JOSÉ NHAHAS NHAHAS  
Filição: Partido Social Democrata de Curitiba e Maria José de Oliveira Carvalho  
Nacionalidade e Estado: BR  
Est. Civil: casada - Esp. de Matrimônio  
Data Nascimento: 12.12.1940

Imagem 54 - Ficha de identificação no DOPS de Nilmário Miranda

Nº	INFORMAÇÃO	VALOR
1	NOME	NILMÁRIO MIRANDA
2	NOME FALSO E/OU COINOME	"GUSTAVO" "FABR" "GUSTAVO"
3	ORGANIZAÇÃO	"ppg"
4	FILIAÇÃO	Gleam Miranda Melp. Miranda
5	DATA DE NASCIMENTO	11 de Agosto de 1947
6	NACIONALIDADE	Do Brasil - Minas Gerais
7	NACIONALIDADE	BRASILEIRA
8	PROFISSÃO	Estudante
9	NÍVEL DE INSTRUÇÃO	Universitário
10	EST. CIVIL	Solteira
11	NOME DO CÔNJUGE	-
12	DATA DE NASCIMENTO	29-04-1968

### 8.3 O que pode um documentário

Ao longo da história do cinema documental, foram sendo criadas diferentes expressões e práticas para nomear suas metodologias e definir suas especificidades frente a outros tipos

de cinema, como a ficção, a animação ou o cinema-espetáculo. Assim, tivemos "cinema-olho", "cinema-verdade", "cinema-direto". Seja como for, o cinema documental moldou-se dentro de certa especificidade, não apenas definindo modos específicos de filmar e representar o real, mas também construindo um espectador particular, convocado a crer, refletir e julgar as imagens em função de sua relação com a verdade. Daí que o lugar do espectador no documentário é forjado nessa tensão entre o desejo de acreditar e a consciência crítica, articulando-se historicamente a certas redes sociais e culturais que definem comportamentos e expectativas diante das imagens. Não se trata apenas de como o documentário é feito, mas de como ele modela o comportamento e as expectativas de quem o assiste, ou seja, esse espectador é convocado a adotar uma postura diferente daquela que teria diante de um filme de ficção, qual seja, ele é levado a crer na "verdade" das imagens, incentivado a assumir uma posição reflexiva e crítica, consciente de que a credibilidade das imagens também depende de sua própria recepção e interpretação. Por um lado, há o desejo de crença, a vontade de reconhecer no documentário um registro verdadeiro do mundo. Por outro lado, há a consciência crítica de que o documentário é também um dispositivo construído, mediado por escolhas técnicas e éticas, pela máquina do cinema, que implica montagem, enquadramento, seleção. Essa tensão faz com que o espectador de documentário ocupe um lugar distinto; isso porque ele não assiste passivamente, como diante da ficção, mas é convidado a julgar, ponderar, questionar a relação entre imagem e mundo. (FRANÇA, 2010)

Um documentário frequentemente opera por uma lógica que inclui fragmentação, sobreposição de vozes, montagem disjuntiva, lacunas de sentido, alternância entre o visível e o invisível, entre o dito e o não-dito. Por isso, não se pode esperar que o espectador absorva suas imagens e sons de modo contínuo e progressivo, como quem simplesmente acompanha uma história. Somado a isso, em muitos casos, o documentário trabalha com materiais heterogêneos - arquivos, depoimentos, imagens do presente e do passado - criando zonas de ruído, ambiguidades e temporalidades cruzadas. Essas operações também demandam do espectador um tipo de atenção intermitente, ativa, crítica e reflexiva, mais próxima da leitura de um ensaio ou de um arquivo fragmentário do que da fruição passiva de uma narrativa fechada.

O espectador não absorve tudo de uma vez; sua relação com o documentário é muitas vezes descontínua, incompleta, aberta, pois certas camadas de sentido só se revelam com o tempo, com o reexame, com a articulação a outros discursos e experiências. Portanto, essa atenção não linear é um traço não só da forma estética do documentário, mas também de sua função social e política: ao fragmentar, interromper, propor montagens inesperadas, o

documentário desestabiliza certezas e desafia o espectador a sair da passividade, a construir ativamente o sentido do que assiste. Assim, o ressoar de um documentário não precisa vir de todo ele. Uma imagem, um documento, um testemunho, uma música que, inesperadamente, atinge uma camada da nossa sensibilidade ou reflexão, conseguem abrir janelas para novas compreensões, tocar experiências pessoais ou provocar inquietações éticas ou políticas.

Nos documentários, memórias pessoais podem ganhar força política quando o espectador se identifica com elas, como as memórias protéticas, discutidas anteriormente. Às vezes, a narrativa de vida de alguém parece distante ou irrelevante, até que uma frase particular acende algo em quem assiste, seja por lembrança, dor, injustiça ou surpresa. Esse instante cria um elo entre o pessoal e o coletivo, entre o íntimo e o histórico. Talvez a surpresa seja um dos principais motores do pensamento crítico, sobretudo quando algo que parecia banal se transforma, de repente, em um elemento de revelação e o espectador é forçado a reavaliar o que viu, o que sentiu e o que sabia até então.

Nem todo documentário é vibrante em termos do que apresenta, dos recursos que mobiliza. Muitos são apenas entrevistas com rostos enquadrados. Muitos possuem um ritmo aparentemente monótono ou discreto, mas de repente algo nele pode nos transformar; uma frase, por exemplo, pode fazer com que todo o documentário ganhe novo sentido, como se tudo que veio antes estivesse preparando aquele momento. Nesse contexto, a surpresa vem não apenas do conteúdo da frase, mas do seu contraste com tudo o que a precedeu. É nesse momento de surpresa, que desperta, mobiliza e inquieta, que o documentário cumpre um de seus papéis mais nobres: provocar o pensamento por meio das memórias que mobiliza e dos significados que faz surgir.

Um desses momentos se encontra no documentário *Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte*, de Catherine Dias Rodrigues (2020) e diz respeito a uma frase: "As memórias são minhas, agora, a história é do povo". Frase falada por Emely Vieira e é a última do documentário.

O documentário aborda as graves violações de direitos ocorridas durante o regime militar brasileiro, mas com foco específico nas experiências de presos políticos em Minas Gerais. O filme reúne os depoimentos de cinco ex-presos políticos que foram detidos e torturados em centros de repressão, como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS-MG). São eles: Antônio Faria Lopes, Carlos Melgaço, Emely Vieira, Maria José Carvalho Nahas e Nilmário Miranda. O documentário contextualiza as experiências individuais deles no aparato repressivo da ditadura, destacando como a tortura foi uma prática sistemática e institucionalizada.

A frase para a qual chamamos atenção, como dito acima, é de Emely Vieira, presa em 9 de maio de 1970, aos 31 anos de idade. Na época, estava no último ano do curso de Psicologia da Universidade Católica de Minas Gerais (atual PUC Minas), onde também exercia a função de vice-presidente do Diretório Central dos Estudantes (DCE), atuando ativamente no movimento estudantil. Além disso, integrava a Ação Católica Brasileira, entidade voltada ao apoio de pessoas perseguidas politicamente. Nessa função, recolhia doações financeiras e chegou a abrigar perseguidos em sua própria residência, assim como nas casas de amigos e familiares. Durante os dois meses em que permaneceu detida no prédio do DOPS, antes de ser levada à penitenciária, foi submetida a diversas sessões de tortura. Segundo seu relato, os agentes não estavam interessados em ouvir sua versão dos fatos; ao contrário, apresentavam uma versão pré-fabricada dos acontecimentos e a agrediam violentamente para que confirmasse. Em seu depoimento à Comissão da Verdade, relatou ter sofrido choques elétricos, sido pendurada no pau de arara e espancada. Em uma das ocasiões, recebeu tantas pancadas com palmatória que suas mãos incharam completamente, impedindo-a de segurar qualquer objeto. "Eu não conseguia me manter de pé, tive que ser carregada no colo", declarou. (PENA, 2024). É nesse contexto, em que Emely Vieira narra suas experiências, que a frase se torna relevante por carregar um significado que relaciona vivência e memória pessoal com a construção coletiva da história.

A afirmação começa com uma distinção importante: as memórias individuais, de quem as possui e o modo como narra a própria vida, são subjetivas, próprias, ligadas à experiência vivida, aos sentimentos e percepções pessoais. Há, em seguida, uma transposição do pessoal ao coletivo - "agora, a história é do povo" - indicando uma passagem da experiência individual para a esfera pública e coletiva, representada aqui pela história, entendida como o processo coletivo de dar sentido ao passado, a partir de registros, análises e interpretações que vão além da experiência individual. Ao compartilhar sua memória, o indivíduo, assim Emely Vieira pontua, contribui para a construção da memória social e da história coletiva. Ou seja, aquilo que era íntimo torna-se parte do patrimônio comum do povo. E um episódio vivido pela própria Emely Vieira nos ajuda a entender o lugar onde ela intenta colocar sua narrativa de vida:

Anos mais tarde, ela encontrou um de seus torturadores em uma festa de casamento. O reconheceu imediatamente. "De início ele não estava me reconhecendo, mas quando eu falei meu nome ele lembrou na hora. E eu disse: é, quem bate esquece, quem apanha, não". Emely conta que os dois tiveram uma conversa amena por alguns instantes, até o militar perguntar como ela estava: "Falei para ele: estou bem. Minha vida é um livro aberto, não tenho nada a esconder de ninguém. Ele

respondeu: eu também não. E eu falei: ah é? Sua mulher e seus filhos sabem que você era um torturador? Ele deu as costas e saiu andando”. (PENA, 2024)

A frase, quando lida diante de um relato como este, adquire o sentido de resistência e posicionamento. A memória de quem foi silenciado e oprimido agora ganha voz e se inscreve na história. É uma maneira de dizer que a dor, a luta, a vivência que um dia lhe pertenceu agora pertencem à narrativa de um povo que precisa se lembrar, reconhecer e transformar. Quando alguém como Emely Vieira diz que sua memória se torna história do povo, está expressando o poder político da memória individual ao se ligar à memória coletiva. É um gesto de entrega e partilha, mas também de reivindicação, como quem diz: o que vivi, senti e sofri agora faz parte da memória do meu povo e isso precisa passar adiante.

Para melhor entendermos a força da frase de Emely Vieira, cabe perguntar de onde vem essa força. A ideia de que uma frase em um documentário pode, de repente, mobilizar o pensamento, mesmo após longos minutos de aparente desinteresse, se relaciona com a potência da palavra como acontecimento singular e múltiplo ao mesmo tempo. Tem a ver com a “palavra que é”, no dizer de Jorge Larrosa (2001, p.290-291):

a ‘palavra que é’ diz cada vez coisas diferentes em uma repetição que é diferença e uma diferença que é repetição. A palavra duplica-se cada vez que se comunica. Por isso, a comunicação, o dizer-se da palavra, não transporta o único e o comum, mas cria o múltiplo e o diferente. A palavra, que é, que dura, que se mantém sempre a mesma, se multiplica e se pluraliza porque diz, cada vez, algo singular, porque o dizer-se da palavra é, cada vez, um acontecimento único.

A palavra, embora aparentemente a mesma, diz algo diferente cada vez que é enunciada; ela se duplica, se reinventa. Isso se aplica diretamente ao momento em que, em um documentário, uma fala específica, mesmo dita de forma simples, ganha uma potência inesperada: ela toca o espectador de maneira única naquele instante, produzindo um sentido que não estava evidente antes. Assim como diz Larrosa, a “palavra que é” não transmite apenas um conteúdo fixo; ela provoca, desestabiliza, faz emergir novos sentidos conforme quem a ouve, quando a ouve e em que contexto a ouve.

A fala de Emely Vieira vem após outras falas, dela própria e de outras pessoas, que narram episódios que se somam, formando uma biografia coletiva. Experiências que parecem se repetir, pois são parecidas com as de outros depoimentos que podemos ouvir em muitos outros documentários e entrevistas sobre a ditadura. São depoimentos que, de tão repetidos, podem fazer do espectador uma escuta distraída ou passiva, até que algo na palavra - seu tom, seu contexto, um ressoar na memória - o atravessa. Isso confirma o argumento de

que "o dizer-se da palavra é, cada vez, um acontecimento único". Aquela mesma fala pode passar despercebida para uns e ser profundamente transformadora para outros. O sentido está, então, na relação viva entre palavra, tempo e escuta.

Muitas frases em documentários são fragmentos de histórias já conhecidas ou discutidas. Ainda assim, podem surgir de modo completamente novo, dependendo de quem as enuncia, do modo como são ditas, do momento histórico em que são ouvidas ou das conexões que possibilitam encadear. No dizer de Larrosa, é "uma repetição que é diferença e uma diferença que é repetição". A mesma palavra, dita de novo, não é a mesma, porque o contexto e o sujeito que a ouve (ou diz) também se transformam; ou melhor, quando uma frase singular interrompe a neutralidade aparente de um documentário e acende uma reflexão, ela cumpre esse papel de ser um acontecimento de linguagem, um ponto de virada. E a frase de Emely Vieira é daquelas que mobilizam o pensamento. É o exemplo exato da palavra que, sendo a mesma, diz algo novo, irrompe como acontecimento e revela sua força criadora. O espectador é surpreendido porque, mesmo em um cenário de repetição e previsibilidade, a linguagem ainda guarda o poder de nos afetar, de nos alterar e de nos abrir ao inesperado, jogando-nos no campo da política.

A fala de Emely Vieira é uma fala política. Suas memórias da ditadura são memórias políticas, e, como bem lembra Ecléa Bosí (1994), são marcadas por convenções sociais. Quando o sujeito se lembra de acontecimentos públicos, políticos ou históricos, suas memórias já não são apenas registros sensoriais ou afetivos. Elas são profundamente influenciadas pelas leituras ideológicas e pelos discursos sociais do tempo presente.

Se a memória da infância e dos primeiros contatos com o mundo se aproxima, pela sua força e espontaneidade, da pura evocação, a lembrança dos fatos públicos acusa, muitas vezes, um pronunciado sabor de convenção. Leitura social do passado com os olhos do presente, o seu teor ideológico se torna mais visível.

Na memória política, os juízos de valor intervêm com mais insistência. O sujeito não se contenta em narrar como testemunha histórica "neutra". Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história, e reafirmando sua posição ou matizando-a. (BOSI, 1994, p. 453)

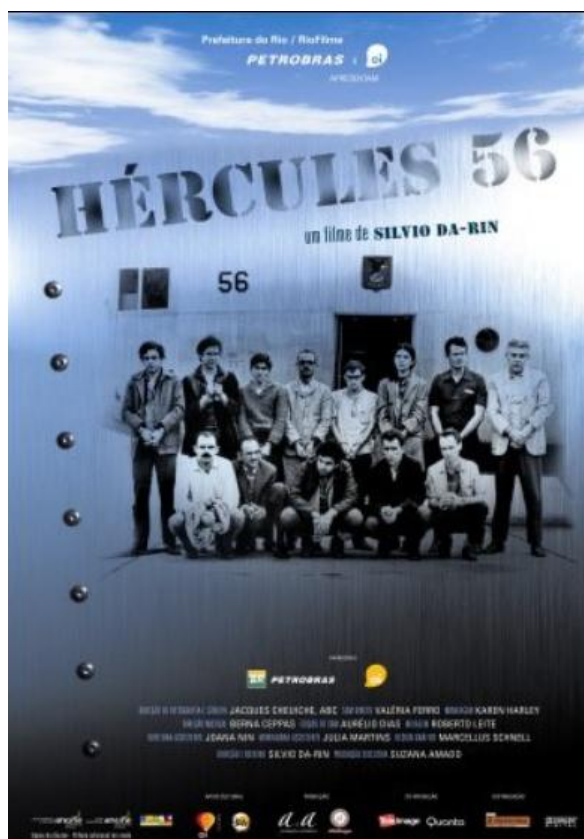
A afirmação de Ecléa Bosí oferece uma reflexão crítica sobre as diferentes naturezas da memória individual e da memória política, mostrando como elas operam em camadas distintas da experiência humana. Se a memória da infância é algo mais espontâneo, sensível e vívido, surgindo com força emocional, sem necessariamente passar por filtros ideológicos ou por elaborações críticas, elas são próximas da pura evocação, ou seja, emergem como recordações que ainda carregam o frescor da experiência vivida, com menor

interferência da racionalização ou da convenção social. Na memória política não há neutralidade. A pessoa que relembra não quer apenas contar o que viveu; ela quer tomar posição, reafirmar sua luta, seu engajamento ou até reavaliar suas escolhas. Essa memória está carregada de juízos de valor, de intenções e de implicações éticas. Isso significa que a memória política é também um ato de posicionamento público, uma forma de recontar a história reafirmando convicções ou revendo responsabilidades.

É isso, as memórias de Emely Vieira e de todos que lutaram contra a ditadura são políticas, intencionais, julgadoras e ideológicas. São memórias ativas, em que os sujeitos procuram não só narrar, mas também justificar, reivindicar ou revisar suas participações nos acontecimentos em que estavam envolvidos.

## CAPÍTULO 9

### DOCUMENTÁRIO *HERCULES 56*



#### 9.1 A singularidade do documentário *Hércules 56*

Quando comparado a outros documentários que abordam a ditadura militar brasileira, *Hércules 56*, dirigido por Silvio Da-Rin, se distingue sobretudo pela maneira como trabalha a memória, não como confirmação de uma narrativa estabilizada, mas como campo de disputa, atualização e reinvenção. Sua singularidade não está apenas no episódio que revisita, o sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, mas no modo como transforma esse evento em laboratório de reflexão sobre o próprio funcionamento da memória política.

Diferentemente de produções que organizam os testemunhos em torno de uma linha interpretativa mais homogênea, o documentário assume a pluralidade e a divergência como princípio estruturante. Ao reunir, décadas depois, os organizadores da ação e parte dos presos políticos libertados, o filme evidencia não haver uma única memória do sequestro, mas múltiplas versões que coexistem, se tensionam e, por vezes, se contradizem, revelando que a memória não é simples reconstituição do passado, mas interpretação moldada pelo presente.

Nesse sentido, as memórias são trazidas ao debate como memórias em trânsito. Elas já não são aquelas do calor da ação em 1969, mas narrativas atravessadas pela redemocratização, pela revisão crítica da luta armada e pela consolidação de uma memória hegemônica da ditadura.

Outro elemento que o torna singular é o modo como a memória não trabalha para legitimar identidades consolidadas, mas para problematizá-las. Assim é que a postura dos depoentes deixa transparecer que não há nostalgia triunfalista nem vitimização simplificadora, numa disposição para a autocrítica que desloca o debate da lógica binária herói/vítima e insere a resistência em sua dimensão humana, falível e contraditória.

Ao expor as discordâncias internas entre os próprios protagonistas, o filme também desestabiliza o mito que coloca o sequestro do embaixador como símbolo de resistência, expondo as fissuras que revelam o caráter político das lembranças narradas. Assim, a singularidade de *Hércules 56* reside na maneira como converte um evento histórico em espaço de reflexão sobre o processo de construção da memória. Mais do que registrar fatos, evidencia que a memória é ação, é intervenção no presente. Ao colocar em circulação versões múltiplas, ao permitir autocrítica e ao tensionar o mito fundador da resistência, o documentário não apenas revisita a ditadura, como participa ativamente da disputa contemporânea pelos sentidos desse passado.

## **9.2 Sobre o documentário *Hércules 56* – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral**

Dirigido por Silvio Da-Rin, *Hércules 56* toma como eixo narrativo o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, ocorrido em 1969, durante a ditadura brasileira. O documentário inicia situando o espectador no contexto de recrudescimento repressivo do regime, quando a suspensão de garantias constitucionais e a institucionalização da tortura se estabeleciam no cenário político. O episódio do sequestro é apresentado não apenas como fato histórico, mas como acontecimento que condensou tensões ideológicas, estratégias revolucionárias e disputas internacionais em plena Guerra Fria.

O documentário define dois grupos que passam a relatar suas experiências sobre os acontecimentos que envolveram o sequestro. Assim, temos o grupo dos que organizaram o sequestro - no documentário aparecem cinco deles; e o grupo dos que foram trocados pelo embaixador – dos quinze resgatados, nove foram entrevistados. O modo como os dois grupos são apresentados no documentário busca deixar claro, e é importante destacar, que no

momento do sequestro do embaixador aqueles que planejaram a ação - vinculados à Ação Libertadora Nacional (ALN) e ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) - não mantinham relação pessoal com a maioria dos presos que seriam libertados. Em muitos casos, sequer se conheciam. A escolha dos nomes que comporiam a lista de troca não foi orientada por vínculos afetivos ou proximidade individual, mas por critérios políticos e estratégicos, uma vez que se tratava de libertar quadros considerados relevantes para as organizações de resistência e, sobretudo, de retirar das prisões militantes que corriam risco concreto de tortura, desaparecimento ou morte. A decisão, portanto, foi atravessada por fundamentos ideológicos e pela urgência imposta pela repressão, evidenciando que a ação se inscrevia em uma lógica coletiva de enfrentamento ao regime, e não em relações pessoais entre sequestradores e resgatados.

Imagem 55 - Decolagem do Hercules 56 rumo ao México<sup>11</sup>



O sequestro do embaixador é reconstituído por meio da articulação entre relatos e imagens de arquivo. Em torno de uma mesa, integrantes das organizações Ação ALN e do MR-8, relatam, a partir de suas perspectivas, o planejamento, os riscos e os objetivos políticos da operação. Já os ex-presos políticos libertados na negociação narram suas trajetórias de prisão, violência e expectativa diante da possibilidade de troca. A experiência carcerária, por exemplo, aparece não apenas como dado histórico, mas como marca biográfica que atravessa o presente dos depoentes. O documentário constrói, assim, uma passagem da memória individual para a história pública, conferindo centralidade ao testemunho como forma de reconstrução do passado.

O embarque no avião da Força Aérea Brasileira, o Hércules 56, que dá título à obra, constitui um dos pontos chave do documentário. Tanto é assim que o diretor marca esse momento mostrando fotografias de cada um deles no momento do embarque, registrando seus

---

<sup>11</sup> Todas as imagens apresentadas neste capítulo foram tiradas do documentário *Hercules 56* (2006).

nomes e informando o ano da prisão. Esse momento simboliza a passagem da prisão ao exílio e marca uma ruptura radical nas trajetórias dos libertados. O avião torna-se assim um emblema de transição, fazendo com que os que seriam exilados vivessem uma experiência ambivalente, que oscilou entre a liberdade e o desterro. Até aquele momento, eles não sabiam que iriam para o México.

Imagem 56 - Chegada do Hercules 56 com o grupo militantes no México



Um dos dispositivos mais significativos do filme é a reunião dos integrantes das organizações Ação ALN e do MR-8 em uma mesa de debate no presente. Nesse momento, a narrativa abandona a linearidade e se abre ao confronto de memórias. Divergências, autocríticas e silêncios emergem. Grande parte da discussão gira em torno dos detalhes da ação, das motivações que os levaram à luta armada, das estratégias adotadas e das dificuldades, contradições e consequências políticas do sequestro.

Imagem 57 - Parte do grupo que participou do sequestro do embaixador americano



Na mesa sentam-se os seguintes militantes que organizaram e realizaram o sequestro do embaixador.

Imagem 58 - Paulo de Tarso



Paulo de Tarso Venceslau participou do GTA (Grupo Tático Armado) paulista da ALN. Atuou em diversas ações de roubo à mão armada. Foi o elo entre as organizações do Rio de Janeiro e de São Paulo, levando os nomes a serem incluídos na lista exigida em troca do resgate. Preso em 1969, menos de um mês após o sequestro, foi torturado por três dias. Julgado e condenado pelo sequestro, foi solto em 1974.

Imagem 59 - Daniel Aarão Reis



Daniel Aarão Reis compunha a direção da Dissidência Comunista (futuro MR-8). Preso, saiu em 1970 para o exílio, indo para a Argélia, depois para Cuba, Chile e França. Em 1976 foi trabalhar como professor de história em Moçambique, onde permaneceu até 1979.

Imagem 60 - Manoel Cyrillo



Manoel Cyrillo foi da ALN (Ação Libertadora Nacional), participou de várias ações armadas, entre elas a da captura do embaixador. Preso, permaneceu encarcerado por 10 anos, solto em liberdade condicional em 1979.

Imagem 61 - Claudio Torres



Cláudio Torres integrava o MR-8 quando participou da ação de sequestro do embaixador. Foi o primeiro dos sequestradores a ser preso, foi torturado e passou sete anos na cadeia, saindo em 1976.

Imagem 62 - Franklin Martins



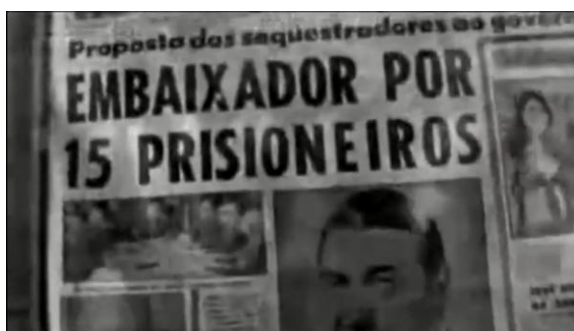
Franklin Martins foi líder estudantil e depois militante do MR-8 e da Dissidência Universitária da Guanabara. Foi um dos idealizadores do sequestro. Partiu em exílio para Cuba, viveu no Chile e na França. Voltou para o Brasil com a anistia.

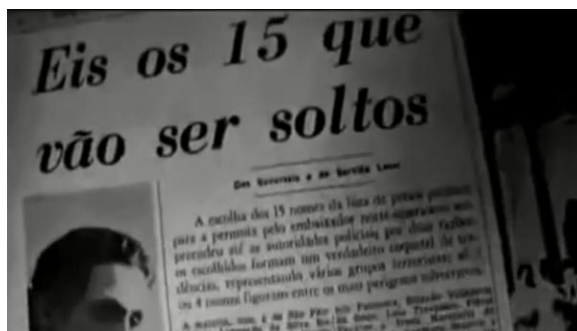
Na etapa final, a obra amplia sua perspectiva para avaliar as consequências históricas do episódio. O impacto internacional do sequestro, o endurecimento do regime e os desdobramentos políticos posteriores são incorporados à análise. O acontecimento deixa de ser apenas uma lembrança individual e é compreendido como parte de um processo mais amplo da história brasileira, conectando memória e historiografia.

Além dos depoimentos contemporâneos, o documentário incorpora a narração em *off* do manifesto redigido pelo grupo que organizou o sequestro. A leitura desse texto, que à época constituiu uma das exigências impostas ao governo, qual seja, que tivesse sua divulgação pública nos meios de comunicação como condição para a libertação do embaixador.

O documentário também se apoia amplamente em imagens de arquivo da década de 1960 no Brasil, que ajudam a contextualizar o momento político marcado pela consolidação da ditadura militar e pelo crescente clima de repressão. Registros televisivos, fotografias, manchetes de jornais e cenas do cotidiano sob vigilância compõem um pano de fundo histórico que situa o espectador no ambiente de censura, perseguição e violência institucional. Essas imagens ilustram a atmosfera de tensão que atravessava o país no período e buscam ilustrar também o clima de luta armada contra o regime militar, com imagens de jornais e televisão da época.

Imagem 63 - Recortes de jornais noticiando o sequestro





O documentário intercala registros do sequestro com registros de eventos do mesmo período.

Imagem 64 - Enterro do estudante Edson Luiz



Imagem 65 - Prisão de Gregório Bezerra. Recife, 1964



Nos depoimentos individuais dos ex-presos políticos libertados, ouvimos relatos sobre a prisão sob a ditadura, as expectativas com o anúncio do acordo, como soube que estava incluído na lista, o embarque no avião Hércules 56, a chegada ao México e ao exílio, a passagem por Cuba e o encontro com Fidel Castro.

Imagem 66 - Parte do grupo chegando em Cuba a convite de Fidel Castro



Imagem 67 - Encontro com Fidel Castro



No contexto do documentário *Hércules 56*, fica claro que nem todos os 15 presos políticos banidos para o exílio estão vivos no momento da sua produção. Alguns faleceram nos anos seguintes ou após retornar do exílio. A lista dos 15 exilados em 1969 incluía: Luís Travassos, José Dirceu, Vladimir Palmeira, José Ibraim, Flávio Tavares, Gregório Bezerra, Onofre Pinto, Ricardo Vilas Boas, Ricardo Zarattini, Rolando Fratti, Agonalto Pacheco, Mário Zanconato, Ivens Marchetti, Leonardo Rocha e Maria Augusta Carneiro Ribeiro.

Os militantes falecidos antes das entrevistas para o filme são retratados por meio de imagens de arquivo, priorizando o momento do embarque para o México, como mostrado abaixo:

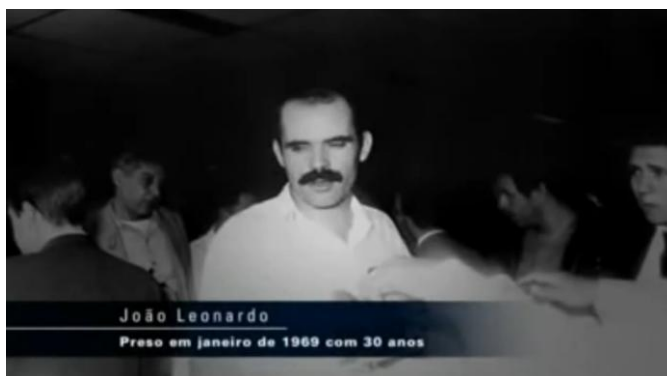
Onofre Pinto — dirigente da VPR, foi capturado pela ditadura ao tentar reorganizar a luta armada no Brasil e acabou assassinado pelas forças repressivas em julho de 1974.

Imagem 68 - Onofre Pinto no momento do embarque para o México



João Leonardo da Silva Rocha — guerrilheiro ligado ao MR-8, foi assassinado pela ditadura em junho de 1975 após retornar clandestinamente ao país.

Imagem 69 - João Leonardo da Silva Rocha no momento do embarque para o México



Gregório Bezerra faleceu em 21 de outubro de 1983, em Recife, vítima de complicações decorrentes de um câncer. Após retornar do exílio, retomou sua militância política, mas já enfrentava problemas de saúde, que só se agravaram até sua morte.

Imagem 70 - Gregório Bezerra no momento do embarque para o México



Ivens Marchetti, ligado ao MR-8, após o banimento e período de exílio, regressou ao Brasil com o fim das perseguições políticas previstas pela anistia. Morreu em 2002, vítima de câncer.

Imagem 71 - Ivens Marchetti no momento do embarque para o México



Rolando Fratti, no exílio, mas especificamente na Itália, fez parte da Oposição Sindical. Foi um dos formuladores do documento da “Tendência Leninista da ALN”. Voltou ao Brasil com a Anistia em 1979 e faleceu em Santos em 1991.

Imagem 72 - Rolando Fratti no momento do embarque para o México



Luís Travassos passou dez anos de exílio em Cuba e na Alemanha, retornou ao Brasil dois meses depois da publicação da Lei da Anistia, em 1979. Ingressou no Partido dos Trabalhadores (PT). Morreu em 1982, no Rio de Janeiro, aos 37 anos, vítima de um acidente automobilístico.

Imagem 73 - Luís Travassos no momento do embarque para o México



Os demais ex-presos políticos trocados pelo embaixador - José Dirceu, Vladimir Palmeira, José Ibraim, Flávio Tavares, Ricardo Vilas Boas, Ricardo Zarattini, Agonalto Pacheco, Mário Zanconato, Maria Augusta Carneiro Ribeiro - estavam vivos na época da produção do documentário e deram depoimentos para o filme. Essa distinção entre os vivos que puderam testemunhar e os mortos que só aparecem em arquivo evidencia, no documentário, o peso do tempo e da repressão sobre aqueles que viveram a experiência histórica, lembrando que a luta política sob o regime militar teve consequências duradouras e, em alguns casos, fatais.

Imagem 74 - Mario Zanconato no momento do embarque para o México



Imagem 75 - Mário Zanconato em depoimento para o documentário



Mário Zanconato foi integrante da organização Corrente Revolucionária, braço armado da ALN em Minas Gerais.

Imagem 76 - José Ibrahim no momento do embarque para o México



Imagem 77 - José Ibrahim em depoimento para o documentário.



José Ibrahim foi um líder sindical responsável por organizar os primeiros atos de greve durante o regime militar no Brasil, no ano de 1968. Com seus direitos políticos cassados, passou a integrar a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

Imagem 78 - José Dirceu no momento do embarque para o México



Imagem 79 - José Dirceu em depoimento para o documentário



José Dirceu foi líder estudantil entre 1965 e 1968, ano em que foi preso em Ibiúna, no interior de São Paulo, durante uma tentativa de realização do XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE). Exilou-se em Cuba. Fez plásticas e mudou de nome. Voltou ao país em 1971, vivendo clandestinamente. Quando percebeu estar novamente ameaçado, retornou a Cuba, regressando ao Brasil em 1975, outra vez na clandestinidade.

Imagem 80 - Maria Augusta no momento do embarque para o México



Imagem 81 - Maria Augusta em depoimento para o documentário



Maria Augusta Carneiro Ribeiro foi militante da Dissidência Comunista Universitária da Guanabara e do MR-8. Foi presa pela primeira vez durante a reunião clandestina da UNE em Ibiúna, interior de São Paulo, em 1968. Solta, foi novamente presa em maio de 1969. Exilada, viveu no México, Cuba, Itália, Chile, Argélia e Suécia. Ao retornar ao Brasil, foi uma das fundadoras do PT.

Imagem 82 - Flávio Tavares no momento do embarque para o México.



Imagem 83 - Flávio Tavares em depoimento para o documentário



Flávio Tavares foi preso, acusado de participar de uma ação armada para libertar presos políticos na Penitenciária Lemos de Brito, no Rio de Janeiro. Durante o exílio, morou no México, Argentina e Uruguai, quando foi preso novamente em 1977, sequestrado por militares dos órgãos de repressão uruguaios, passando 195 dias preso. Solto, ficou asilado em Portugal. Voltou ao Brasil com a anistia de 1979.

Imagem 84 - Ricardo Zarattini no momento do embarque para o México



Imagem 85 - Ricardo Zarattini em depoimento para o documentário



Ricardo Zarattini era um dos líderes do movimento canavieiro e militante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR). Foi preso após o Ato Institucional n.º 5 (AI-5). Viveu em Cuba até a anistia.

Imagem 86 - Agonalto Pacheco no momento do embarque para o México



Imagem 87 - Agonalto Pacheco em depoimento para o documentário



Agonalto Pacheco era integrante da Aliança Libertadora Nacional (ALN) quando foi preso em 1969; permaneceu detido por oito meses. Exilado, passou dez anos em Cuba, onde trabalhou no Ministério das Construções. Retornou ao Brasil em 1979.

Imagem 88 - Ricardo Vilas no momento do embarque para o México



Imagem 89 - Ricardo Vilas em depoimento para o documentário



Ricardo Vilas foi integrante da Dissidência Comunista da Guanabara e da Aliança Libertadora Nacional (ALN).

Imagem 90 - Vladimir Palmeira no momento do embarque para o México



Imagem 91 - Vladimir Palmeiras em depoimento para o documentário



Vladimir Palmeiras foi preso em 1967 e novamente em 1968, no Congresso da UNE, em Ibiúna. Ficou os dez anos seguintes no exílio. Morou no México, Cuba, Chile e Bélgica. Voltando ao Brasil, foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT).

### **9.3 *Hercules 56* e a revisita de um evento crucial da resistência à ditadura no Brasil**

Quando lemos Giorgio Agamben (2004), vemos que o estado de exceção se define como um espaço jurídico paradoxal que não se encontra nem fora nem dentro da lei, mas numa zona de indistinção entre legalidade e ilegalidade. É o momento em que a norma é suspensa, mas essa suspensão é feita em nome da própria lei. O documentário *Hercules 56* (2006), dirigido por Silvio Da-Rin, ilustra essa ideia ao mostrar como o regime implantado pelos militares suspendeu a ordem jurídica normal, na qual a Constituição não foi totalmente abolida, mas progressivamente neutralizada por meio dos Atos Institucionais (AI-1, AI-2, AI-5 etc.) e decretos de segurança nacional. Da mesma forma, o regime, em nome da legalidade, mantinha Congresso, tribunais, eleições indiretas, na mesma medida em que produzia decisões que não podiam ser questionadas juridicamente. A própria noção de crime político era vaga e elástica, permitindo enquadrar opositores em categorias amplas como subversão ou atentado à segurança nacional. Além de tudo isso, tinha o terror de Estado, na forma de sequestros, interrogatórios sob tortura, desaparecimentos forçados e execuções extrajudiciais.

Em vista do que se passou durante esse período, *Hercules 56* sugere que o Brasil ainda precisa confrontar sua história, sem apagamento nem revisionismo, mas que a memória da

resistência não deve servir para mitificar esse passado, a não ser para impedir que o que se passou não se repita no futuro.

A ditadura militar se estabeleceu por meio de uma violência institucionalizada, em que torturas, desaparecimentos e execuções foram respaldados por setores civis. *Hercules 56* também trata dessa cumplicidade difusa ao retratar o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick como uma resposta direta à perseguição estatal a opositores políticos e à omissão de amplos segmentos da sociedade. Ao reunir ex-guerrilheiros que enfrentaram a máquina repressiva, sustenta que a luta contra a ditadura não era apenas contra os militares, mas contra uma estrutura de poder apoiada pelas elites. Os depoimentos presentes não apenas denunciam o estado de exceção, mas revelam como o sequestro do embaixador americano foi um ato desesperado diante das práticas do regime.

O documentário evita cair em narrativas unidimensionais. As divergências entre os participantes sobre detalhes da operação (como estratégias e motivações) mostram que, mesmo entre os que a organizaram, há diferentes versões sobre o que se passou.

O filme também questiona a nostalgia autoritária que relativiza a ditadura, como discursos que a classificam de guerra necessária. Ao documentar as narrativas de vida dos perseguidos e a corrupção moral do regime, *Hercules 56* lembra que o terror de Estado não é um resquício do passado, mas uma ameaça presente, reforçando a urgência de confrontar nossa história.

O documentário procura transformar o sequestro de Charles Elbrick em um símbolo de resistência, ao mesmo tempo que expõe as falhas daqueles que lutavam contra o regime. Assim como Maria do Céu Fialho (2010) argumenta que a humanidade só se edifica quando confronta suas próprias sombras, o filme demonstra que a justiça histórica exige mais do que reconhecer vítimas; exige desmontar as estruturas que permitiram a barbárie.

Em termos de sua narrativa, *Hercules 56* revisita um evento crucial da resistência à ditadura militar no Brasil, o sequestro do embaixador norte-americano, em setembro de 1969, por grupos guerrilheiros de esquerda formados por integrantes da ALN (Ação Libertadora Nacional) e o MR-8. O título do documentário refere-se ao avião da Força Aérea Brasileira, o C-130 Hercules, utilizado para transportar os 15 presos políticos libertados que foram exigidos em troca da vida do embaixador.<sup>12</sup> O governo, sob pressão internacional, cedeu, e os prisioneiros foram levados para o México.

---

<sup>12</sup> O sequestro também inspirou o livro “O Que É Isso, Companheiro?” (1979), de Fernando Gabeira, adaptado para o cinema em 1997.

O documentário pode ser dividido em três linhas narrativas: os relatos dos líderes da organização do sequestro, que fazem relatos sobre a operação; entrevistas com presos políticos libertados; e uma voz em *off* que faz a leitura do manifesto produzido pelos guerrilheiros e lido em rede nacional como uma das exigências. O manifesto apresentava a situação do país, fazia a defesa do posicionamento contra a ditadura e a defesa da luta armada.

No documentário, vemos o reencontro dos cinco que organizaram o sequestro: Manoel Cyrillo e Paulo de Tarso Venceslau (ALN), Cláudio Torres, Daniel Aarão Reis e Franklin Martins (MR-8). O fato mais significativo é que cada um relembra de modo diferente o que se passou. Cada um tem memórias diferentes sobre o mesmo evento. Décadas depois, cada um relata uma experiência única.

Dos resgatados, nove são entrevistados: Agonalto Pacheco, Flávio Tavares, José Dirceu, José Ibrahim, Mario Zanconato, Ricardo Vilas, Ricardo Zarattini, Vladimir Palmeira e Maria Augusta Carneiro Ribeiro, a única mulher libertada. Os demais, já falecidos, são apresentados por meio de imagens de arquivo; são eles: Luís Travassos, Onofre Pinto, João Leonardo Rocha, Ivens Marchetti, Gregório Bezerra e Rolando Frati.

O documentário evita uma narrativa única, priorizando o relato livre dos entrevistados e construindo uma visão plural do sequestro. A multiplicidade de perspectivas vem com um viés de autocrítica, em que alguns participantes concluem que a ação foi um erro estratégico, pois, embora tenha marcado a história da resistência, provocou uma reação violenta da ditadura, que levou ao fortalecimento de seus órgãos repressivos e colocou a esquerda na defensiva até o fim do regime.

#### **9.4 Os desdobramentos de uma memória hegemônica da ditadura**

Para entender o documentário *Hercules 56* como um roteador de memórias, é fundamental entendê-lo não apenas como um exercício de resgate de um dos episódios da ditadura militar, mas como uma reorganização de múltiplas narrativas dispersas que, reunidas, promovem o cruzamento entre memórias individuais e coletivas, redistribuindo e reinterpretando sentidos sobre a resistência armada, a repressão e os sujeitos políticos daquele período para diferentes públicos e contextos atuais. Ao reunir depoimentos dos ex-militantes décadas depois das experiências vividas na ditadura, *Hercules 56* constrói uma memória em trânsito marcada por atualizações. Ele age como um nó de passagem entre o passado vivido e o presente narrado, atualizando o sentido das lutas armadas frente aos dilemas éticos e políticos contemporâneos.

Diante do que vemos no documentário e pondo em prática o que ele nos possibilita pensar, é possível argumentar que a memória que vai ser hegemônica sobre a ditadura priorizou a figura do militante político como o legítimo opositor do regime. Ao centrar seu foco em presos políticos da esquerda armada, reforça parcialmente essa gramática dominante de memória, reconhecendo como ilegítima a violência sofrida por esses sujeitos. Porém, ao apresentar divergências internas entre os militantes, ambiguidades éticas e visões críticas do passado, o documentário também rompe com uma narrativa homogênea sobre a esquerda, abrindo espaço para mostrar tensões e bifurcações. Ele não fecha a narrativa; pelo contrário, oferece múltiplas camadas de interpretações. Assim é que, ao mesmo tempo em que humaniza os militantes e denuncia o regime, também problematiza as opções radicais de luta adotadas, criando fricções na memória hegemônica, que às vezes dilui tais complexidades.

Um dos méritos de *Hercules 56* como roteador de memórias está em reatualizar a memória da ditadura à luz dos debates contemporâneos sobre violência estatal, legitimidade da resistência e construção da democracia. Tanto que, para ampliar nosso entendimento sobre o que vemos no documentário, faz-se necessário compreender como se deu a formação daquilo que Marcos Napolitano (2014, p. 284) chama de memória hegemônica da ditadura em seus desdobramentos:

A memória, um tanto errática e fragmentada, sobre o golpe e o regime militar foi o resultado lógico e simbólico desta divisão, não apenas entre esquerda e direita, mas dentro de ambas as correntes ideológicas básicas. A cacofonia de vozes críticas da sociedade sobre os acontecimentos que estão na origem do regime começa a sofrer, paulatinamente, um processo de reconstrução em meados dos anos 1970, concomitante à política de “distensão e abertura”. Poderíamos definir o resultado desse processo como a afirmação de uma memória hegemônica sobre a ditadura, que não deve ser confundida com uma história oficial. Esta é fruto de uma simbiose entre a memória das elites e a história dos grupos que ocupam o poder político de Estado e deve ser produzida e sancionada por historiadores de ofício em instituições legitimadas pelo poder. A história oficial faz com que o discurso das elites sociais e políticas seja mais ou menos homogêneo sobre um período histórico, admitindo-se pequenas nuances interpretativas. A memória hegemônica sobre o golpe (e sobre o regime como um todo) é exatamente o contrário disso, criando um fosso entre as elites políticas que mandavam no país e os grupos sociais que tinham mais influência na “sociedade civil” e atuavam sob o signo da “resistência”.

Vale compreender que a memória hegemônica da ditadura é uma memória crítica ao regime, construída por grupos com influência na sociedade civil, como movimentos sociais, jornalistas, artistas e intelectuais que atuaram sob a bandeira da resistência, emergindo como resultado de disputas públicas, testemunhos, documentários, obras culturais etc., e não da

imposição direta do Estado. Mas é uma memória que é errática e fragmentada, revelando que não houve um consenso imediato ou duradouro sobre como recordar aquele período. Ao contrário, tratou-se sempre de disputas externas e internas aos grupos que se puseram a pensar e discutir os temas e as narrativas sobre como e o que se passou na ditadura. Diferentes setores da esquerda (como comunistas, católicos progressistas, guerrilheiros etc.) e da direita (militares, conservadores civis, tecnocratas) não partilhavam uma visão única dos acontecimentos, o que gerou as diversas interpretações, numa pluralidade desordenada de narrativas e versões. A partir de meados dos anos 1970, inicia-se um processo de reconstrução e reorganização dessas memórias dispersas que culmina na formação desta memória hegemônica que vai prevalecer socialmente. Óbvio que essa hegemonia não significou unanimidade, mas predominância relativa de certas interpretações. Seja como for, Napolitano nos ajuda a entender que a memória da ditadura não foi simplesmente imposta ou transmitida por uma via única; ela foi e continua sendo disputada, e a que se tornou hegemônica foi fruto da capacidade dos grupos da resistência de ocupar espaços na cultura, na mídia e nas instituições para contar suas versões dos fatos e fazer circular suas narrativas.

Ainda assim, essa hegemonia não apagou as tensões internas nem se transformou automaticamente em política de Estado, e esse é um fato relevante. A formação desta memória hegemônica crítica ao regime fez com que, mesmo após o fim da ditadura, a memória dominante na esfera pública não correspondesse exatamente à narrativa sustentada por quem estava no poder político e que, em grande parte, resistia à responsabilização e ao reconhecimento dos crimes do Estado.

Os desdobramentos desta memória hegemônica podem ser vistos em muitos documentários: *Tempo de Resistência* (2004), de André Ristum; *Vlado: 30 anos depois* (2005), de João Batista de Andrade; *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Lotewski; *Diário de Uma Busca* (2010), de Flávia Castro, e muitos outros. E entre eles, *Hercules 56*. O mote que articula grande parte da argumentação deles parte do modo como se deu a violência praticada pelo Estado: uma forma de repressão política direcionada a opositores do regime, os quais são retratados como vítimas, merecedoras de reconhecimento e medidas reparatórias. Assim é que a grande maioria dos documentários e, por extensão, os esforços institucionais de memória costumam destacar prioritariamente apenas a violência sofrida por opositores políticos do regime, como militantes de esquerda, estudantes, sindicalistas etc.

A importância desse aspecto se torna clara ao se perceber que as iniciativas institucionais se concentraram na identificação dos desaparecidos políticos e na busca por algum tipo de justiça em relação a esses casos. As ações do Estado após a ditadura, como a

Comissão Nacional da Verdade, indenizações e reconhecimento simbólico, concentraram-se nos casos de desaparecimento forçado e tortura de presos políticos. Ou seja, houve uma delimitação clara de quem é reconhecido como vítima: aqueles que atuavam contra o regime. O alcance dessas iniciativas é limitado, uma vez que não existem políticas públicas que reconheçam como ilegítima a violência estatal dirigida a grupos e indivíduos que não se enquadram na categoria de vítima política. Tanto é assim que não houve o mesmo reconhecimento nem políticas públicas voltadas a outros grupos também atingidos pela repressão estatal, como favelados, camponeses, indígenas, trabalhadores pobres ou pessoas negras. A violência contra essas categorias continua sendo tratada fora do campo da violência política; é uma violência que assume outra designação, como, por exemplo, violência urbana, ou é simplesmente ignorada, não existindo uma condenação simbólica às práticas do Estado. Também não foram criadas comissões da verdade, iniciativas de reparação ou políticas de memória voltadas às vítimas que não fazem parte do grupo reconhecido como parte do campo político.

A ausência de repúdio simbólico à violência estatal contra outras categorias que não se enquadram no adjetivo político revela uma hierarquização das vítimas no processo de construção da memória coletiva sobre o período. Enquanto os opositores políticos do regime militar obtiveram algum reconhecimento institucional por meio de comissões da verdade e programas de reparação, outros grupos seguem invisibilizados, mesmo tendo sido historicamente alvos da repressão e da letalidade estatal. Essa seletividade na elaboração da memória pública não apenas exclui determinados sujeitos da memória hegemônica, mas também naturaliza a continuidade da violência contra eles no presente, perpetuando um ciclo de impunidade e marginalização na persistência de uma lógica autoritária no presente, no qual a violência contra certos grupos (negros, periféricos, indígenas, pobres) ainda é aceita ou até incentivada, tanto que a repressão contra eles não causa escândalo, como causou contra os opositores políticos do regime.

Seria a memória posta em movimento sobre a ditadura militar limitada e excludente? Ela reconhece e repara parcialmente os danos a opositores políticos, mas ignora a continuidade da violência de Estado contra populações marginalizadas, que sequer são consideradas vítimas. Essa omissão revela uma seletividade e uma persistência estrutural de desigualdades e legitimação da violência.

Mas quais são os processos sociais que levam essas violências a serem apreendidas como distintas em sua natureza? [...] Ao longo das duas décadas de regime autoritário, os atores sociais envolvidos nas disputas políticas entre as oposições e a

ditadura elaboraram suas leituras sobre o que estava ocorrendo. Ao mesmo tempo, disputaram na cena pública a afirmação de suas formas de narrar, classificar e categorizar o sentido, as características e as consequências do golpe de Estado e da ditadura instaurada por ele. [...] o resultado desses conflitos simbólicos foi o estabelecimento de uma forma particular de se referenciar à violência estatal que se voltou contra as oposições ao longo do regime ditatorial, que nomeio como a gramática da violência política. Esta gramática confere a essa forma de ação violenta do Estado uma natureza específica, que a distingue de outras. Assim, ela abre caminho para que essa violência possa ser reconhecida pela sociedade e pelas instâncias estatais como ilegítima e, portanto, digna de algum tipo de reparação. (LIMA, 2022, p. 19)

Praticamente logo após o próprio golpe de 1964, começaram as disputas em torno da forma como os acontecimentos seriam compreendidos e nomeados. Enquanto os militares e seus simpatizantes o classificavam como “Revolução de 1964”, buscando conferir legitimidade à ação ao apresentá-la como uma medida necessária para proteger a nação, os opositores o denunciavam como um “golpe de Estado” ilegítimo que quebrou a ordem democrática. Desde o início, instaurou-se um embate sobre o significado do ocorrido, uma luta pela memória e pela construção da narrativa histórica na qual, com o passar dos anos, especialmente entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, período marcado pelo agravamento da repressão após o AI-5 e pelo aumento dos casos de tortura e desaparecimento, os grupos de oposição ao regime passaram a adotar a linguagem dos direitos humanos para denunciar a violência produzida pelo Estado. Essa mudança teve grande impacto ao permitir que as denúncias ganhassem projeção internacional, já que os direitos humanos constituíam um discurso reconhecido mundialmente. Além disso, ela alterou os termos do debate, deixando de se tratar apenas de uma disputa ideológica entre direita e esquerda para se tornar uma acusação baseada em fundamentos éticos e legais. Com isso, o regime passou a ser combatido não só como ilegítimo, mas também como autor de crimes contra princípios universais.

Tanto os militares quanto seus opositores desenvolveram modos próprios de nomear os acontecimentos, os sujeitos envolvidos e os fatos históricos. Termos como “terroristas” e “perseguidos políticos”, ou ainda “revolução” e “golpe”, expressavam visões conflitantes da realidade e eram utilizados como instrumentos simbólicos para validar determinadas posições e deslegitimar as do adversário. Uma disputa que não era apenas política, mas também linguística e simbólica, já que a escolha das palavras tinha implicações concretas. No final dos anos 1970, a campanha por anistia, impulsionada por movimentos sociais, familiares de vítimas da repressão, advogados e militantes, consolidou-se como um ato coletivo de resistência à ditadura, representando um marco nessa disputa por sentido. Em resposta, o regime tentou manter o controle sobre a narrativa ao aprovar uma lei que estendia o perdão

tanto aos perseguidos quanto aos agentes da repressão, o que gerou conflitos intensos sobre o verdadeiro significado da anistia. Durante esse processo, as classificações que vinham sendo construídas desde o início dos anos 1970 foram se solidificando e passaram a organizar a memória pública e o discurso político até hoje. As formas como entendemos e nomeamos aquele período foram em grande parte moldadas por essas disputas simbólicas em torno da anistia (LIMA, 2022).

Durante a década de 1980, a memória sobre a ditadura militar continuou sendo construída e consolidada em um processo que alcançou um ponto decisivo com a promulgação da Constituição de 1988. A nova ordem jurídica que nasce daí simbolizou não apenas o encerramento formal do regime autoritário, mas também a consolidação de uma interpretação dominante sobre o período ditatorial e sobre quem seriam suas vítimas legítimas. Esse entendimento instituiu divisões claras entre o passado da repressão e o presente democrático, o que dificultou a percepção das continuidades da violência estatal entre os dois períodos. As classificações e narrativas forjadas na resistência à ditadura, sobretudo durante a campanha pela anistia, passaram a sustentar novas formas de mobilização social e política. Assim é que, nos anos 1980, surgiram diversas iniciativas voltadas para o enfrentamento do legado da repressão, incluindo reivindicações por reparação, a busca por desaparecidos, denúncias de tortura e a defesa dos direitos humanos, mas delimitadas pelo político.

Segundo Napolitano (2014) e Lima (2022), a Assembleia Constituinte de 1987/88 representa uma tentativa de encerramento simbólico desse ciclo de disputas por memória e significado, pois marcou a transição institucional para a democracia e consagrou uma visão específica do passado autoritário, aquela que considerava sua violência como excepcional e voltada principalmente contra adversários políticos. Essa narrativa dominante reforçou uma separação rígida entre o tempo da ditadura e o da democracia, além de distinguir entre sujeitos políticos e a população comum. Uma separação que pode ser criticada por ocultar as formas persistentes de violência estatal no período democrático, sobretudo contra grupos historicamente marginalizados que seguem fora do campo de reconhecimento das políticas de memória e reparação.

Diante desses fatos, faz-se necessário notar que grande parte do que vemos nos documentários, por mais críticos que sejam, consolida interpretações sobre a ditadura que apontam e reforçam a memória hegemônica (crítica, porém moderada) sobre o regime militar. Ou seja, os documentários tendem a reforçar certos marcos narrativos já legitimados e

estabilizados por camadas seletivas de visibilidade e esquecimento que moldaram tanto o campo cultural quanto o político.

A construção da memória sobre o regime militar, com foco na forma como diferentes grupos disputaram a narrativa sobre o golpe de 1964 e a repressão estatal, aponta que, se o golpe de 1964 foi justificado pelos militares como um ato revolucionário para salvar o país, mesclando discurso conservador e reformista, havia, no entanto, tensões internas entre os diversos grupos golpistas, o que dificultou a criação de uma memória oficial coesa. Fato que também pode ser observado na esquerda derrotada, que também não construiu um discurso unificado: comunistas, trabalhistas e guerrilheiros divergiram sobre as causas da derrota e estratégias de resistência.

A partir dos anos 1970, com o desgaste do regime e a distensão política, emergiu uma memória crítica à ditadura, que uniu setores da esquerda moderada e do liberalismo. Essa memória foi consolidada na imprensa liberal, nas universidades e em parte das elites culturais. Ela criticava a repressão (censura, tortura, desaparecimentos), mas absorvia elementos da teoria dos dois demônios<sup>13</sup>, que responsabilizava tanto a esquerda armada quanto os militares linha-dura pelas tragédias do período.

Se, por um lado, a longa transição controlada pelos militares, que impôs no seu final a Lei da Anistia, institucionalizou um perdão mútuo com vistas a bloquear tentativas de justiça penal, por outro, no lado da esquerda, o foco se voltou para a reconstrução democrática, deixando em segundo plano a responsabilização pelos crimes da ditadura.

Nos anos 1980, testemunhos de ex-presos políticos e torturados ajudaram a revelar as práticas de repressão e a pressionar por políticas de memória e reparação, mas ainda havia muito silêncio sobre os arquivos da ditadura. Só nos anos de 1990 que gradualmente foi se formando um direito à memória, com o reconhecimento público de vítimas em ações como a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos (1995).

Entretanto, apesar das políticas de reparação, o Brasil não adotou uma política de justiça plena, não havendo punições significativas aos agentes da repressão. O Estado brasileiro adotou uma postura ambígua e fragmentada. De um lado, o Executivo promoveu a

---

<sup>13</sup> A chamada teoria dos dois demônios surgiu na Argentina e foi formulada inicialmente no Prólogo do *Nunca Más* (1984), relatório da CONADEP (Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas), criada no governo de Raúl Alfonsín. Essa formulação é atribuída a Ernesto Sabato, escritor e presidente da comissão, que escreveu o prólogo. A ideia central era que a violência da ditadura militar (1976–1983) e a violência dos grupos armados de esquerda seriam dois demônios igualmente condenáveis, colocando-os como forças simétricas e opostas que arrastaram a nação para a tragédia. No Brasil, embora o termo não tenha sido utilizado na época, uma lógica parecida foi incorporada em parte da memória pública e em discursos de transição, especialmente na Lei de Anistia de 1979, que perdoou “crimes conexos” cometidos tanto por agentes da repressão quanto por opositores armados.

memória; de outro, o Judiciário bloqueou revisões da anistia, e o Legislativo permaneceu inerte.

Nos anos 2000, surgiram fissuras na memória hegemônica quando, nos governos do Partido dos Trabalhadores, por exemplo, reacenderam-se os debates que permitiram avanços com a Comissão Nacional da Verdade (2012). Paralelamente, setores militares e civis conservadores passaram a promover um revisionismo histórico, defendendo a versão oficial do regime militar e tentando reequilibrar a memória pública com o discurso da repressão como reação legítima às ações de guerrilha de grupos da esquerda. O resultado desse processo, segundo Napolitano, é um impasse entre memória, justiça e verdade, com avanços importantes, mas ainda sem uma história oficial plenamente aceita e institucionalizada, especialmente enquanto persistirem os silêncios e resistências das Forças Armadas.

O que podemos inferir é que a memória sobre o regime militar nunca foi única ou estável, foram sempre memórias em trânsito que, como bem indica Napolitano, tiveram ao menos cinco momentos fundamentais: o primeiro na tentativa de legitimação do golpe pelo discurso militar; em seguida, a dissociação de setores liberais e católicos que buscaram se descolar do Estado militar e sua atuação; nos anos 1980 assistimos consolidar uma memória hegemônica, definida como sendo de cunho liberal-moderada, crítica do autoritarismo, mas tolerante com certos atores e omissões; entre 1990–2000 emergem as políticas de reparação e memória; e no século XXI assistimos ao crescimento do revisionismo e das disputas simbólicas em torno do golpe e do militarismo a ele associado. Neste momento, a Comissão Nacional da Verdade (2012) é o exemplo maior, um momento de condensação, mas também de transição de memórias entre o silêncio e a fala, entre a negação oficial (sobretudo dos militares) e o reconhecimento institucional, um ponto de passagem simbólico em que diferentes versões e reivindicações do passado se cruzam, se confrontam e se expõem publicamente.

Todo esse percurso, de 1964 até hoje, não foi linear, mas marcado por fluxos e refluxos, exemplificando o caráter dinâmico e mutável das memórias que o compõem. Mesmo a chamada memória hegemônica não impediu o surgimento de outras memórias concorrentes por meio de revisionistas, negacionistas, militantes, religiosos, etc., o que mostra que as memórias relacionadas com o golpe continuam vivas, circulando e em disputa, transitando entre esferas sociais diversas - mídia, justiça, política, academia - e sendo reconfiguradas conforme o contexto.

### **9.5 Memórias e versões da resistência à ditadura**

O sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, tal como é narrado no documentário, pode ser interpretado, metaforicamente, como um ponto de fuga devido à forma como as memórias em trânsito são trabalhadas. O ponto de fuga, na perspectiva, organiza a percepção do espaço e orienta a ilusão de profundidade. No documentário, o evento do sequestro funciona como um eixo a partir do qual diversas memórias se organizam e se projetam para além do evento, o que o faz não algo isolado, mas um elemento estruturante que ancora diferentes perspectivas sobre a resistência à ditadura. As memórias em trânsito nele presentes são ativadas a partir dessa ação radical, funcionando como uma convergência de experiências, ideologias e interpretações. O sequestro se torna o ponto a partir do qual as narrativas dos ex-militantes convergem e divergem, revelando como a memória do período ainda é uma zona de conflito para a própria esquerda.

O documentário mostra que o passado da luta armada é visto com clareza quando lembrado de perto pelos protagonistas, mas assume contornos fragmentados e controversos quando projetado para o debate histórico mais amplo, sugerindo que o evento do sequestro transcende sua dimensão factual e se torna um mito fundador da resistência à ditadura, assumindo um papel estruturante na memória política da esquerda ao funcionar como um símbolo da luta revolucionária e, ao mesmo tempo, como um marco que evidencia os limites, contradições e consequências da ação armada.

A estrutura do filme mescla depoimentos dos ex-guerrilheiros que organizaram o sequestro com os dos presos libertados em troca do embaixador, revelando suas motivações, medos e o impacto da ação em suas vidas. Há também a apresentação de um conjunto de imagens da época, recortes de jornais e documentos oficiais que ajudam a contextualizar a repressão da ditadura, as ações dos guerrilheiros e a situação dos presos políticos. As narrativas de vida incluem relatos sobre o exílio no México e o preço pessoal pago por todos ao optarem pela luta e resistência ao regime militar.

Em uma das cenas do documentário, vemos os cinco líderes centrais da operação reunidos em torno de uma mesa debatendo sobre o sequestro. Sendo eles, Cláudio Torres, Daniel Aarão Reis e Franklin Martins, integrantes do MR-8, com Manoel Cyrillo e Paulo de Tarso Venceslau, da ALN. O que se nota é que, passados quarenta anos, cada um preserva uma lembrança singular do evento, ainda que todos concordem sobre a tensão extrema daquele momento. Enquanto protagonizavam um dos principais atos de resistência ao regime militar, tornavam-se também alvo direto da repressão, marcando suas vidas pela coragem e

pelo risco iminente. A cena oferece uma interpretação rica sobre como a memória, ao ser evocada, passa longe de ser um arquivo estático do passado, mostrando-se como um campo dinâmico em que se negociam continuidade e ruptura, repetição e invenção. As memórias naquela mesa não são passivas. O diálogo se mostra crítico com o passado e com as memórias trazidas à tona. Selecionando, atualizando e ressignificando, não se nega a importância do que foi vivido, mas cada memória passa por uma leitura política e crítica existencial. Construída, negociada e contestada a partir de subjetividades individuais – em que cada um conta algo a partir de sua experiência - e coletivas - a soma das narrativas de vida se soma para criar uma imagem coletiva do evento - vemos a memória ser mobilizada como força de reinvenção.

A mesa redonda simboliza um espaço democrático, em que diferentes versões do mesmo evento coexistem. O fato de cada um ter uma memória diferente revela um campo de interpretações influenciadas pelos papéis que desempenharam e pelas experiências vividas antes, durante e depois do sequestro. As risadas e a lavagem de roupa suja que testemunhamos sugerem tanto a cumplicidade de quem compartilhou um risco extremo quanto a necessidade de confrontar discordâncias que persistem mesmo após décadas - um mosaico de vozes que juntas compõem uma narrativa que se complexifica a cada fala.

Todos reiteram que o sequestro foi um momento muito tenso e de profunda exposição, apontando para um paradoxo: enquanto o ato é celebrado como o maior ato da oposição ao regime, também marcou o início de uma perseguição implacável contra eles. Uma ambiguidade que expõe como a memória pode simultaneamente glorificar a resistência e ressaltar o drama individual e coletivo vividos por aquelas pessoas. A leveza do encontro (expressa nas risadas) contrasta com a gravidade do passado, revelando como o tempo transforma a percepção de eventos, sem apagá-los.

Os depoimentos destacam com frequência a ausência de coesão política entre os que organizaram a ação e entre os presos libertados. No conjunto, havia representantes de diversas correntes ideológicas de oposição ao regime militar. Uma diversidade que, ao chegar ao México, fez com que o grupo quase se dispersasse de imediato. Foi graças à insistência de Fidel Castro, que fez questão de recebê-los em Cuba com exclusividade e celebração, e à possibilidade de seguirem para outros países após essa visita, o motivo que fez com que permanecessem unidos naquele momento; caso contrário, cada um teria seguido imediatamente para um destino distinto.

O que fica evidente é que, ao revisitarem o evento 40 anos depois, os ex-guerrilheiros não estão apenas recordando, estão buscando reafirmar seus lugares na luta política contra a ditadura. Suas divergências sobre detalhes não invalidam o consenso sobre a importância do

sequestro e utilizam suas memórias como forma de legitimação política disto. Ao discutirem publicamente, em frente às câmeras do diretor Silvio Da-Rin, eles reivindicam autoria sobre a narrativa do sequestro, contestando versões militares e oficiais que por anos criminalizaram a resistência. Cada participante, ao lembrar sua própria experiência, evidencia que a memória é filtrada pela perspectiva individual. Cada um diz onde estava, qual seu papel na operação, como foi afetado posteriormente e outros detalhes neste sentido; no entanto, o consenso sobre o ato, a ação de sequestro, mostra haver um núcleo compartilhado de significado que transcende as diferenças. E na dialética entre o singular e o coletivo que vemos refletir a natureza daquela resistência política: uma luta feita por indivíduos, mas em nome de um projeto comum. Ao expor divergências e contradições, o documentário não enfraquece a importância do sequestro de Elbrick; pelo contrário, reforça que a história é feita de pessoas reais, com falhas e nuances.

A presença do diretor Silvio Da-Rin, que grava e comenta as conversas, destaca o papel do cinema como mediador entre o passado e o presente. Ao capturar as contradições e emoções dos protagonistas sobre o que se passou, o documentário não apenas registra memórias, mas as transforma em vetores. *Hercules 56* faz entender que memória é ação. Seja na arte, na política ou na vida cotidiana, lembrar é intervir no mundo. A memória, longe de ser um peso, pode ser ferramenta de libertação quando assumimos sua natureza dinâmica. Se a conservação petrifica, a diferença e a potência criadora nos lembram que o passado está sempre por fazer, não como dever, mas como possibilidade. Ao contarem, cada um ao seu modo, como foi viver aqueles dias, não sentimos nenhuma expressão de nostalgia, mas de dever cumprido. As memórias são narradas em tom de ato revolucionário: um modo de habitar o tempo, pensar nos erros, mas sem deixar de aprender com eles, como escreveu Eduardo Galeano, "a memória guarda o fogo que a história apagou" - e é com esse fogo que se iluminam novos caminhos.

## **9.6 O sequestro do embaixador como um mito fundador**

Aqui voltamos novamente a Fialho (2010) e seu entendimento de que as narrativas de vida não servem apenas como uma visita ao passado, mas representam um esforço intenso de reconhecimento. Não sendo simplesmente o resumo de uma percepção, mas um meio pelo qual se busca fazer-se perceber. As narrativas de vida não existem simplesmente para contemplar passivamente a existência, mas representam uma busca urgente por enxergar em meio ao caos. Elas não condensam verdades já descobertas; são, antes, o próprio mecanismo

que permite descobri-las - um ato contínuo de moldar o espelho no qual tentamos nos reconhecer, mesmo que a imagem mude a cada novo olhar. A narrativa de vida não é reviver o já vivido, mas um movimento ansioso para se encontrar. Não resumem o que se sabe, mas é um modo como se passa a saber.

Tal compreensão apresenta as narrativas que contamos a nós mesmos e aos outros não como espelhos passivos da realidade, mas como instrumentos ativos de autoconstrução e compreensão. Como diz Fialho, não são um meio de rever a vida, mas de nos rever; não são apenas um recurso para visitar ou analisar eventos passados (rever a vida), são um esforço urgente para podermos nos enxergar, no intento de construir, definir ou reconhecer nossa própria identidade. Elas não refletem simplesmente quem somos; elas nos auxiliam a nos tornarmos quem somos um processo de autoinvestigação, não de mera recordação. Estas narrativas não resumem verdades já estabelecidas (a síntese de uma constatação), funcionam como ferramentas para alcançar a compreensão de quem se é. Narrar é um ato de descobrir, não de descrever algo já sabido.

A isso juntamos o fato, já referido aqui, em vista de Maurice Halbwachs, que a memória é coletiva e individual simultaneamente; mesmo quando pessoal, ela é influenciada por grupos sociais, gerações ou culturas. Fato que pressupõe que as memórias estão em trânsito entre tempos, pessoas e contextos, sofrendo alterações a cada nova interação. Quando uma memória é compartilhada, ela se mistura a outras memórias, adaptando-se a diferentes perspectivas e reinterpretações à luz de novos valores ou realidades. Isso implica que nenhuma memória é pura; pelo contrário, ela é sempre contaminada por outras vozes, experiências e camadas de sentido. Lembrar algo em momentos diferentes ou para públicos distintos faz surgir um novo significado em cada momento. Da mesma forma, a memória em trânsito mostra que as narrativas de vida que contamos sobre nós mesmos estão em constante movimento.

Fialho fala que estamos sempre fazendo um esforço desesperado para enxergar a nós mesmos. Este fato ganha uma nova dimensão com a memória em trânsito. Se as memórias mudam cada vez que narramos, as identidades que buscamos compor nunca estão para sempre definidas. Se, no contexto que estamos analisando, como já dissemos antes, narrar é um ato de resistência contra o esquecimento e a fragmentação, agora ele também se revela como um reconhecimento de que somos feitos de versões múltiplas e mutáveis.

Da mesma forma que um indivíduo busca entender a si mesmo, uma cultura também projeta sua inquietação na busca por uma origem que a valide, mesmo que essa origem muitas vezes não seja histórica, mas idealizada e mitificada. Assim, as memórias ligadas às origens

de uma cultura atuam como uma memória matricial, ou seja, memória que sustenta a cultura, como mitos de fundação, narrativas de heróis ou tradições compartilhadas. São carregadas de significado emocional e simbólico, funcionando como um apelo para que a comunidade busque reconhecer a marca original de sua identidade. Para tanto, a cultura procura absolutizar certas memórias, transformando-as em verdades inquestionáveis, sobretudo quando ajudam a justificar valores e práticas.

O que temos é que as memórias não precisam ser factualmente verdadeiras; precisam ser eficazes simbolicamente. No plano coletivo, isso equivale a dizer que uma cultura vale mais por sua plausibilidade e verossimilhança, desde que útil e vital para manutenção de um estado de coisas. Uma comunidade pode saber que seu mito de origem é simbólico, mas o mantém porque ele articula valores como resistência, união ou justiça. Ou, como lembra Giovanni Levi (2014, p. 6): “A historiografia tinha o papel de falar com a nação, de dizer coisas que eram interessantes para todos. Por quê? Porque tinham um papel político. ‘Devemos construir uma mitologia histórica, uma mitologia nacional’”.

A memória, mesmo quando sendo parcialmente inventada, confere especificidade à cultura, diferenciando-a de outras e dando-lhe um sentido de destino coletivo. Tal ideia ecoa em Benedict Anderson (2008) e nas comunidades imaginadas. A memória aqui não é sobre o passado, mas sobre o presente e a criação de coesão e significado em um mundo fragmentado. O absoluto que a cultura busca não está no passado real, mas na potência simbólica do mito - aquilo que, mesmo não sendo factual, toca o que há de mais profundo no ser humano: a necessidade de pertencimento e transcendência. Se entendermos isso, entenderemos que o documentário *Hercules 56* não apenas registra fatos, mas revela como as memórias individuais dos ex-militantes se transformam ao circular no tempo e no contexto atual. A partir daqueles depoimentos, vemos como, décadas depois, relatos que parecem objetivos, carregam interpretações influenciadas pelo presente em vista da redemocratização, da revisão crítica da luta armada, enfim, da memória hegemônica formada ao longo das décadas.

Ademais, quando entendemos que as memórias, ao serem narradas no documentário, não são simplesmente a síntese de algo, mas tentativas de provar e constatar o que ocorreu com cada um dos envolvidos e com a sociedade, cada testemunho ganha o *status* de vestígio numa arqueologia da ditadura. O evento que aqueles sujeitos construíram e a luta que empreenderam acabam sendo traduzidos ali como um mito fundador da identidade democrática brasileira. O documentário faz do sequestro do embaixador o símbolo da resistência, um mito. Mesmo que os depoimentos mostrem as contradições, como a divisão entre grupos de esquerda e a complexidade ética da ação, o contraste entre a idealização de

uns sobre aquele passado e a desilusão de outros, as memórias do evento tomam a forma de mito usado para validar tanto a luta passada quanto as demandas por justiça no presente.

*Hercules 56* ilustra como as memórias em trânsito são instrumentalizadas para construir (ou questionar) identidades individuais e coletivas. O sequestro de Elbrick, como *arche* cultural de uma geração, não é apenas um evento histórico, mas é colocado em evidência como um símbolo maleável que a geração que lutou a partir de 64 utiliza para se reinterpretar. E o que se procura em um mito de origem é um lugar para si no mundo. No documentário, o que se procura é o próprio Brasil, como uma nação que ainda tenta entender quem foi, quem é e quem deseja ser, por meio das lentes contraditórias daqueles que se dispõem a narrar suas vidas.

Mas o evento não termina em 1969; ele persiste como memória (nas entrevistas) e como narrativa (no documentário). Cada participante carrega uma versão pessoal do sequestro, moldada por seu papel na operação e por suas experiências pós-ditadura. Essas subjetividades coexistem, formando um aglomerado de memórias em circulação, indicando que *Hercules 56* não é um mero registro, mas um ato a mais na construção da memória do evento. Ao escolher quais depoimentos incluir, quais conflitos destacar e qual estrutura narrativa adotar, o diretor Silvio Da-Rin participa do processo de transformar o evento em mito. No entanto, ao permitir que contradições surjam, como alguns desabafos que são feitos, o filme também desestabiliza o mito, lembrando ao espectador que a história é feita de escolhas humanas - falíveis, passionais e mutáveis. E, assim como o rio que nunca é o mesmo, o sequestro de Elbrick nunca se esgota em uma única versão. Cada entrevista do documentário, e cada outro documentário sobre o período ditatorial, são novas águas correndo no mesmo leito, carregando sedimentos do passado e moldando novas margens para o futuro. O *continuum* evento-memória-narrativa, longe de apagar as contradições, as celebra como prova de que a história está viva e que sua interpretação é um ato político em permanente renovação.

O sequestro de Elbrick, ao ser elevado a símbolo máximo da resistência à ditadura, um mito fundador que unifica a luta contra a opressão, só pode funcionar se a mitificação se assentar sobre uma identidade coletiva de resistência. Mas o próprio documentário subverte a homogeneidade do mito ao expor as discordâncias entre os participantes. Por exemplo, enquanto alguns ex-guerrilheiros enfatizam o caráter estratégico da ação, outros destacam seus dilemas éticos; há quem celebre o feito e quem questione seus custos humanos. Essas divergências mostram que a narrativa do documentário ainda não é o produto final dessa

história, mas um ponto no processo ainda em disputa, em que diferentes versões competem e competiram por legitimidade.

O sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick em 1969 não é um evento histórico isolado, mas um evento entremeado com outros, que atravessa camadas temporais e simbólicas. Sua trajetória, de evento político a mito, ilustra o trânsito da memória em um continuum de interpretações. Lido como ação revolucionária pelos militantes ou ato terrorista pelos militares, as fronteiras entre ação, lembrança e mitologia se dissolvem em um fluxo de significados que ilustra a disputa política que envolve aquele período. Como bem mostram as falas, no momento de sua ocorrência, o sequestro foi um ato político de risco extremo, marcado pela urgência e pelo medo. Como evento, ele existiu no presente imediato das ações, envolvendo negociações tensas, troca de prisioneiros e repressão militar. Porém, ao ser revivido nas entrevistas, décadas depois, o evento transcende sua materialidade histórica e o documentário passa a funcionar como dispositivo de reativação e ressonância. Ao reunir os protagonistas, ele os coloca novamente em contato com o evento original, mas agora mediado por outras forças.

### 9.7 Antes do embarque, um gesto político a mais

Imagem 92 - Grupo pouco antes de embarcar para o México



Depois fomos para a pista, para a famosa fotografia, aquela dos 13, eu saio da ponta, e me agachei na ponta esquerda, e nesses segundos que me agachei, eu disse assim, vamos mostrar as algemas, rápido. Dois mostram as algemas - o primeiro que mais mostra é José Dirceu. José Dirceu mostra as algemas em um gesto que é pra mostrar que nós íamos algemados, que nós continuávamos presos [...] Alguns como João Leonardo, que era um homem de muita coragem, mas era um velho advogado, ele põe um suéter, uma malha em cima das algemas, pra esconder as algemas. Não, isso faz o criminoso comum. O preso político não se sente culpado. O preso político mostra o rosto, mostra a cara, não cobre nada, mostram algema, diz que o nome. O

preço não é um culpado, não sente culpado. Ele é uma vítima do sistema, do terror, que ele, preso político, quer destruir. (Flávio Tavares)

Um gesto, pequeno quando comparado a tudo que estava ocorrendo àquelas pessoas, traz uma carga simbólica em torno da representação da resistência à ditadura. Um gesto aparentemente simples, mas que carrega um significado profundo sobre a luta e a memória. A cena descrita diz respeito à foto de 13 dos presos políticos, trocados pelo embaixador norte-americano, tirada antes do embarque para o exílio. A decisão de alguns de exibir as algemas, enquanto outros as escondem, ilustra duas visões contrastantes sobre como os presos políticos deveriam se apresentar publicamente.

A ação de José Dirceu, ao mostrar as algemas, transforma um instrumento de opressão em um emblema de denúncia. O gesto ressalta que, mesmo após a troca, os presos continuavam simbolicamente algemados pelo regime, e sua luta não terminava com a libertação física. Ao exibir as algemas, eles rejeitam a ideia de serem tratados como criminosos comuns e afirmam sua condição de vítimas de um sistema autoritário. Essa postura reflete um gesto combativo que, no documentário, aparece como recusa à invisibilidade da violência estatal e exige reconhecimento público da perseguição política que existiu.

Já a atitude de João Leonardo, que esconde as algemas sob um suéter, pode ser interpretada como uma tentativa de preservar a própria dignidade diante de um sistema que buscava humilhá-los. No entanto, Flávio Tavares critica essa postura, associando-a a a lógica do criminoso comum, que oculta seus atos por vergonha. Para ele, o preso político não deve ceder às designações do regime, que buscava criminalizar a dissidência. A recusa em esconder as algemas é, portanto, um ato de afirmação de uma imagem de si enquanto resistente à tentativa de apagar a violência política da qual se era vítima.

A discussão sobre as algemas evidencia como a memória da ditadura é disputada até hoje. Mostrar as algemas era um modo de documentar a barbárie do Estado, tornando visível o caráter político da prisão. Gesto que buscava desafiar a narrativa oficial que justificava a tortura e o encarceramento como defesa da ordem. Ao mesmo tempo, a tensão entre os presos revela as complexidades da experiência de resistência; enquanto uns preferiam o confronto direto, outros optavam por estratégias de sobrevivência menos expostas.

Mas Flávio Tavares enfatiza que o preso político não sente culpa (ou pelo menos não deveria), sua luta é legítima e sua exposição pública é um ato de coragem que desafia o apagamento histórico possível naquelas condições. Todavia, a foto dos 13, com suas algemas

visíveis ou ocultas, torna-se um documento ambíguo, por ser um registro tanto da resistência quanto das fissuras e medos individuais.

Seja como for, não podemos reduzir o gesto de exhibir as algemas a um ato qualquer de rebeldia, mas, naquele momento e hoje, quando a memória do evento transita entre as narrativas de vida e outras formas de aglomerados de memórias, foi uma forma de reivindicar uma verdade factual sobre o que acontecia com aquelas pessoas e com o Brasil todo e negar a normalização da violência de Estado. A fala do Flávio Tavares é também uma crítica àqueles que, de alguma forma, negam ou escondem a urgência de resistir a opressão quando ela aparece.

### **9.8 Um pequeno adendo – O destino do Hercules 56**

O sequestro do embaixador, tal como narrado no documentário, pode ser interpretado, metaforicamente, como um ponto de fuga, pela forma como as memórias em trânsito são nele trabalhadas. Assim como na pintura, o ponto de fuga organiza a percepção do espaço e orienta a ilusão de profundidade. No documentário, o evento do sequestro funciona como um eixo a partir do qual diversas memórias se organizam e se projetam no presente. Mas há uma lacuna: nada é dito sobre o destino do avião que atribui título ao documentário.

O avião que transportou os 15 presos políticos para o exílio no México em 1969 era um Lockheed C-130 Hércules, de matrícula FAB 2456. O FAB 2456 foi desativado e adquirido, em 2016, pelo Gamela Eco Resort, localizado em Cantagalo, na região serrana do Rio de Janeiro. Na data da produção deste trabalho, a aeronave é utilizada como atração turística no resort, tendo seu interior adaptado para brincadeiras. Assim, o tópico que segue tem como objetivo discutir o destino desse avião - o destino do Hércules 56.

O filme, como já disse, concentra-se nos personagens e no contexto político da época; ele nada menciona sobre o destino da aeronave que protagonizou a operação que levaria os presos políticos para o exílio. Movido por essa lacuna e pela curiosidade sobre o que teria acontecido com o avião após aquele episódio histórico, iniciei uma busca por rastros de sua trajetória. No entanto, encontrei escassa documentação e nenhuma pesquisa sobre. A maioria das informações disponíveis limita-se a algumas reportagens breves, publicadas em sites jornalísticos, que relatam que o avião foi desativado e, anos depois, leiloado e adquirido por um resort na região serrana do Rio de Janeiro, onde hoje funciona como atração turística.

Embora esquecido e pouco ou nada falado, o Hercules 56 é um vetor de memórias da ditadura e do sequestro do embaixador. Mark Fisher (2009) argumenta que o capitalismo

consegue cooptar narrativas de contestação, esvaziando-as de seu potencial revolucionário e convertendo-as em mercadorias. Em sua análise, qualquer forma de resistência ou subversão, como a luta contra a ditadura no Brasil, arrisca ser ressignificada e incorporada ao capitalismo de tal maneira que despolitiza sua verdadeira carga histórica. Isso é o que aconteceu com o Hércules 56, um instrumento da ditadura, que carregou prisioneiros políticos e hoje é um objeto totalmente esvaziado de memória política. Seu significado histórico original foi substituído por uma experiência de entretenimento superficial. A memória da resistência, nesse contexto, é banalizada e transformada em espetáculo consumível, alinhado à lógica do mercado.

O avião que aparece em imagens sempre que se fala daquele sequestro, um artefato que simboliza a violência política, manifesta uma ambivalência típica da modernidade líquida, tal como definida por Zygmunt Bauman (2000): de um lado, está associado aos eventos da ditadura militar; de outro, transformado em uma experiência de consumo. Um objeto ligado a memórias de violência, resistência, estado de exceção e luta é reconfigurado como parte de uma indústria do entretenimento, em que sua história é diluída em favor do prazer e da diversão de alguns.

Não há como negar que a utilização do Hércules 56 como brinquedo e atração em um resort constitui uma forma de capturar e transformar a memória histórica em algo que possa ser digerido e consumido sem qualquer reflexão crítica. Esse processo reflete como o capitalismo não apenas absorve e neutraliza narrativas revolucionárias, mas também trivializa as lutas políticas ao ponto de ressignificá-las como atrações turísticas voltadas apenas ao lazer de um público que, provavelmente, desconhece seu real peso histórico.

Circulando entre a despolitização do passado e a experiência lúdica rasa, a conversão do Hércules 56 em um brinquedo também exemplifica como o passado pode ser reduzido a uma forma de consumo fetichista, sem um verdadeiro engajamento com suas implicações históricas. O avião, representante de um episódio da repressão e também da resistência, agora faz parte de um resort que vende aventura e exclusividade para um público que pode pagar, fato que ressoa com um problema apontado por Fisher: o capitalismo não apenas busca subjugar a memória em trânsito, mas a remodela de maneira conveniente, para que ela não desafie a normalidade do presente. Assim, a ditadura militar, em vez de ser compreendida como um período de repressão, pode ser reapropriada como uma fase curiosa, exótica da história nacional, sem que seus aspectos violentos sejam problematizados.

Imagem 93 - Hércules 56, onde atualmente se encontra: Hotel Fazenda Gamela. Cantagalo, RJ



Embora o hotel afirme preservar o avião, a partir de Fisher podemos questionar se essa preservação não é, na verdade, uma forma de apagamento. Ao integrar o Hércules 56 a uma lógica de consumo, sua materialidade histórica é esvaziada. A aeronave, que poderia ser apropriada como um artefato político que remete à resistência, tornou-se um fetiche que reforça a ilusão de que o capitalismo é capaz de harmonizar passado e presente, conflito e conforto. Nesse sentido, sua preservação no resort é uma negação da história, não sua celebração. O avião se torna, assim, um monumento involuntário à incapacidade de imaginar um mundo radicalmente diferente. A transformação do Hércules 56 em atração turística ilustra como é fácil converter qualquer memória em mercadorias, eliminando a possibilidade de enxergá-la como semente de um futuro alternativo. Ao reduzi-lo a um brinquedo, o resort naturaliza a ideia de que não há saída para além do capitalismo - tudo, até a memória política da repressão e da resistência, pode ser reciclado, esvaziado e vendido.

CAPÍTULO 10  
MEMÓRIAS EM TRÂNSITO NOS DOCUMENTÁRIOS *CHAPELEIROS*  
E *O CHAPÉU DO MEU AVÔ*



### 10.1 As singularidades dos documentários *Chapeleiros* e *O Chapéu do Meu Avô*

Este capítulo se propõe a um exercício teórico ancorado na análise comparativa de dois documentários: *Chapeleiros* (1983) e *O Chapéu do Meu Avô* (2004). A intenção é investigar como as memórias em trânsito, aquelas que se deslocam no tempo, nos suportes e nos sujeitos, podem entrar em choque, sobrepor-se e ressignificar os sentidos atribuídos a um mesmo evento, espaço ou experiência coletiva. Ao colocá-las em diálogo, buscamos compreender como o significado de um lugar, de um ofício ou de uma classe não é fixo, mas está em permanente disputa e transformação, moldado pelas lentes de quem filma e pelo contexto histórico que as atravessa.

A escolha dos dois documentários é, nesse sentido, estratégica. Ambos tomam como objeto central a mesma fábrica de chapéus, Cury, em Campinas, mas o fazem a partir de perspectivas radicalmente distintas e em momentos históricos opostos. Vistos isoladamente, cada filme oferece uma narrativa coerente e estável sobre aquele espaço: um o retrata como

um vibrante cenário de luta e trabalho coletivo nos estertores da ditadura; o outro, como um palco de memórias íntimas e familiares diante do desmanche de um mundo.

Separadamente, o que torna cada documentário singular é que *Chapeleiros* é um documento-testemunho de um presente coletivo em plena atividade, que se tornou memória involuntariamente com o passar do tempo. Enquanto isso, *O Chapéu do Meu Avô* é singular por ser uma narrativa-testemunho da memória em sua forma mais consciente e fragmentada, que assume a perda como condição e busca preservar, por meio dos vestígios, o que resta de um mundo que já não existe.

Mas é justamente no confronto entre essas duas obras que a análise se coloca. Ao justapô-las, percebemos que os significados que antes pareciam fixos entram em choque, revelando como as transformações políticas e econômicas do Brasil entre 1983 e 2004, mudam a fábrica e tudo que a ela se liga. Sobretudo, vemos a mudança de símbolo de identidade coletiva para vestígio de uma memória afetiva em vias de extinção. É nesse choque de perspectivas que a memória se revela não como um arquivo inerte, mas como um campo de forças vivo e em constante ressignificação.

### **Uma pequena singularidade a mais**

Se nos documentários anteriores as análises da memória estiveram mais próximas de eventos extremos e excepcionais (a tortura, a luta armada), aqui a análise se aproxima da experiência comum e cotidiana (o trabalho fabril e a intimidade familiar). A importância disso se encontra no fato de o conceito de memórias em trânsito não se aplicar apenas a grandes traumas históricos, mas a qualquer forma de experiência social que se transforma no tempo. Ao colocar ambos os filmes em diálogo, é possível demonstrar na prática o que significa a memória em trânsito, isso porque a mesma fábrica transita de um símbolo de luta coletiva (1983) para um símbolo de memória familiar e nostalgia (2004). A memória do trabalho transita de um presente vivo para um passado em ruínas. Ambos os filmes também funcionam como roteadores de memórias, mas de formas distintas. *Chapeleiros* roteia a memória do trabalho industrial no seu auge, tornando-se, involuntariamente, um documento histórico. Se nos filmes sobre a ditadura que vimos anteriormente se baseiam fortemente em depoimentos, *Chapeleiros* não traz nenhum, apenas observa. A memória ali não é dita, mas inscrita nos corpos suados dos operários, no ritmo das máquinas, no vapor que toma conta do ambiente. É um testemunho não-verbal da exploração e da resistência cotidiana. Já *O Chapéu do Meu Avô* roteia a memória desse mesmo trabalho, mas agora de forma consciente e nostálgica, conectando o passado da fábrica ao presente afetivo da família. Novamente, se os

documentários sobre a ditadura são, em sua maioria, explícita e diretamente políticos, tratando a memória como uma ferramenta de denúncia, reparação e disputa, aqui, por outro lado, opera-se no registro do afeto, da intimidade e da nostalgia. Isso não o torna menos político, mas mostra outra faceta da política da memória, a preservação de um mundo em vias de extinção como um ato de resistência simbólica e cultural.

## 10.2 Sobre o documentário *Chapeleiros* – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral

*Chapeleiros* pode ser descrito como um documentário de observação sem narração explicativa ou entrevistas, em que a imagem e o som ambiente são os principais instrumentos de construção do sentido. Sem cortes explicativos, a câmera registra o trabalho repetitivo e intenso dos trabalhadores numa fábrica de chapéus, a Chapéus Cury, localizada em Campinas (SP).

O que vemos são os operários manipulando as máquinas e equipamentos antigos, muitos deles ainda movidos a vapor, que criam uma atmosfera sufocante e quente. Assim, a cada cena, a rotina mostrada deixa transparecer o ritmo industrial no giro constante de mecanismos, nos gestos repetitivos, nos silêncios e ruídos mecânicos, contrastando com a presença humana. Assim, o filme é estruturado enfatizando o corpo dos trabalhadores e seus movimentos, as máquinas e seus ritmos. Mostra pausas breves, como a parada para almoço, em que homens descansam num espaço que lembra mais um campo de batalha do que um refeitório.

A sequência de imagens a seguir busca capturar o clima do filme.<sup>14</sup>

Imagem 94 - Close-up em corpos suados



<sup>14</sup> A sequência de imagens entre a Imagem 94 e a Imagem 100 foi tirada do documentário *Chapeleiros* (1983).

Imagem 95 - Trabalhadores descansando



Imagem 96 - Trabalhadores cercados pelos vapores das máquinas



Imagem 96 - Chapéus sendo preparados



Imagem 97 - Linha de montagem dos chapéus



Imagem 98 - Os operários batendo o ponto no final do expediente



O documentário encerra mostrando a fábrica por fora.

Imagem 99 - A fábrica



### 10.3 Sobre o documentário *O chapéu do meu avô* – uma apresentação da linha narrativa e estrutura geral

O documentário é autobiográfico e observacional, feito a partir da perspectiva da diretora Julia Zakia, mostrando sua relação com seu avô, dono de uma das últimas fábricas de chapéus do Brasil. Ela registra imagens, conversas, gestos e objetos que compõem o passado e o presente dele.

Imagem 100 - O avô, dono da fábrica de chapéus, Sergio Zakia



O filme se passa entre o espaço da casa onde mora o avô e a fábrica. Ambos os espaços estão ligados por uma escada. Há uma narração em voz off da própria diretora, introduzindo o avô e a intenção do projeto, que, segundo ela, é uma forma de se aproximar afetivamente dele.

Imagem 101 - A diretora mostrando os espaços da casa do avô



Imagem 102 - A fábrica por dentro



Não há uma narração expositiva tradicional explicando fatos. A narrativa é construída pelos diálogos ocasionais, pelos objetos mostrados, pelo som ambiente e pelas recordações de família. As imagens a seguir ilustram isso.

Imagem 103 - O avô com a esposa e filhos.



Imagem 104 - Objetos pessoais do avô



Assim, aos poucos, entramos no cotidiano do avô, Sergio Zakia. Salas, quartos, gavetas e armários, objetos, chapéus, fotografias e ferramentas antigas. O documentário

intercala imagens com falas do avô, que conta histórias pessoais, lembranças e experiências relacionadas ao trabalho e à família. Essas falas funcionam como fragmentos de memória e dão à obra uma dimensão afetiva e íntima.

Conforme o filme avança, ele enfatiza a passagem do tempo, revelando tanto a história da fábrica quanto a relação entre avô e neta. O foco está nas pequenas sutilezas das relações familiares, na reverência à memória e ao ofício do avô tradicional.

Imagem 105 - A diretora e o avô circulando pela fábrica



Imagem 106 - Família reunida à mesa



O documentário culmina com uma sequência que traduz a conclusão da diretora em sua aproximação emocional com o avô. Há, nos momentos finais, uma espécie de diálogo direto sobre o significado do filme, com o avô reagindo à ideia de que a obra pode ser uma declaração de amor.

Imagem 107 - A diretora e o avô conversam sobre o filme<sup>15</sup>

#### 10.4 A fábrica de chapéus em dois contextos

O documentário *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, trata do cotidiano de trabalho de operários de uma fábrica de chapéus na cidade de Campinas. Acompanhando seus gestos, rotinas, falas e condições de vida nos anos finais da ditadura. O filme se concentra na experiência coletiva, apresentando a fábrica como um espaço vivo de produção, sociabilidade e conflito. Vemos as máquinas em funcionamento, o ritmo repetitivo do trabalho e os corpos em atividade. É uma narrativa ancorada no presente, não se tratando de memórias, nem de evocação do passado, mas de algo acontecendo. Aqui a dimensão de denúncia das condições do trabalho fabril é clara. O documentário evidencia as relações de exploração, a precariedade das condições de trabalho e a identidade de classe que se forma no interior da fábrica, num contexto no qual o operariado ainda ocupava um lugar central na economia e na imaginação política do país.

*Chapeleiros* transforma aquele espaço em símbolo de um modo de produção e de uma experiência social compartilhada. Hoje, o filme pode ser visto também como um documento histórico, o registro de um mundo do trabalho que estava em funcionamento em 1983, mas que, nas décadas seguintes, entraria em processo acelerado de desaparecimento.

Já *O Chapéu do Meu Avô* (2004), produzido duas décadas depois, tem como cenário a mesma fábrica, mas com outro eixo temático. Aqui a narrativa se centra na figura de Sérgio Zakia, o avô, que no caso é avô da diretora Julia Zakia, e seu cotidiano na antiga fábrica de chapéus.

O filme acompanha a diretora buscando reconstruir uma história familiar a partir de vestígios dispersos pela casa e pela fábrica de chapéus. Assim somos levados a acompanhar seu percurso fílmico por meio de objetos, sons, imagens da casa da família e da fábrica e,

<sup>15</sup> A sequência de imagens entre a Imagem 101 e a Imagem 108 foi tirada do documentário *O Chapéu do Meu Avô* (2004).

sobretudo, do chapéu, que aparece como vestígio material de um passado que já não existe plenamente. O que vemos são memórias íntimas, marcadas pela nostalgia e pela consciência da perda.

A fábrica de chapéus aparece como um espaço em vias de desaparecimento, quase museológico, em que a produção já não tem centralidade econômica. O trabalho de fabricar chapéus surge como um ofício residual, preservado mais pela insistência afetiva do avô do que por sua função no mercado. É menos um filme sobre a indústria e mais sobre como lidar com o que se perdeu, sobre como o passado retorna por meio dos objetos e das imagens, e como a memória se constrói no presente como um gesto frágil de preservação diante do desaparecimento.

### **10.5 Que fábrica é essa?**

A fábrica que serve de cenário para os dois documentários é a de chapéus Cury, localizada em Campinas (SP). Foi uma das mais importantes indústrias de chapéus do interior paulista ao longo do século XX. Inserida em um contexto de industrialização urbana voltada ao mercado interno. A fábrica operava com uma combinação de processos semindustriais e trabalho manual, reunindo técnicas artesanais, maquinário específico e uma força de trabalho numerosa e especializada.

A partir das transformações econômicas que se intensificaram nas décadas finais do século XX, sobretudo a abertura comercial, a globalização, a perda de centralidade da indústria tradicional e as mudanças nos padrões de consumo, a fábrica entrou em processo de declínio. Soma-se a isso o fato de o chapéu ter deixado de ocupar um lugar central na vida cotidiana. No desenrolar desses processos, a produção tornou-se cada vez mais residual e o espaço fabril passou a sobreviver mais como vestígio de um modo de vida do que como unidade econômica ativa.

Hoje, a fábrica de chapéus Cury não existe mais. O que permanece são seus restos simbólicos na forma de imagens, relatos, memórias familiares e coletivas, preservadas sobretudo pelo cinema documental. Nesse sentido, a fábrica foi deslocada de sua função original de produção material para tornar-se um vetor de memória, um ponto onde se condensam as transformações do trabalho, da indústria e da experiência operária no Brasil. A ausência física do edifício reforça seu estatuto memorial, fazendo da Cury não apenas uma fábrica extinta, mas um marco simbólico de um mundo do trabalho que deixou de existir.

## 10.6 Um intervalo de duas décadas - de 1983 a 2004

Para entendermos adequadamente o que vemos nos dois documentários, devemos ter claro que, no intervalo entre 1983 e 2004, o Brasil passou por transformações profundas no campo político e econômico, com forte impacto sobre o mundo do trabalho, da organização social e da forma como se percebe a classe trabalhadora. Trata-se de um período marcado pela transição do regime militar para a democracia liberal, pela reconfiguração do capitalismo nacional e pela posterior integração do país à globalização neoliberal.<sup>16</sup>

Estamos nos últimos anos da ditadura e avançamos até a consolidação da democracia liberal e a eleição de Lula em 2002. Esse interregno pode ser descrito a partir de alguns marcos centrais. Entre 1983 e 1985, ocorre a crise final do regime militar e o início da abertura política gradual, com o movimento das Diretas Já (1984) e a eleição indireta de Tancredo Neves, seguida pela posse de José Sarney em 1985. No campo dos trabalhadores, observa-se a emergência de novos movimentos sociais e sindicais, como a CUT, o MST e partidos como o PT.

Entre 1985 e 1988, a transição democrática se consolida com a Assembleia Nacional Constituinte, culminando na Constituição de 1988. Em 1989, acontece a primeira eleição direta para presidente desde 1960, vencida por Fernando Collor de Mello. Sua vitória marca a entrada do discurso neoliberal na política e na economia brasileiras, sinalizando o enfraquecimento do modelo desenvolvimentista. O impeachment de Collor por corrupção, em 1992, e a posse de Itamar Franco sem intervenção militar dão a ideia de que as instituições de Estado estão funcionando democraticamente.

De 1994 a 2002, durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso, consolida-se o projeto neoliberal. O Plano Real estabiliza a moeda e controla a hiperinflação, ao mesmo tempo em que se aprofundam a abertura comercial, as privatizações e a redução do papel do Estado na economia. Uma das principais consequências desse período é o crescimento do desemprego estrutural e da informalidade.<sup>17</sup>

O recorte temporal se encerra entre 2002 e 2004, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva e o início de um governo que buscou articular políticas sociais de redistribuição com a manutenção, em grande medida, do modelo macroeconômico neoliberal.

Quando restringimos a análise ao campo econômico, as transformações ocorridas entre 1983 e 2004 refletem a passagem de um modelo industrial nacional-desenvolvimentista para

---

<sup>16</sup> Para uma discussão dos anos 1980, ver SALLUM JR. & KUGELMAS, 1991; MARANGONI, 2012.

<sup>17</sup> Para uma discussão dos anos 1990, ver ANTUNES, 2001; ARAÚJO, 2000.

um modelo globalizado e neoliberal, com efeitos diretos sobre a classe trabalhadora. Entre 1983 e 1989, o país enfrenta a crise da dívida externa e o fim do milagre econômico. A crise fiscal do Estado enfraquece a indústria nacional e as empresas estatais, levando à adoção de programas de ajuste do FMI, cujas consequências mais visíveis foram a hiperinflação, o aumento do desemprego e a queda do poder aquisitivo.

Entre 1990 e 1994, sobretudo durante o governo Collor, tem início a implementação das políticas neoliberais. A abertura comercial acelerada reduz drasticamente as barreiras alfandegárias e expõe a indústria nacional à concorrência internacional. Esse processo é acompanhado pela desregulamentação econômica e pelas primeiras privatizações, sinalizando a redefinição do papel do Estado, agora menos atuante na produção direta.

Essas mudanças provocam efeitos negativos importantes. A indústria brasileira, historicamente protegida, não consegue competir em igualdade de condições, resultando em um processo de desindustrialização incipiente, com fechamento ou enfraquecimento de empresas, especialmente de médio porte. O impacto imediato é o aumento do desemprego industrial, a precarização do trabalho e a redução da participação da indústria na economia nacional.

Entre 1994 e 2002, durante os governos FHC, aprofunda-se a consolidação do modelo neoliberal. Com a inflação sob controle, avançam as privatizações de setores estratégicos e amplia-se a abertura ao capital estrangeiro. A reforma do Estado redefine suas funções, priorizando a regulação em detrimento da produção direta, ao mesmo tempo em que se intensifica a flexibilização das relações de trabalho.

Essas transformações têm efeitos profundos sobre a classe trabalhadora. A reestruturação produtiva intensifica a competição, amplia a informalidade e o trabalho precário e consolida o desemprego estrutural. A fragmentação da classe trabalhadora dificulta construir identidades coletivas e enfraquece os sindicatos, reduzindo sua capacidade de mobilização e negociação.

Com a eleição de Lula, entre 2002 e 2004, inicia-se uma nova fase marcada pela continuidade dos pilares macroeconômicos herdados dos governos anteriores - como o superávit primário, o câmbio flutuante e o controle inflacionário - combinada à implementação de políticas sociais de combate à pobreza, como o programa Fome Zero, de 2003. Esses programas ampliam a renda das camadas mais pobres, impulsionam o consumo interno e estimulam setores ligados ao comércio, aos serviços e à indústria de bens de consumo.

No mercado de trabalho, ocorre uma formalização parcial do emprego, embora a informalidade permaneça elevada. A classe trabalhadora torna-se mais heterogênea, dividida entre trabalhadores formais, informais, precarizados e setores inseridos em nichos da economia global. O crescimento do setor de serviços altera as formas tradicionais de organização e mobilização política, marcando um novo momento na relação entre economia, sociedade e trabalho no Brasil.

### **10.7 O que o contraste entre os dois documentários revela sobre o Brasil**

Considerados isoladamente, cada documentário trata a fábrica como um vetor de memória relativamente estável. No entanto, quando colocados em relação, torna-se evidente que os significados atribuídos a esse espaço se deslocam e se transformam conforme os sujeitos que os narram e as condições históricas que moldam cada filme. Assim é que, em ambos os filmes, a fábrica de chapéus não funciona apenas como cenário, mas como um ponto de passagem por onde diferentes memórias circulam, articulando gerações, modos de trabalho e regimes de representação distintos.

Como visto, entre 1983 e 2004, as transformações políticas e econômicas no Brasil tiveram efeitos profundos sobre a classe trabalhadora, modificando não apenas suas condições objetivas de existência, mas também sua forma de organização, sua visibilidade social e seu papel simbólico na sociedade. Transformações que explicam o contraste entre os dois documentários. Em 1983, no contexto retratado por *Chapeleiros*, a classe trabalhadora ainda se estruturava em torno do trabalho industrial e fabril, caracterizado pela concentração de operários em fábricas e pela forte presença de sindicatos e movimentos sociais. Era um momento em que a fábrica funcionava como centro da vida comunitária, espaço de socialização e de construção de uma identidade coletiva. As greves metalúrgicas no ABC paulista e a mobilização por direitos, que culminariam na Constituição de 1988, expressavam a força política desse grupo, que se via e era visto como protagonista das transformações sociais em curso.

No entanto, ao longo dos anos 1990, com a abertura comercial, as privatizações e a flexibilização trabalhista, essa estrutura começou a se fragmentar. O processo de globalização e o avanço do modelo neoliberal levaram à desindustrialização de setores tradicionais, à redução do emprego formal e ao crescimento acelerado do trabalho informal e precário. As grandes fábricas deixaram de ser o centro da produção econômica e novas formas de ocupação, muitas delas marcadas pela instabilidade e pela ausência de proteção social,

passaram a compor o cotidiano dos trabalhadores. Essa mudança afetou diretamente a capacidade de organização coletiva. Os sindicatos perderam o poder de barganha e influência política, e a classe trabalhadora tornou-se mais heterogênea e dispersa, com experiências de trabalho cada vez mais individualizadas.

Quando chegamos em 2004, a fábrica d'*O chapéu do meu avô* já não ocupa o lugar de centralidade que tinha no início dos anos 1980. Em vez de um espaço vivo de produção e luta, ela aparece como vestígio de um passado, carregando memórias afetivas e familiares mais do que identidades políticas coletivas. A classe trabalhadora, embora ainda numerosa, encontra-se fragmentada e menos visível, dispersa por setores como serviços, comércio e economia informal, além de novas modalidades de trabalho que emergem na era globalizada. O Estado, que nos anos 1980 era visto como garantidor de direitos conquistados pela mobilização popular, assume agora um papel de gestor de políticas sociais compensatórias, como o Bolsa Família, voltadas à mitigação da pobreza, mas sem alterar estruturalmente as condições de exploração.

Assim, o contraste entre os dois documentários revela, de forma simbólica, a passagem de uma classe trabalhadora fortemente organizada e politicamente ativa para uma classe fragmentada, sobretudo, no campo da memória. Enquanto *Chapeleiros* registra um presente no qual a fábrica é símbolo de identidade e luta, *O Chapéu do Meu Avô* olha para esse mesmo espaço como ruína, sinalizando a transformação não apenas das relações econômicas, mas também da própria imaginação social sobre o trabalho e seu lugar na sociedade brasileira. Uma trajetória que espelha a transição do Brasil de uma economia centrada na produção industrial e na mobilização coletiva para um contexto de globalização, precarização e individualização das experiências laborais.

N'*O chapéu do meu avô*, a fábrica não aparece mais como espaço de produção ativa, mas como relíquia, quase um museu. A produção se tornou residual, sobrevivendo mais pela insistência do avô e da família do que pela lógica do mercado. E a narrativa da diretora Julia Zakia é marcada pela nostalgia, sinalizando que o lugar da fábrica agora é na memória, não na economia. O trabalho deixa de ter caráter coletivo e político para se tornar uma experiência artesanal isolada.

Entre um documentário e outro, a fábrica de chapéus vai de símbolo industrial a símbolo de memória familiar. Uma transição que também reflete mudanças no mundo do trabalho. Em 1983, o trabalho fabril era central na identidade de classe. Em 2004, a identidade operária se fragilizou; o trabalho manual aparece como sobrevivência cultural, não como base da economia.

Essas mudanças econômicas e sociais também se refletem na forma como os documentários são construídos. *Chapeleiros* segue a tradição do cinema de denúncia, característico do período, preocupado em revelar as condições de vida dos trabalhadores e em intervir politicamente. O foco está no coletivo, no grupo de operários, no que a fábrica é apresentada como um microcosmo da sociedade industrial. No seu momento, *O Chapéu do Meu Avô* é um filme íntimo e subjetivo, que busca preservar memórias pessoais em vez de mobilizar uma luta social. Esse deslocamento da narrativa do coletivo para o individual acompanha a própria transição do capitalismo, agora em sua fase neoliberal, que fragmenta comunidades de trabalho e dissolve antigas formas de solidariedade.

Ao olharmos para os dois documentários em sequência, percebemos que a mesma fábrica revela duas fases do mesmo capitalismo. Primeiro vemos um discurso de alienação, do trabalho alienado, para em seguida vermos um discurso da nostalgia, no qual o trabalhador não é mais alienado, mas marginal, quase invisível. À medida que o trabalho desaparece, ele é transformado em narrativa, imagem, lembrança.

A fábrica de chapéus encarna os movimentos das memórias dos trabalhadores e da intimidade de uma família. Em ambos, a fábrica não é apenas cenário, mas ponto de passagem, onde a memória circula e se transforma, revelando como passado e presente se conectam por narrativas diversas e mutáveis. Ademais, o que vemos em *Chapeleiros* é apenas um fragmento de vidas, revelador das condições de trabalho de um conjunto de pessoas que eram ao mesmo tempo o espelho de milhares de outras e o reflexo das condições impostas pelo capitalismo. Mas as suas vidas continuaram; não saberemos quem são elas nem que rumo tomaram. Sabemos apenas que suas vidas foram afetadas pelos mesmos aspectos que afetaram a fábrica. E sabemos disso porque *O chapéu do meu avô* nos mostra.

### **10.8 Memória e objeto: o chapéu como vestígio material e afetivo**

Se em um sentimos a nostalgia de uma neta, no outro sentimos o calor e o cansaço. E, diferentemente de um arquivo burocrático, não nos deparamos apenas com fatos; esses filmes produzem memórias enquanto afeto.

Nos dois filmes, o chapéu não é apenas um adereço simbólico, mas um objeto que condensa camadas de lembrança, herança e ausência. Em *O chapéu do meu avô*, o objeto funciona como um gatilho de memória, vestígio que convoca o passado familiar e afetivo, sem jamais resolvê-lo. O gesto de lembrar é sempre melancólico porque o objeto não devolve o passado, apenas o evoca na forma da falta. Em *Chapeleiros*, a presença do ofício manual,

agora em vista das ruínas da fábrica, opera como registro de um mundo que desaparece. É um filme que virou documento de corpos, gestos e espaços em extinção, e assim, agora pode ser visto como o testemunho de um cotidiano em caminho do fim. O chapéu carrega o afeto angustiado do tempo, ponto de contato entre o visível e o perdido.

*O chapéu do meu avô*, mais do que *Chapeleiros*, expressa claramente uma memória angustiosa, que aparece como um sentir o desaparecimento enquanto ele acontece. Pois ali vemos a fábrica já em decadência, tanto quanto os espaços de moradia, adjacentes a ela.

Se, quando foi filmado, *Chapeleiros* era o presente em curso, agora suas imagens são atravessadas pela consciência da finitude e os gestos de fabricar chapéus tornam-se os últimos traços de um mundo que, a partir dali, foi se apagando. O afeto de revolta e de solidariedade que poderíamos ter com aqueles trabalhadores se tornou nostálgico por representar um momento que se perdeu, e que, do ponto de vista do trabalho, não mudou para melhor para a maioria dos trabalhadores.

Já em *O chapéu do meu avô*, o afeto da lembrança é inquieto; a narradora não reconstrói o passado familiar, mas o tateia por meio da pessoa do avô. O filme é feito de lacunas, sons dispersos, closes em objetos, planos que sugerem mais do que mostram, como se a memória só pudesse se expressar por meio da incompletude. Óbvio que essa angústia não é uma falha, mas condição da memória como afeto, já que lembrar, como parece sugerir o documentário, é perceber que o que se lembra já não é, e essa contradição é o que dá espessura ao que vemos.

Por ser realizado em 1983, ainda no período da ditadura, na fase de abertura, *Chapeleiros* não é apenas uma memória retrospectiva; é um documento produzido enquanto as transformações que registra ainda acontecem. Essa contemporaneidade intensifica o afeto angustiado, pois estamos diante de um filme que capta a sensação de perda em tempo real, não só como perda posterior. Produzido sob um regime com restrições (censura, autocensura, clima político tenso), o filme carrega escolhas estéticas e omissões que dialogam com regimes de visibilidade da época. Os silêncios no filme podem ser tanto fruto da escassez de vestígios quanto estratégias de prudência política. O que possibilita uma leitura como um documento que contém memórias ambíguas. Por ser contemporâneo ao fim do regime, *Chapeleiros* funciona tanto como microarquivo social, ao registrar trabalho e modos de vida, quanto como peça de um mosaico maior de registros que, nos anos seguintes, ajudariam a compor a memória coletiva sobre perda, apagamento e resistência. Sua materialidade e possíveis lacunas tornam-se parte da mesma dinâmica de afeto angustiado que atravessa os arquivos da repressão, caracterizados por presença parcial, testemunho tateante e urgência de documentar

o que pode vir a ser ocultado, destruído ou desaparecer no labirinto de estratégias utilizadas para redefinir o que foi a ditadura.

### 10.9 Um episódio singular sobre a fábrica

Há um relato recorrente associado à história da fábrica de chapéus Cury, segundo o qual a empresa teria fornecido os chapéus utilizados na caracterização do personagem Indiana Jones, interpretado por Harrison Ford. O que torna esse fato particularmente significativo não é apenas a possível ligação material entre a fábrica e uma grande produção cinematográfica internacional, mas o modo como esse episódio opera simbolicamente. O chapéu de Indiana Jones tornou-se um dos objetos mais reconhecíveis da cultura pop do final do século XX, um artefato que condensa aventura, masculinidade clássica, heroísmo e uma certa estética do passado. A associação da fábrica Cury a esse personagem projeta um espaço industrial local para uma cadeia global de circulação de imagens, mitos e mercadorias culturais. Nesse sentido, a referência a Indiana Jones funciona menos como comprovação documental estrita e mais como um dispositivo memorial. Ela reinscreve a fábrica em um circuito imaginário que ultrapassa Campinas, o Brasil e mesmo o universo do trabalho fabril, conectando-o ao cinema hollywoodiano e à cultura de massas. O chapéu, que nos documentários aparece como produto de um ofício cotidiano e, mais tarde, como vestígio afetivo e familiar, passa também a carregar o peso de um ícone global.

Esse deslocamento é revelador. A mesma fábrica que em *Chapeleiros* simboliza o trabalho coletivo e a identidade operária, e que em *O Chapéu do Meu Avô* aparece como herança afetiva e memória íntima, é também lembrada como fornecedora de um objeto cinematográfico mundialmente conhecido. A narrativa sobre Indiana Jones, verdadeira e também mitificada, mostra como a memória da fábrica se expande para além de sua função produtiva, tornando-se parte de uma economia simbólica global.

Assim, o episódio dos chapéus de Indiana Jones ilustra exemplarmente o funcionamento da memória em trânsito; um mesmo objeto industrial atravessa contextos distintos: o chão da fábrica, o cinema político brasileiro, o documentário autoral e a cultura pop internacional, acumulando sentidos heterogêneos. A fábrica Cury, já inexistente fisicamente, sobrevive justamente nessas camadas narrativas que articulam trabalho, cinema, mito e imaginação, revelando como a memória industrial se mantém viva não apenas nos arquivos, mas também nas histórias que continuam a circular.

E vai ser no cinema um dos lugares onde essa fábrica continuará viva como memória, seja em documentário como o da Julia Zakia ou nos filmes de Indiana Jones.

### 10.10 Uma observação final

A memória em trânsito entre os dois filmes pode ser descrita como mostrado abaixo. Essa comparação comprova como a memória não é algo fixo, mas um processo em constante deslocamento. Entre 1983 e 2004, a mesma fábrica deixa de ser símbolo de luta e produção para se tornar símbolo de recordação e legado pessoal. E o cinema acompanhou essa mudança.

<b>Documentário</b>	<b><u>Chapeleiros</u></b>	<b><u>O Chapéu do Meu Avô</u></b>
<b>Aspecto principal</b>	Presente a ser transformado	Um passado a ser preservado
<b>Tempo</b>	Presente vivo	Passado em vias de desaparecimento
<b>Memória</b>	Coletiva, de classe, lugar de luta social	Familiar, afetiva, lugar de memória e legado familiar
<b>Perspectiva</b>	Olhar externo, fenômeno social e político	Olhar interno, subjetivo, experiência pessoal e familiar.
<b>Fábrica</b>	Espaço produtivo e espaço de conflito	Espaço residual, quase museu, resistência cultural
<b>Trabalhadores</b>	Protagonistas coletivos, sujeitos políticos	Personagens secundários, guardiões de uma tradição.
<b>Cinema</b>	Documentário de denúncia	Documentário autoral, poético

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **Uma resposta ao Programa de Pós-Graduação**

Durante o desenvolvimento deste trabalho, uma indagação esteve constantemente presente: de que maneira esta pesquisa poderia contribuir para o campo da História Pública? Essa pergunta orientou não apenas as considerações finais aqui apresentadas, mas também o sentido da contribuição que este estudo pretenderia oferecer ao Programa de Pós-Graduação ao qual se vincula. Ao concluir esta etapa do percurso acadêmico, encerro esta dissertação consciente dos limites e das possibilidades que a atravessam e apresento, com responsabilidade e respeito ao campo, a contribuição que me é possível oferecer. Ela consiste em refletir sobre as implicações para a História Pública do conceito que estruturou e atravessou toda esta investigação: o de memória em trânsito.

A primeira implicação é considerar que o fato histórico só se torna inteligível quando narrado. No entanto, o sentido da narrativa histórica não se esgota na intenção do historiador, uma vez que, quando chega às mãos do público, o narrado se autonomiza. O público reinscreve essa narrativa em seu próprio horizonte de experiência, confrontando-a com suas memórias, expectativas e questões existenciais. É, segundo Paul Ricoeur (1994), a narrativa como referência, não no sentido de espelho do real, mas como algo que refigura a experiência do tempo vivido. Assim, a história narrada passa a funcionar como um recurso simbólico para pensar a existência humana no tempo, auxiliando os sujeitos a compreender continuidades, rupturas, perdas, heranças e possibilidades. Isso tudo implica no abandono da ideia de um passado estabilizado, acessível apenas por meio de arquivos fixos ou narrativas consagradas. O passado agora não pode ser tratado como algo intacto. Ele sobrevive em narrativas, imagens, documentos, testemunhos, etc., mas nunca de modo inocente, neutro; pelo contrário, uma de suas marcas principais é a disputa. Nesse sentido, a memória em trânsito designa a permanência instável, continuamente reinscrita no presente, de qualquer lembrança.

Acredito que essa perspectiva é particularmente produtiva para a História Pública porque desloca o foco da simples transmissão de conteúdos históricos para a análise das condições de visibilidade, audibilidade e legibilidade do passado no espaço público. Aqui posso dialogar com Jacques Rancière (2005) e afirmar que a memória não circula em um espaço neutro, mas em uma partilha do sensível estruturada por relações de poder que definem quem pode falar, o que pode ser visto, quais narrativas são autorizadas e quais são silenciadas. A História Pública, informada pela noção de memória em trânsito, passa a operar como uma prática que observa, tensiona e, em certos casos, desorganiza essa partilha.

Outra implicação diz respeito ao fato de a memória em trânsito reforçar o estatuto das fontes históricas, no que documentos, imagens e relatos não são tomados como depósitos de verdade, mas como artefatos situados, atravessados por temporalidades múltiplas e por usos sociais diversos. Essa abordagem reforça a dimensão pública da história ao reconhecer que os sentidos do passado são continuamente negociados fora da academia - em museus, filmes, exposições, plataformas digitais, movimentos sociais e debates públicos.

Outra implicação que se apontaria diz respeito à possibilidade de a memória em trânsito orientar o olhar historiográfico para as fontes não como entidades previamente estabilizadas, dotadas de um sentido intrínseco ou de um estatuto fixo, mas como objetos cuja definição é sempre provisória e resultante de disputas históricas concretas. Documentos, imagens e relatos não comparecem como simples registros de um passado dado, mas como formas produzidas, classificadas, preservadas, silenciadas ou ativadas em determinados contextos de poder, e que continuam a ser reconfiguradas à medida que circulam em novos regimes de visibilidade e interpretação. Assim, a fonte não antecede a disputa, é constituída por ela, e seu significado permanece aberto, instável e passível de deslocamento. Nessa perspectiva, a história pública não lida com fontes prontas, mas com materiais cuja inteligibilidade depende das arenas em que são mobilizados - museus, filmes, exposições, plataformas digitais, movimentos sociais ou debates públicos. Cada uma dessas instâncias reinscreve as fontes em novas tramas narrativas e sensíveis, produzindo efeitos distintos de memória e de historicidade. Pensar as fontes a partir da memória em trânsito, portanto, não é relativizar o trabalho histórico, mas torná-lo mais atento às condições sociais, políticas e simbólicas que definem, a cada momento, o que pode contar como evidência, testemunho ou documento do passado. Em vez de conceber a fonte como um vestígio neutro que aguarda ser interpretado, considera que aquilo que passa a ser reconhecido como fonte resulta de processos históricos de seleção, hierarquização, legitimação e exclusão. Antes de falar, a fonte já foi enquadrada, alguém a produziu com determinados objetivos, a classificou, decidiu preservá-la ou descartá-la, a tornou acessível ou a manteve invisível. Cada uma dessas operações é atravessada por relações de poder e por disputas em torno do que merece ou não ser lembrado.

Nesse sentido, a disputa não incide apenas sobre o significado da fonte, mas sobre sua própria existência enquanto tal. Um documento administrativo, um filme documental, um depoimento oral ou uma imagem de arquivo só se tornam fontes históricas quando são arrancados de um uso ordinário ou instrumental e reinscritos em um campo de inteligibilidade histórica. Esse gesto de inscrição é sempre situado e conflitivo: o mesmo artefato pode ser

tratado como prova, propaganda, ruído, desvio ou ameaça, a depender do regime político, do campo disciplinar ou da arena pública em que circula. Durante a ditadura, por exemplo, certos documentos e imagens foram neutralizados como burocracia ou censurados como perigo. Em outros contextos, esses mesmos materiais passam a operar como testemunhos centrais da violência de Estado.

Por isso, o significado da fonte permanece aberto e instável. Ele não se esgota no momento de sua produção nem na primeira leitura historiográfica que dela se faz. À medida que a fonte circula no tempo, é reclassificada, remontada, exibida, digitalizada, citada ou reapropriada, é atravessada por novas camadas de sentido, novos conflitos de interpretação e novos usos políticos. Mas cabe dizer que o deslocamento não é um desvio de um sentido original, mas parte constitutiva de sua historicidade. A fonte carrega consigo não apenas o passado a que se refere, mas a história de suas apropriações, silêncios e reativações.

Pensar assim implica reconhecer que o trabalho do historiador, especialmente no campo da História Pública, não é apenas interpretar fontes, mas tornar visíveis as disputas que as constituem como fontes. Trata-se de expor os processos pelos quais determinados materiais ganharam estatuto de evidência, enquanto outros foram deslegitimados, esquecidos ou desacreditados. Ao fazer isso, a história deixa de apresentar o passado como um dado fechado e evidencia os conflitos que estruturam tanto a memória quanto os próprios instrumentos por meio dos quais ela é conhecida.

A noção de memória em trânsito pode atuar como um antídoto direto contra a cristalização da narrativa histórica ao recusar a ideia de que o passado possa ser encerrado em versões estabilizadas, consensuais ou definitivamente reconciliadas. Em vez de operar como um repertório de sentidos prontos para serem transmitidos ao público, a história passa a ser entendida como um campo de elaboração contínua, no qual as narrativas se transformam à medida que novas vozes, novos documentos, novas experiências e novos enquadramentos interpretativos entram em circulação. O movimento da memória, nesse sentido, não é um ruído a ser controlado, mas a própria condição de possibilidade de uma História Pública crítica.

Ao manter abertas as narrativas, a memória em trânsito impede que a História Pública se converta em uma pedagogia da pacificação, voltada à produção de consensos confortáveis ou de identidades harmonizadas. Narrativas cristalizadas tendem a neutralizar o conflito, como, por exemplo, apresentar eventos violentos, como a ditadura, como exceção superada e transformar processos históricos complexos em sequências lineares e moralmente resolvidas. A memória em trânsito, ao contrário, reinsere o dissenso no centro da cena histórica,

evidenciando que os sentidos do passado continuam sendo disputados porque as estruturas sociais, políticas e simbólicas que os produziram não desapareceram por completo.

Essa abertura à disputa é inseparável da incorporação de novas vozes e experiências, sobretudo daquelas que foram historicamente silenciadas, marginalizadas ou deslegitimadas. Quando essas vozes emergem, por meio de testemunhos tardios, por exemplo, produções culturais, arquivos pessoais, imagens reencontradas ou mobilizações sociais, elas não apenas acrescentam informações ao que já se sabia, mas tensionam os próprios quadros narrativos existentes. O efeito não é cumulativo, mas desestabilizador; isso porque o passado precisa ser recontado, reorganizado e, em certos casos, radicalmente reavaliado.

No campo da História Pública, esse processo é particularmente decisivo porque as narrativas não circulam apenas em textos acadêmicos, mas em exposições, filmes, museus, currículos escolares, plataformas digitais e debates públicos. Uma narrativa cristalizada tende a se impor nesses espaços como memória oficial ou memória autorizada, produzindo reconhecimento seletivo e esquecimento estruturado. A memória em trânsito, ao contrário, mantém esses dispositivos em estado de abertura, expondo suas escolhas, seus silêncios e seus limites, tornando visível que toda narrativa histórica é uma tomada de posição no presente.

Manter viva a disputa de sentidos, portanto, não significa relativizar o passado nem dissolvê-lo em versões arbitrárias, mas reconhecer que a história é atravessada por conflitos que não se resolvem apenas pelo decurso do tempo. Ao impedir a fixação de uma memória dócil ou hegemônica, a memória em trânsito preserva a dimensão crítica da História Pública e reafirma seu compromisso com a complexidade, o dissenso e a responsabilidade política diante do passado.

Outra implicação diz respeito ao reconhecimento do caráter plural e conflituoso da memória, que significa partir do pressuposto de que não existe uma memória única, homogênea ou naturalmente compartilhada sobre o passado. As memórias coletivas e individuais se formam a partir de posições sociais, experiências históricas, pertencimentos políticos, afetivos e geracionais distintos, e por isso coexistem em permanente tensão. No campo da História Pública, essas tensões não são um problema a ser resolvido por meio da conciliação narrativa, mas um dado constitutivo do próprio objeto. A memória em trânsito fornece, nesse sentido, uma chave analítica e política para lidar com esse conflito sem apagá-lo. Ao enfatizar o movimento da memória, o conceito permite compreender que essas narrativas não estão apenas em desacordo entre si, mas em circulação constante, cruzando espaços institucionais, mídias, gerações e contextos políticos distintos. Uma mesma experiência histórica, como a ditadura, pode ser lembrada simultaneamente como período de

ordem, de progresso econômico, de trauma, de violência ou de resistência, dependendo de quem fala, de onde fala e para quem fala. A memória em trânsito não busca sintetizar essas versões em um relato equilibrado ou consensual, mas tornar visível o fato de que tais versões disputam legitimidade no espaço público.

Essa abordagem é especialmente relevante para a História Pública porque evita o risco de transformar o pluralismo em mera soma de vozes. Trabalhar com memórias em tensão não significa simplesmente dar espaço a todos os lados, mas analisar as assimetrias que estruturam essa convivência conflitiva e perguntar sobre quais memórias foram historicamente autorizadas a circular, quais foram silenciadas, desacreditadas ou confinadas à esfera privada, e quais condições permitem, em determinados momentos, sua emergência pública. A fricção entre memórias revela, assim, relações de poder, hierarquias sociais e disputas em torno do direito de narrar o passado.

A memória em trânsito também permite compreender que essas fricções não são estáticas. Elas se intensificam, se deslocam ou se reconfiguram conforme mudam os contextos políticos, os dispositivos de mediação e as sensibilidades sociais. Testemunhos antes considerados marginais podem ganhar centralidade e narrativas dominantes podem ser questionadas ou perder legitimidade. A História Pública, ao acolher esse movimento, não tenta harmonizar artificialmente as diferenças, mas cria espaços de exposição do conflito, nos quais o dissenso se torna inteligível e historicamente situado.

Desse modo, trabalhar com a pluralidade conflituosa da memória não significa renunciar ao rigor histórico, mas assumir que o passado é acessado por meio de narrativas em disputa, cujos choques produzem conhecimento. A memória em trânsito, ao recusar a pacificação forçada das lembranças, permite que a História Pública atue como um campo crítico, capaz de tornar visíveis os conflitos do passado e suas reverberações no presente, sem reduzi-los a uma narrativa reconciliadora ou moralmente confortável.

Pensar em termos da memória em trânsito é pensar a memória como algo que se está dando mais do que como algo já dado. Isso implica deslocar a memória do campo daquilo que está concluído, fixado ou simplesmente armazenado para o campo do processo, da produção contínua e da relação. A memória, no sentido que desejo enfatizar, não se apresenta como um objeto pronto a ser acessado, mas como algo que acontece, que se constitui no tempo, nas circunstâncias e nas práticas que a atualizam. Essa formulação enfatiza o caráter ativo e performativo da memória.

A memória se dá a cada vez que é narrada, compartilhada, disputada ou reinscrita em novos contextos, e é nesse movimento que ela adquire forma e sentido. No horizonte do

conceito de memória em trânsito, ela se produz no encontro entre sujeitos, narrativas, suportes e instituições, e não existe fora dessas mediações. Por isso, não há um ponto final da memória, nem uma versão definitiva; há processos de memória, sempre inacabados e historicamente condicionados.

Para a História Pública, compreender a memória como algo que se está dando significa assumir que o trabalho com o passado envolve acompanhar e tornar visíveis esses processos de produção de sentido, e não apenas apresentar resultados estabilizados. Trata-se de lidar com a memória como prática política, na qual o historiador não é apenas um intérprete do que já foi dado, mas um agente que intervém nas formas pelas quais o passado continua a se constituir no presente.

### **O tempo interpretado e humanizado**

É Alexis Lópes quem afirma que “o tempo de nossas vidas é um tempo narrado” (2001, 187). O que significa que a experiência temporal não se apresenta de forma bruta, contínua ou imediatamente inteligível, mas é continuamente organizada, significada e tornada comunicável por meio de narrativas. Vivemos o tempo à medida que o contamos, seja a nós mesmos ou aos outros, e é nesse gesto narrativo que os acontecimentos ganham sentido, coerência provisória e lugar na memória. Nesse enquadramento, o tempo vivido não se confunde com uma sucessão cronológica de fatos, mas com um tempo construído retrospectivamente, atravessado por seleções, silêncios, ênfases e reorganizações. A narrativa não apenas registra o passado, mas o produz como experiência significativa, articulando lembranças individuais e coletivas em tramas que ligam passado, presente e expectativa de futuro. Assim, o tempo da vida é sempre um tempo interpretado, marcado pelas condições históricas, sociais e políticas onde a narração se dá.

A afirmação assume o mesmo sentido da perspectiva de Ricoeur, na qual narrar é humanizar o tempo. Ambas partem do reconhecimento de que o tempo, em sua dimensão bruta e cronológica, é indiferente à experiência humana. O tempo físico apenas passa, sem distinguir dores, afetos, rupturas ou continuidades. É apenas na narrativa que ele, o tempo, se torna habitável, inteligível e compartilhável. Ao narrar, os sujeitos transformam a sucessão indiferenciada dos acontecimentos em experiência vivida, dotada de sentido, ritmo e valor. Narrar é humanizar o tempo porque a narrativa introduz causalidade e intencionalidade onde antes havia apenas fluxo.

Além disso, a narrativa permite que o tempo individual se torne comunicável. Ao narrar, o sujeito inscreve sua experiência numa dimensão coletiva, tornando-a reconhecível por outros. É nesse ponto que a humanização do tempo se torna também um gesto ético e político: narrar é resistir ao esquecimento, disputar sentidos sobre o passado e afirmar que determinadas vidas, acontecimentos e experiências importam. O tempo deixa de ser apenas aquilo que apaga e passa a ser também aquilo que se conserva, se transmite e se transforma.

Mas essa humanização do tempo não ocorre por meio de uma fixação do passado, mas justamente por sua mobilidade. A narrativa não cristaliza o passado, o põe em circulação. Ao narrar, o sujeito transforma o tempo vivido em experiência significativa, mas essa significação nunca é definitiva, desloca-se conforme mudam o presente, os enquadramentos sociais e as formas de mediação.

Quando se trata da memória, fica evidente que o passado só se torna humano quando pode ser constantemente recontado, reinterpretado e reinscrito em novos contextos. Narrar, nesse sentido, é um gesto que atualiza o tempo, fazendo-o atravessar diferentes temporalidades. Cada narrativa reorganiza a memória, deslocando-a entre o vivido, o lembrado e o narrável. Assim, o tempo não é apenas humanizado uma vez, mas reiteradamente, a cada novo ato de narração.

Assumindo toda esta perspectiva, a noção de memória em trânsito desloca a narrativa de uma dimensão puramente individual para um campo relacional, pois, ao transitar, a memória transforma o tempo privado em tempo compartilhado, permitindo que experiências singulares sejam apropriadas, resignificadas ou contestadas coletivamente. É nesse trânsito que a narrativa se torna um dispositivo de humanização do tempo histórico, e não apenas biográfico.

Isso porque pensar a noção de biografia, quando atravessada pelas memórias em trânsito, implica reconhecer que o sujeito biografado não é uma identidade estável, mas uma figura que se transforma à medida que novas leituras do passado emergem. A lembrança de um mesmo episódio pode mudar de significado ao longo do tempo, deslocando-se entre o vivido, o lembrado e o narrado. Além disso, a memória em trânsito evidencia que a biografia não pertence exclusivamente ao indivíduo. Ela é atravessada por regimes de memória, disputas de sentido e enquadramentos sociais que determinam o que pode ou não ser lembrado. A vida narrada passa, portanto, pelas mediações dos arquivos, das imagens, das entrevistas e das obras que deslocam a memória do plano privado para o espaço público, produzindo novas camadas de interpretação.

Humanizar o tempo, portanto, não é dominá-lo, mas reconhecê-lo como processo. Um tempo que se move com as memórias que o narram, e que só permanece vivo porque continua em trânsito. Daí que, quando se trata da História Pública, essa compreensão implica reconhecer que o tempo histórico apresentado ao público não é a simples exposição de uma cronologia objetiva, mas o resultado de escolhas narrativas que estruturam a experiência do passado no presente. Assumir que o tempo de nossas vidas é um tempo narrado significa, portanto, assumir a responsabilidade pelas formas de narração que tornam certos passados visíveis, audíveis e compartilháveis, sem apagar o caráter conflituoso, plural e aberto que constitui tanto a memória quanto a própria experiência histórica.

### **Da relação entre memória em trânsito e autoridade compartilhada**

Um tema que é caro à História Pública é o da autoridade compartilhada. Ele ocupa um lugar central no campo ao questionar a ideia de que o conhecimento histórico seja produzido exclusivamente no interior da academia e posteriormente transmitido a um público passivo. A proposta principal fala da redistribuição do poder de narrar, interpretar e legitimar o passado, reconhecendo a existência de múltiplos saberes históricos, ancorados em experiências sociais, memórias coletivas, testemunhos e práticas culturais diversas (FRISCH, 1990). Assim entendida, a noção de autoridade compartilhada posiciona a História Pública como um espaço de diálogo, negociação e coprodução, no qual o historiador deixa de ocupar uma posição soberana e passa a atuar como mediador responsável, atento às assimetrias de poder e às disputas de sentido que atravessam a construção pública do passado.

Ao lidarmos com a noção de memória em trânsito, entretanto, opera-se um deslocamento no modo como essa problemática é colocada, retirando-a de um plano normativo ou conciliatório e reinscrevendo-a no terreno do conflito, da circulação e da instabilidade dos sentidos. O que ela faz, de modo mais preciso, é retirar a questão sobre a autoridade de um plano normativo ou metodológico restrito, reinscrevendo-a em um campo mais amplo de disputas históricas, políticas e simbólicas em torno da produção e da circulação do passado. Em vez de conceber a autoridade como algo passível de ser simplesmente distribuído ou equilibrado entre historiadores e públicos, essa perspectiva evidencia seu caráter instável, situado e continuamente negociado. A autoridade sobre as narrativas históricas passa a ser compreendida não como um atributo fixo dos sujeitos envolvidos, mas como um efeito provisório das condições de circulação da memória, dos regimes de visibilidade e dos dispositivos que legitimam determinadas vozes em detrimento de outras.

Assim, a memória em trânsito não elimina a questão da autoridade compartilhada, mas a desloca, tornando visíveis seus limites, suas tensões e sua historicidade no interior da prática da História Pública.

Não se trata, por exemplo, de eliminar questões tais como: quem tem o direito de falar sobre o passado e em que condições esse direito é distribuído? A memória em trânsito reconhece as assimetrias de poder operando na produção, legitimação e circulação das narrativas históricas. O que ela recusa é a suposição de que a autoridade possa ser plenamente equilibrada, distribuída de modo simétrico ou resolvida por um acordo metodológico. O que se considera aqui é que a autoridade sobre o passado nunca esteve plenamente concentrada nem plenamente distribuída equilibradamente. Ela sempre foi instável, situada e atravessada por conflitos que excedem os arranjos institucionais ou as intenções colaborativas dos agentes envolvidos.

Ao enfatizar que a memória está sempre se dando, em movimento, em disputa, em circulação, a noção de memória em trânsito desloca a autoridade do lugar de um atributo estável (do historiador, da instituição, da comunidade) para o de um efeito relacional e situado. A autoridade deixa de ser algo que se “compartilha” como um bem previamente constituído e passa a ser algo que se produz, se contesta e se reconfigura a cada novo uso público do passado. Não se trata tanto de “quem detém a autoridade?”, mas das condições de produção, daquilo que sustenta ou fragiliza as formas de autoridade em diferentes contextos. A autoridade deixa de ser pensada como algo a ser simplesmente compartilhado ou transferido e passa a ser compreendida como um efeito provisório de disputas em torno da legitimidade das narrativas, dos regimes de visibilidade e dos dispositivos de mediação.

Nesse sentido, a memória em trânsito torna problemática a ideia de autoridade compartilhada, entendida como consenso, parceria harmoniosa ou coautoria plenamente resolvida. Ela mostra que, mesmo em projetos colaborativos, como na história feita com o público, persistem disputas sobre enquadramentos narrativos, critérios de validação, hierarquias de fala e regimes de visibilidade. A autoridade não desaparece; ela circula, se fragmenta, se desloca e, muitas vezes, se reconstitui sob novas formas. A colaboração não elimina o conflito, assim como o compartilhamento não dissolve as assimetrias de poder.

A partir da noção de memória em trânsito, o que se reforça é a responsabilidade do historiador e da História Pública, não como mediadores neutros de vozes equivalentes, mas como agentes conscientes das condições históricas e políticas que tornam certas narrativas audíveis e outras não.

Não que a noção de autoridade compartilhada se torne irrelevante, mas a noção de memória em trânsito assume um deslocamento do seu estatuto teórico, no sentido de que a autoridade deixa de ser um problema a ser resolvido por meio de modelos participativos ideais e passa a ser um objeto de análise histórica em si. Ela se torna algo a ser observado em funcionamento, em seus impasses e efeitos, no interior de processos mais amplos de produção pública do passado.

### **Memória em trânsito e as quatro dimensões da relação entre história e público**

Quero mencionar que penso a história pública como uma área de estudo e ação com quatro engajamentos fundamentais, passíveis de entrecruzamento: a história feita *para* o público (que prioriza a ampliação de audiências); a história feita *com* o público (uma história colaborativa, na qual a ideia de “autoridade compartilhada” é central); a história feita *pelo* público (que incorpora formas não institucionais de história e memória); e *história e público* (que abarcaria a reflexividade e a autorreflexividade do campo). Essa tipologia ajuda a elucidar que predominâncias e exclusividades são coisas bem diferentes. (SANTHIAGO, 2016, 28).

Como visto na citação, Ricardo Santhiago está buscando superar visões redutoras da História Pública ao demonstrar que o campo vai muito além da simples divulgação do conhecimento acadêmico para um público leigo. Ao estruturar-se em quatro engajamentos fundamentais - a história feita para, com, pelo e em reflexão com o público -, a proposta reconhece a natureza dialógica da área, em que a produção histórica circula em várias direções. Conceitos como "autoridade compartilhada" e o reconhecimento de formas não institucionais de memória colocam a agência e a colaboração no centro, validando comunidades e indivíduos como produtores legítimos do saber histórico, e não meros receptores passivos.

Contudo, tal modo de pensar a História Pública convida a uma reflexão crítica sobre os desafios e tensões que ela envolve. A noção de que os quatro engajamentos são passíveis de entrecruzamento, por exemplo, levanta questões práticas sobre como gerir projetos que articulem, de forma coerente e ética, múltiplas dimensões simultâneas, como a divulgação, a colaboração e a autorreflexão. Além disso, o termo "público", tratado de forma aparentemente homogênea, esconde uma realidade complexa de múltiplos grupos com memórias, interesses e poder social distintos, e por vezes em conflito. Isso coloca o desafio de como praticar a "autoridade compartilhada" em meio a disputas narrativas intensas. Também persiste uma tensão estrutural entre a história orgânica e não institucional, feita *pelo* público, e os outros engajamentos que frequentemente operam no âmbito de museus, universidades e arquivos,

levantando o risco de a formalização institucional cooptar ou esvaziar as expressões autônomas da memória.

Ao definir a História Pública como um campo de estudo e ação, Santhiago indica seu duplo propósito, qual seja, que serve tanto como ferramenta para analisar criticamente as práticas existentes, como para orientar e inspirar novas iniciativas, funcionando como uma bússola para navegar a complexa relação entre o passado e a sociedade.

Acredito, em consonância com Ricardo Santhiago, que, ao deslocar o foco da história como produto acabado para a história como processo, circulação e disputa de sentidos, a noção de memória em trânsito oferece um eixo conceitual capaz de articular de modo consistente as quatro dimensões da relação história-público. Pensadas a partir dessa chave, essas dimensões deixam de constituir categorias estanques e passam a ser compreendidas como posições móveis dentro de um mesmo campo relacional.

Na dimensão da *história feita para o público*, a contribuição da memória em trânsito reside em tensionar a ideia de transmissão unidirecional do conhecimento histórico. Exposições, filmes, livros, plataformas digitais e ações educativas não operam sobre um público homogêneo, mas entram em um campo já povoado por memórias em circulação. A memória em trânsito evidencia que toda história feita para o público será necessariamente reinterpretada, deslocada ou reapropriada, escapando ao controle total de seus produtores. Assim, essa dimensão exige uma atenção redobrada quanto às escolhas narrativas, aos enquadramentos sensíveis e aos silêncios produzidos, reconhecendo que o público não apenas recebe, mas reinscreve a história em seus próprios horizontes de sentido.

Na *história feita com o público*, a memória em trânsito encontra uma de suas expressões mais evidentes. Aqui o conhecimento histórico emerge de processos colaborativos, nos quais historiadores e públicos distintos compartilham a produção das narrativas, negociando sentidos, conflitos e critérios de legitimidade. A memória em trânsito oferece a chave para compreender esses processos não como sínteses harmoniosas, mas como espaços de fricção produtiva, nos quais diferentes memórias entram em contato sem serem forçadas a um consenso artificial. Fazer história com o público, nesse sentido, implica assumir a instabilidade, o dissenso e a incompletude como condições constitutivas do trabalho histórico.

Quando se trata da *história feita pelo público*, a memória em trânsito destaca o caráter produtivo das práticas ordinárias de rememoração. Testemunhos, narrativas familiares, arquivos pessoais, produções culturais, mobilizações sociais e usos cotidianos do passado constituem formas legítimas de produção histórica, ainda que nem sempre reconhecidas como tal pelos cânones acadêmicos. A memória em trânsito permite compreender essas práticas não

como saberes menores ou pré-históricos, mas como processos ativos de construção de sentido, nos quais o público atua como agente de elaboração da memória coletiva. O passado, nesse caso, não é apenas objeto de lembrança, mas matéria de intervenção simbólica e política.

Por fim, na dimensão da *história e público*, a memória em trânsito permite compreender o público não como destinatário passivo de um saber histórico previamente constituído, mas como parte integrante do circuito no qual as memórias circulam, se transformam, adquirem legitimidade, seguem adiante ou morrem. O encontro entre história e público é, assim, um ponto de atualização da memória, no qual narrativas do passado são recebidas, reinterpretadas, contestadas ou apropriadas. A memória em trânsito evidencia que esse encontro não é neutro; pelo contrário, ele se dá em condições históricas específicas, atravessadas por disputas de visibilidade e autoridade, que influenciam quais narrativas conseguem circular e quais permanecem marginalizadas.

Em conjunto, essas quatro dimensões, pensadas a partir da memória em trânsito, reafirmam a História Pública como um campo marcado pela circulação, pela disputa e pela responsabilidade do historiador diante do passado. Já a memória deixa de ser um ponto de chegada ou de partida e passa a ser um processo em curso, no qual história e público se constituem mutuamente, em um movimento contínuo de produção de sentido.

### **A memória como verbo**

Foi dito repetidas vezes que a memória em trânsito é uma noção que procura romper com a ideia tradicional da memória como algo estável, fixo e ancorado a um lugar, grupo ou objeto específico. Em vez disso, propõe que a memória é fundamentalmente dinâmica, móvel, em constante circulação e transformação.

É um modo de pensar a memória que se ancora, além das referências já citadas, em autores como Astrid Erll (2011), que propõe que a memória social deve ser estudada a partir dos seus itinerários, que podem ser determinados por ser intermediático, quando a memória transita entre diferentes mídias (literatura, cinema, museu, internet); intercultural, quando a memória atravessa fronteiras nacionais e culturais; ou intergeracional, quando a memória é transmitida (e transformada) de uma geração para outra. E ainda, Andreas Huyssen (2000), que analisa a globalização da memória, mostrando como memórias de traumas (como o Holocausto) transitam para outros contextos (como a América Latina pós-ditadura), tornando-se referências globais que são adaptadas e ressignificadas localmente, constituindo-se em memórias que circulam globalmente, criando um espaço mnemônico transnacional.

Por que estou reforçando isso? Aqui se faz necessário entender a crítica que Michael Frisch (2016) faz à História Pública, sobretudo em vista de qualquer tentativa de parar o trânsito de memórias, encapsulando o passado em um formato consumível e despolitizado. Ele defende uma prática que participe criticamente do trânsito, mostrando como a memória é construída, quem controla seus caminhos (o poder interpretativo) e criando desvios nessa rota para incluir memórias subalternas. É uma memória histórica como processo ativo. Frisch descreve como sendo o motor do trânsito os atos sociais de lembrar, esquecer e disputar no presente.

Se a memória em trânsito é uma noção que descreve a condição dinâmica e móvel da memória nas sociedades, a análise de Frisch é uma ferramenta crítica poderosa para investigar os mecanismos de poder, os atores e as consequências políticas desse mesmo trânsito. Suas perguntas “Para onde essa memória está indo?”, “Quem está dirigindo o veículo?”, e “Quais destinos (quais futuros) essa rota está nos ajudando a construir ou a evitar?” colocam balizas significativas para a História Pública.

Frisch (1990) opera uma mudança de paradigma ao argumentar que o foco da História Pública não deve estar nos produtos históricos (documentários, livros, exposições), entendidos como mercadorias finais para consumo. Em vez disso, o cerne deve ser o processo dinâmico e social da memória histórica. Ele faz referência a uma curiosidade linguística presente no inglês. Há um verbo direto para o ato de lembrar (to remember), mas não para o ato de "fazer história". Isso simboliza que a memória é, por natureza, uma ação, um ato de trazer o passado para o presente de forma ativa e significativa. A História Pública, portanto, deveria se preocupar menos com o que é lembrado (o conteúdo factual) e mais com como e por que se lembra (o processo).

Um processo que nunca é linear. Frisch descreve uma triangulação. O sujeito que recorda está sempre situado em um vértice do presente, olhando para um vértice do passado (a experiência vivida), mas sua fala e seu entendimento são profundamente moldados por um terceiro vértice, o contexto presente da recordação, que envolve seus valores atuais, debates políticos, traumas não resolvidos e necessidades identitárias. A memória histórica é, nesse sentido, um diálogo permanente entre o "então" e o "agora".

Frisch argumenta ainda que o processo da memória é um campo de batalha em que se disputam poder, legitimidade e identidade. Somando-se a isso o fato de não haver uma memória coletiva unificada. Diferentes grupos sociais, definidos por classe, etnia, geração, envolvimento em eventos traumáticos, possuem e defendem memórias radicalmente

diferentes do mesmo passado. Resultando que quem controla a narrativa dominante sobre o passado controla uma ferramenta poderosa para moldar o presente.

Frisch vai além das explicações culturais sobre memória e identifica uma dimensão funcional e intencional na manipulação da memória. Para grupos no poder, a amnésia seletiva (esquecer os "pecados originais", como o colonialismo ou a violência) e o distanciamento artificial (transformar eventos traumáticos em "tragédias" sem responsáveis) não são falhas acidentais, mas estratégias de manutenção do poder. Ele cita o caso do Vietnã e a posterior despolitização da guerra nas séries de TV e na academia, que serviram para proteger instituições e evitar um acerto de contas moral e político que desafiaria a autoimagem nacional norte-americana.

Um projeto de história pública bem-sucedido, na ótica de Frisch, não é aquele que simplesmente atrai grandes audiências, mas aquele que perturba a relação passiva com o passado. É aquele que força o público a confrontar não só os eventos, mas também como nós, no presente, lidamos com a memória desses eventos, convidando à reflexão ética e à responsabilidade. A memória da História é justamente essa dinâmica viva, conflituosa e política. A História Pública, em sua melhor expressão, deve ser uma prática que intervém nesse campo de luta. Seu papel não é fornecer respostas consolidadas, mas sim ativar o verbo "lembrar" em seu sentido mais pleno e desafiador, transformando a memória de um arquivo estático em um fórum público ativo, onde o passado é constantemente reivindicado, disputado e re-significado para se pensar e agir no presente. É uma defesa de uma História Pública que seja, acima de tudo, crítica, reflexiva e politicamente engajada.

Frisch ataca a "distância artificial" e a "amnésia seletiva" que transformam o passado em algo selado, museificado. Ele faz isso para criticar a história pública que produz pacotes consumíveis do passado, tornando-o inócuo. Sua defesa é da memória como verbo (to remember), como ato contínuo de releitura e reengajamento. Ou seja, ela se encontra continuamente em trânsito, significando que a memória nunca chega a um destino final. Ela está sempre viajando, como disse Astrid Erll, sendo traduzida, adaptada e ressignificada ao cruzar fronteiras temporais, geográficas, culturais e midiáticas. O que se está rejeitando é a ideia de que podemos possuir uma memória definitiva do passado.

Para Frisch, tentar cristalizar a memória é um ato de despolitização. Para a memória em trânsito, é uma impossibilidade teórica, pois a memória é, por natureza, processual. A noção de trânsito implica que a memória só existe sendo atualizada (trazida ao presente) e realocada (passada por novas linguagens e suportes - do livro ao filme, do museu à rede

social). Cada ato de realocação é uma nova tradução, que carrega as marcas e as necessidades do novo contexto. O passado em trânsito é sempre um passado para um determinado presente.

Para ambas as perspectivas, a de Frisch e a deste trabalho, o presente é o *locus* da ação da memória. Não há memória pura do passado, mas memória filtrada, moldada e mobilizada pelas urgências, tecnologias e conflitos do agora. O caso do Vietnã em Frisch (sua despolitização na TV dos anos 80) é um exemplo perfeito de memória em trânsito: uma experiência traumática sendo realocada e recontextualizada para um público e um clima político específicos, com objetivos específicos. Rambos e Braddocks vieram para fechar o caso e virar a página.

De modo esquemático, pode ser dito que Frisch responde ao "porquê" e "para quê" lembramos de certa forma e para que serve essa lembrança no presente. Assim como quem ganha e quem perde com essa versão do passado. Já a noção de memória em trânsito responde ao "como" e "por onde". Como uma memória circula? Por quais meios, suportes e fronteiras ela viaja e como ela se transforma nessas travessias? Juntas, elas fornecem um quadro teórico no qual a memória é um processo em constante movimento (trânsito), cujo trajeto é determinado por conflitos no presente e cujo estudo requer focar no conteúdo, como também nas práticas sociais de lembrar, relembrar, transmitir e contestar.

A contribuição da noção de memória em trânsito, em diálogo com Frisch, é insistir que a História Pública tem a obrigação ética e política de não apenas registrar esse trânsito, mas de intervir criticamente nele, criando espaços em que os rumos da memória possam ser questionados e em que múltiplas vozes possam redirecionar seu curso.

## REFERÊNCIAS

ACNUR – ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. **Dados: refugiados no Brasil e no mundo.** 2024. Disponível em: <https://www.acnur.org/br/dados-refugiados-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em: 29 abr. 2025.

ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: **Educação e Emancipação.** 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua.** 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção.** São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste** e outras artes. São Paulo: Editora Cortez, 1999.

ALMEIDA, Carla Beatriz de. A prosopografia ou biografia coletiva: limites, desafios e possibilidades. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH,** São Paulo, 2011. Disponível em: [https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300892678\\_ARQUIVO\\_anpuhsp2011.pdf](https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300892678_ARQUIVO_anpuhsp2011.pdf). Acesso em: 24 jan. 2025.

ALMEIDA, Carol. Que bom te ver viva, de Lúcia Murat. **Fora de quadro,** 2024. Disponível em: <https://foradequadro.com/2024/03/29/que-bom-te-ver-viva-de-lucia-murat/>. Acesso em: 06 jan. 2025.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, Davi José Nardy. O Brasil dos anos 90: um balanço. **Leituras de Economia Política,** Campinas, v. 6, n. 2 (9), p. 63–89, 2001. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/publicacoes/revistas/leituras-economia-politica/vol-6-N-2-f-9-p-160-351-dez-2001/o-brasil-dos-anos-90-um-balanco>. Acesso em: maio 2025.

ARANTES, Paulo Eduardo. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, Edson. SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2010.

ARANTES, Paulo Eduardo. **O Novo Tempo do Mundo e outros estudos sobre a era da emergência.** São Paulo: Boitempo, 2014.

ARRUDA NASCIMENTO, D. Agamben contra Agamben: por uma vida nua. **(Des)troços: revista de pensamento radical, Belo Horizonte,** v. 3, n. 2, p. 104–120, 2023. DOI: 10.53981/des)troos.v3i2.45239. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrococos/article/view/45239>. Acesso em: 22 mar. 2024.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Memórias femininas da luta armada no Brasil e em Portugal. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 39, n. 81, e23306, 2023. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3844/384477321004/> Acesso em: 17 out. 2026.

ARAÚJO, Tânia Bacelar de. Brasil nos anos noventa: opções estratégicas e dinâmica regional. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, [S. l.], n. 2, p. 9, 2000. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/34>. Acesso em: 30 jun. 2025.

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Orgs.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008.

ASSMANN, Aleida. Qual é o significado real da lembrança? – Uma entrevista com Aleida Assmann. **Revista Humboldt**, Goethe-Institut, 2011. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/deu/20809570.html>. Acesso em: 29 abr. 2025.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **Revista História Oral**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 115–128, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 15 maio. 2025.

ATLAS DA VIOLÊNCIA. **Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)**. 2024. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>. Acesso em: 29 abr. 2025.

AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões. **Dimensões**, v. 24, 2010, p. 157-172.

BARATA, Eduarda. Pós-memória. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2022. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pos-memoria>. Acesso em: 12 out. 2024.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 23ª edição. Petrópolis, Vozes, 2003.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BERTAUX, Daniel. **Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos**. São Paulo: Editora Paulus; Natal: EDUFRN, 2010.

BONI, Paulo César. A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 12, p. 217–252, 2012. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11936>. Acesso em: 25 maio 2025.

BORGES, Laís Gomes. Performance – Victor Turner. In: **Enciclopédia de Antropologia**, 2019. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 183-191.

BRASIL. Constituição (1967). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1967**. Capítulo IV – Dos Direitos e Garantias Individuais. Brasília, DF: Presidência da República, 1967. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm). Acesso em: 03 jun. 2025.

CALVEIRO, Pilar. Los usos políticos de La memoria. In: **Sujetos sociales y nuevas formas de protesta em La historia reciente de America Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Depoimento de Rosalina Santa Cruz. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 12 out. 2025.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das letras, 1996

CALEGARI, Lizandro Carlos. Testemunho, trauma e identidade em Que bom te ver viva, de Lúcia Murat. **Amerika**, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/amerika/4054>>. Acesso em: 06 jan. 2025.

CARNEIRO, Deivy Ferreira. Micro-história e história global: decifrando os procedimentos literários e filológicos na contribuição de Carlo Ginzburg para o debate historiográfico. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 51, p. 1037-1058, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/XWHPxQjZY7dKqhrzyMwxdXt/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 jan. 2025.

CATALÀ, Josep Maria. Políticas da realidade. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 314–334, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/39434>. Acesso em: 7 Jun. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COMISSÃO DE FAMILIARES DE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS, INSTITUTO DE ESTUDO DA VIOLÊNCIA DO ESTADO - GRUPO TORTURA NUNCA MAIS - RJ E PE. **Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 64**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1995.

COOPER, Adrian. **Chapeleiros**. Produção de Tatu Filmes. Brasil, 1983. 1 vídeo (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R1Q2dVsDm5A>. Acesso em: 2 ago. 2025.

CORBIN, Alan. Bastidores. In: PERROT, Michelle. **História da vida privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DAVIS, Mike. O capitalismo em uma era de pragas e catástrofes. **Instituto Humanitas Unisinos**, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/598508-o-capitalismo-em-uma-era-de-pragas-e-catastrofes-artigo-de-mike-davis>. Acesso em: 29 abr. 2025.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo - Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOCUMENTOS REVELADOS. **Documento do Exército atesta morte de Chael Charles Schreier na prisão**. 2012. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/documento-do-exercito-atesta-morte-de-chael-charles-schreier-na-prisao/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

ERLL, Astrid. Travelling Memory. **Parallax**, (s.l.) 17(4), 4–18. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>. Acesso em: 7 jan. 2026.

FANTINEL, Danilo. **Mitocrítica fílmica: para pensar o cinema no horizonte mítico**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: [<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/224323/001127181.pdf?sequence=1&isAllowed=y>](<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/224323/001127181.pdf?sequence=1&isAllowed=y>). Acesso em: 12 abr. 2025.

FARIAS, Cláudia Maria de. O atletismo feminino brasileiro sob a ditadura civil-militar: novos obstáculos e caminhos. **La Manzana de la Discordia**, Cali, v. 7, n. 1, p. 23–39, 2012. Disponível em: [https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la\\_manzana\\_de\\_la\\_discordia/article/view/1570](https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1570). Acesso em: 4 jun. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Daniel. A História Pública e seus quatro pilares em perspectivas aos novos historiadores: combates e narrativas sobre o profissionalismo e a prática de se fazer história. **Faces da História**, Assis, v. 11, n. 2, p. 241–260, 2024. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/2692>. Acesso em: 17 nov. 2025.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FIALHO, Maria do Céu. Mito, Memória e Crise. In: LEÃO, Delfim Ferreira; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. **Cidadania e Paideia na Grécia Antiga**. 2. ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O Fim e o Princípio: o acaso e a poética da escuta em Eduardo Coutinho. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, 2024. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660134563vs01>>. Acesso em: 14 jan. 2025.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista. É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia literária, 2020.

FON, Antônio Carlos. TV UNICAMP. **Sequestrados políticos falam sobre torturas sofridas no DOI-Codi**. YouTube, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WNOq9AQLITo>. Acesso em: 14 abr. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. **Estratégia, poder-saber: Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense, 2009a. p. 264-298.

FRANÇA, Andréa. Cinema Documentário e Espectador em Cena. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 05-16, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/634>. Acesso em: 15 abr. 2025.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

FRISCH, Michael. A história pública não é uma via de mão única, ou, de a Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa. In: MAUD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabelo de; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). **História pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 57-69.

FRICSH, Michael. The Memory of History. In: FRISH, Michael. **A shared authority: essays on the craft and meaning of oral and public history**. Albany: State University of New York Press, 1990.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As novas regras do método sociológico**. 2ª Edição. Lisboa: Gradiva, 1996.

GOMIDE, Cristina Helou e RIBEIRO, Miriam Bianca. Nunca se sabe o passado que nos espera. In: FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra e ÁLVAREZ, Sebastián Vargas (Orgs.). **Ensino de História e História Pública: Diálogos Nacionais e Internacionais**. Campo Mourão, PR: Editora Fecilcam, 2022. p. 138-153.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.

GONÇALVES, Janice. Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 7, n. 13, p. 15-28, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/6265>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 28 fev. 2025.

HIRSCH, Marianne. **La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto**. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2ª ed. 2021.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo, CIA das Letras 1998.

HOBSBAWM, Eric. A epidemia da guerra. **Folha de S. Paulo, Caderno Mais**, 14 abr. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1404200204.htm>. Acesso em: 29 abr. 2025.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOFFILY, Olivia Rangel. **Esperança Equilibrista - Resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1985)**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/3337>>. Acesso em: 08 de jan. 2025.

JUSTO, Juliano. Aída dos Santos relembra participação na Olimpíada de 1964, no Japão. São Paulo: **Agência Brasil**, 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/esportes/noticia/2021-07/aida-dos-santos-relembra-participacao-na-olimpiada-de-1964-no-japao>. Acesso em: 31 maio 2025.

LACLAU, Ernesto. **Emancipação e diferença**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LANDSBERG, Alison. Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. In: GRAINGE, Paul (ed.). **Memory and popular film**. Manchester: Manchester University Press, 2003. p. 144-161. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt155jfm0>. Acesso em: 5 maio 2025.

LARROSA, Jorge & SKLIAR, Carlos. **Habitantes de Babel: Política e poética da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LE GOFF, Jacques, **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEANDRO, Anita. Testemunho filmado e montagem direta dos documentos. In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; e BATISTA, Natália, orgs. **A ditadura na tela**.

**O cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro.** Belo Horizonte: Fafich-UFMG, 2018, pp. 219-232.

LEANDRO, Anita. Uma outra escrita da história. As imagens da repressão perante a montagem. In: ANPUH, 2015, Florianópolis. **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História.** Florianópolis: ANPUH-UFSC, 2015. v. 01. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019>. Acesso em: 12 de dez 2024.

LEMOS, Amanda. Imagem em que Lula mais novo é agredido por policiais é montagem. **Folha de S. Paulo**, 17 out. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/imagem-em-que-lula-mais-novo-e-agredido-por-policiais-e-montagem.shtml>. Acesso em: 25 maio 2025.

LEVI, Giovanni. O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar. **Revista Tempo**, v. 20, p. 1-20, 2014.

LEVI, Giovanni. 30 anos depois: repensando a Micro-História. In: VENDRAME, Maíra Ines; KARSBURG, Alexandre; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt (Org.). **Ensaio de microhistória: trajetória e imigração.** São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2016, p. 18-31.

LEVY, Daniel e SZNAIDER, Natan. A institucionalização da moralidade cosmopolita: o Holocausto e os direitos humanos. **História Revista**, Goiânia, v. 17, n. 1, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/21697>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LIMA, Lucas Pedretti. **As fronteiras da violência política: movimentos sociais, militares e as representações sobre a ditadura militar (1970-1988).** 2022. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais, Rio de Janeiro, 2022.

LÓPEZ, Alexis. Ser ou não ser Triqui: entre o narrativo e o político. In: LARROSA, Jorge & SKLIAR, Carlos. **Habitantes de Babel: Política e poética da diferença.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galáxia**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 70–82, jul. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/HPSgjzYT4vkfpqFm5vpB4Wy/?lang=pt>. Aceso em: 14 out. 2025.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 202–222, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/134294>. Acesso em: 2 abr. 2025.

MACIEL, Josemar de Campos; MACHADO, Flávia Cristina Albuquerque; SILVA, Lorena Almeida Tiburtino. Hospitalidade, memória e polifonia. Um itinerário. **Revista Polis e Psique**, Porto Alegre, v. 14, p. e024012, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/141277>. Acesso em: 10 fev. 2025.

MAGALHÃES, Mário. O 1º desaparecido da ditadura: há 45 anos, matavam Virgílio Gomes da Silva. **Blog do Mário Magalhães**, 2014. Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2014/09/29/o-1o-desaparecido-da-ditadura-ha-45-anos-matavam-virgilio-gomes-da-silva/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MARANGONI, Gilberto. Anos 1980, década perdida ou ganha? **Desafios do Desenvolvimento**, Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), ano 9, n. 72, 2012. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&id=2759:catid=28](https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2759:catid=28). Acesso em: 23 abr. 2025.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. Virgílio Gomes da Silva. [S.d.]. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/virgilio-gomes-da-silva/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MENESES, Ulpiano. T. Bezerra. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 2, n. 1, p. 9–42, 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/cjxGJjRFfbKxLBfGyFFMwVC/?lang=pt>. Acesso em 13 fev. 2025.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Biografia coletiva, engajamento e memória: A miséria do mundo. **Revista Tempo Social: revista de sociologia da USP**, v. 21, n. 2, p. 259-282, 2009.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Chael Charles Schreier. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/chael-charles-schreier/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **1964 - História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo**, v. 10, p. 7-28, 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

OFC - OBSERVATÓRIO DO CÓDIGO FLORESTAL. [s.d.]. Disponível em: <https://observatorioflorestal.org.br>. Acesso em: 29 abr. 2025.

OLIVEIRA, Lucas Augusto Duarte de. Os desejos agora são recordações: memória, marxismo e escrita da história no século XXI. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História: Contra os preconceitos: História e Democracia**, 2017, Brasília. Disponível em: <<https://www.snh2017.anpuh.org/site/anais#L>>. Acesso em: 29 nov. 2024.

OLIVEIRA NETTO, Manoel Cyrillo de. **Comissão Estadual da Verdade - Comissão da Verdade de SP resgata a história de Virgílio Gomes da Silva, integrante da ALN - Parte 1**. YouTube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5LqdN59xBys>. Acesso em: 15 abr. 2025.

PENA, Amanda. Ditadura e repressão: conheça a história de presos políticos que passaram pelo DOPS-MG. **Colab: Laboratório de Comunicação Digital da Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais**, 2024. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/colab/ditadura-e-repressao-os-relatos-dos-ex-presos-politicos-no-dops-mg/>. Acesso em: 7 jun. 2025.

PERISSINOTTO, Renato. Marxismo e ciência social: um balanço crítico do marxismo analítico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 25, n. 73, p. 113–128, jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/MQFJZLgmtT3qmDRY39yZVZk/>. Acesso em: 6 maio 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: [\[https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278\]](https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278). Acesso em: 05 dez. 2024.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: [\[https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941\]](https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941). Acesso em: 07 dez. 2024.

PREFEITURA DE ITABIRITO. **Homenagem a ex-atletas: Prefeitura de Itabirito realiza entrega simbólica de mural na quadra do antigo Cemi**. 2023. Disponível em: <https://itabirito.mg.gov.br/noticia/homenagem-a-ex-atletas-prefeitura-de-itabirito-realiza-entrega-simbolica-de-mural-na-quadra-do-antigo-cemi>. Acesso em: 16 maio 2025.

QUADROS, Eduardo Gusmão de. As “artes da memória” em Michel de Certeau. **Revista História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 15, n. 38, p. 17–38, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://historiadahistoriografia.com.br/revista/issue/view/42>. Acesso em: 8 maio 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2005.

RECH, Nathalia Silveira; GUTFREIND, Cristiane Freitas. A Memória em construção: a ditadura militar em documentários contemporâneos. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 133–146, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/22056>. Acesso em: 16 out. 2024.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (Tomo I)**. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIO DE JANEIRO. Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. Depoimento de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2013. Disponível em: <http://www.cev-rio.org.br>. Acesso em: 12 out. 2025.

RODRIGUES, Fania. “Matar era política de Estado na ditadura”, diz advogado e ex-presos político. **Brasil de Fato**, 22 jun. 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/06/22/matar-era-politica-de-estado-na-ditadura-diz-advogado-e-ex-presos-politico/>. Acesso em: 09 maio 2025.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O mito no cinema: algumas possibilidades interpretativas. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 14-15, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24015>. Acesso em: 11 abr. 2025.

ROSE, Nikolas. Governando a alma: a formação do eu privado. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Liberdades reguladas: a pedagogia construtiva e outras formas de governo do eu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional memory: remembering the Holocaust in an age of decolonization**. Stanford: Stanford University Press, 2009.

SALLUM JR., Brasílio. & KUGELMAS, Eduardo. O Leviathan declinante: a crise brasileira dos anos 80. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 13, p. 145–159, set. 1991.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados. Alguns comentários sobre a História Pública no Brasil, In: MAUAD, Ana M; ALMEIDA, Juniele R de; SANTHIAGO, R (Orgs.). **História Pública: sentidos e itinerários**. São Paulo (SP). Ed. Letra e Voz, 2016. P.23-36.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. Não é mentira: nossa ditadura militar também foi racista. **Deutsche Welle Brasil**, 2024. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/sobre-a-dw-brasil/a-44834912>. Acesso em: 03 jun. 2025.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso)>. Acessos em 04 dez. 2024.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 65–82, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Acesso em: 20 jan. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: \_\_\_\_\_. (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIPRANDY, Fernando. "Los rubios" e os limites da noção de pós-memória. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. [S. L.], v. 42, n. 44, p. 120–141, 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/103652>. Acesso em: 18 de outubro de 2024.

SOUZA, Filipa Maria Correia de. **Memória e pós-memória na prática artística: Leituras em torno das obras de Hannah Arendt e de Marianne Hirsch**. 2019. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

TELES, Leonardo. A produção da história no documentário “Retratos de Identificação.”. **Revista Eletrônica Extensão em Debate**, Maceió, v. 11, n. 09, 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/14640>. Acesso em: 3 abr. 2025.

VASCONCELOS, Gabriel Ferreira. **Subversivo: fragmentos da vida de Luiz Alberto Sanz**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2015. Disponível em: <https://comunicacao.uff.br/wp-content/uploads/sites/306/2020/10/TCC-Gabriel-Vasconcelos.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2025.

VELHO, Gilberto. Ciências sociais e biografia individual. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 38, p. 3-9, jul./dez. 2006.

VELHO, Gilberto. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: \_\_\_\_\_. **Projeto e**

**metamorfose: antropologia das sociedades complexas**, 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 31-48.

WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

ZÁKIA, Júlia. **O Chapéu do Meu Avô**. Produção de Júlia Zákia. Brasil, 2012. 1 vídeo (28 min). Disponível em: <https://vimeo.com/48052071>. Acesso em: 2 ago. 2025.

## ANEXO

**Ficha técnica dos documentários***Hércules 56*

Título original: Hércules 56

Direção e roteiro: Silvio Da-rin

País de produção: Brasil

Ano de lançamento: 2006

Gênero: Documentário

Duração: 94 minutos

Classificação indicativa: 12 anos

Formato de captação: Vídeo digital (transferido para película 35 mm)

Fotografia: Ronaldo Torquillo

Trilha sonora: Berna Ceppas e Kamal Kassin (majoritariamente original)

Produção: Berna Ceppas e Kamal Kassin

Idioma original: Português (Brasil)

Locais de filmagem: Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP) e Aracaju (SE)

*Procura-se Irenice*

Título original: Procura-se Irenice

Direção e roteiro: Thiago B. Mendonça e Marco Escrivão

País de produção: Brasil

Ano de produção: 2015 / 2016

Ano de lançamento: 2016

Gênero: Documentário

Duração: 25 minutos

Classificação indicativa: Livre

Formato original: Digital / HDCam

Local de produção: São Paulo, Brasil

Montagem e edição: Marco Escrivão e Thiago B. Mendonça

Fotografia e finalização: Guilherme Martins

Som, desenho e edição de som: Alexandre Scarpelli

Trilha sonora: Maurício Pazz

Produção executiva: Renata Jardim

Direção de produção: Laura Calasans

Créditos e material gráfico: Artefactos Bascos

Elenco e participação: Kanzelumuka (performance/dança)

*Que Bom Te Ver Viva*

Título original: Que Bom Te Ver Viva

Direção e roteiro: Lúcia Murat

País de produção: Brasil

Ano de produção: 1989

Ano de lançamento: 1989

Gênero: Drama / Documentário

Duração: 100 minutos

Classificação indicativa: 16 anos

Formato original: 35mm, COR, 2.737m

Local de produção: Rio de Janeiro, Brasil

Companhia(s) produtora(s): Taiga Produções Visuais Ltda.; FCB - Fundação do Cinema Brasileiro

Co-produtora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Distribuição: Embrafilme

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Montagem e edição: Vera Freire

Trilha sonora: Fernando Moura

Arranjos musicais: Aécio Flávio

Som direto: Heron Alencar

Técnico de mixagem: Roberto Leite

Direção de produção: Kátia Cop e Maria Helena Nascimento

Produção executiva: Lúcia Murat

Direção de arte: Adolfo Orico Rosenthal

Figurino e cenografia: Beatriz Salgado

Diretor assistente: Adolfo Orico Rosenthal

*Retratos de Identificação*

Título original: Retratos de Identificação

Direção e roteiro: Anita Leandro

País de produção: Brasil

Ano de produção: 2014

Ano de lançamento: 2014

Gênero: Documentário

Duração: 72-73 minutos

Classificação indicativa: 12 anos

Formato original: Digital, COR

Local de produção: Rio de Janeiro, Brasil

Companhia(s) produtora(s): Pojó Filmes. Parceria / Apoio: Comissão de Anistia do Ministério da Justiça (Projeto Marcas da Memória) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Distribuição: (Não especificado nos resultados)

Direção de fotografia: Marcelo Brito

Montagem e edição: Anita Leandro

Edição e tratamento de fotografias: Marta Leandro

Criação sonora, edição de som e mixagem: Edson Secco

Som direto: Alexandre Nascimento

Assistente de edição de som: Júlia Telles

Arte e videografismo: Guilherme Hoffmann

Produção: Anita Leandro e Amanda Moleta

Assistente de produção: Maíra Bosi

Revisão do corte final: Joana Collier e Isabel Castro

Finalização: Link Digital

*Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte*

Título original: Testemunhos da Tortura: Ditadura Militar em Belo Horizonte

Direção e roteiro: Catherine Dias Rodrigues

País de produção: Brasil

Ano de produção: 2020

Ano de lançamento: 2020

Gênero: Documentário

Duração: 25 minutos

Classificação indicativa: Livre

Formato original: Digital

Local de produção: Belo Horizonte

Produção: Catherina Dias - Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) - Universidade FUMEC

Imagens: Armando Alvarenga

Montagem e edição: Catherina Dias

Designer: Luiz Eduardo Oliveira

### *Chapeleiros*

Título original: Chapeleiros

Direção e roteiro: Adrian Cooper

País de produção: Brasil

Na de produção: 1983

Duração: 24 minutos

Gênero: Documentário

Locação: Campinas, São Paulo, Brasil

Fotografia: Adrian Cooper

Montagem: Walter Rogério

Trilha sonora: Walter Rogério e Adrian Cooper

Som: Cláudio Kahns e Jorge Hue

Produção executiva: Cláudio Kahns e Inês Castilho

Produção: Tatu Filmes

### *O Chapéu do Meu Avô*

Título original: O Chapéu do Meu Avô

Direção e roteiro: Júlia Zákia

País de produção: Brasil

Ano de produção: 2004

Duração: 28 minutos

Gênero: Documentário

Classificação indicativa: Livre

Produção: Gato do Parque; Universidade de São Paulo

Fotografia: Francisca San Martins; Júlia Zákia

Som direto: Guile Martins

Câmera: Alexandra Lima; Júlia Zákia; Pérola Ribeiro

Assistente de câmera: Heloisa Uruhary

Montagem: Hélio Nunes; Júlia Zákia