Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

SOBRE OS LUGARES MEMORIOSOS DA DITADURA CIVIL-MILITAR: AS LACUNAS DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA NAS CIDADES BRASILEIRAS

ABOUT THE MEMORIOUS PLACES OF THE CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP: THE GAPS IN HISTORY AND MEMORY IN BRAZILIAN CITIES

SOBRE LOS LUGARES MEMORIOSOS DE LA DICTADURA CIVIL-MILITAR: LAS LACUNAS DE LA HISTORIA Y DE LA MEMORIA EN LAS CIUDADES BRASILEÑAS

Giancarlo Backes Couto
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre/RS, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre/RS, Brasil

Resumo

Este texto objetiva analisar intervenções artísticas que tem como propósito reelaborar a memória da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985) em relação aos espaços geográficos das cidades. As produções aqui analisadas são os Epigramas, de Manoela Nogueira, produzidos em Porto Alegre, Rio Grande do Sul; as intervenções do Grupo Aparecidos Políticos, no estado do Ceará, e a série Postcards from Brazil, do fotógrafo Gilvan Barreto, que traz diferentes paisagens do país. Propomos então, a partir de intersecções com a literatura de Borges (2007), a ideia de lugares memoriosos, espaços que acumulam memórias não elaboradas, para pensar a falta de espaços de memória (Assmann, 2011) no Brasil. Assim, tais intervenções artísticas podem ser maneiras de produzir um pensamento crítico acerca do passado.

Palavras-chave: Ditadura Civil-Militar; Lugares de Memória; Intervenções Urbanas.

Abstract

This text aims to analyze artistic interventions that rework the memory of the brazilian Civil-Military Dictatorship (1964-1985) in relation to the geographical spaces of cities. The productions analyzed here are Epigramas, by Manoela Nogueira, produced in Porto Alegre, Rio Grande do Sul; the interventions by Grupo Aparecidos Políticos, in the state of Ceará, and the series Postcards from Brazil, by photographer Gilvan Barreto, which features different landscapes of the country. We then propose, based on intersections with the literature of Borges (2007), the

BACKES COUTO, Giancarlo; FREITAS GUTFREIND, Cristiane. SOBRE OS LUGARES MEMORIOSOS DA DITADURA CIVIL-MILITAR: AS LACUNAS DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA NAS CIDADES BRASILEIRAS. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-22, Junho, 2025. Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

idea of memorious places, spaces that accumulate unelaborated memories, to think about the lack of memory spaces (Assmann, 2011) in Brazil. Thus, such artistic interventions can be ways of producing critical thinking about the past.

Keywords: Civil-Military Dictatorship; Places of Memory; Urban Interventions.

Resumen

Este texto tiene como objetivo analizar las intervenciones artísticas que buscan reelaborar la memoria de la Dictadura Civil-Militar brasileña (1964-1985) en relación con los espacios geográficos de las ciudades. Las producciones analizadas aquí son los Epigramas, de Manoela Nogueira, producidos en Porto Alegre, Rio Grande do Sul; las intervenciones del Grupo Aparecidos Políticos, en el estado de Ceará; y la serie Postcards from Brazil, del fotógrafo Gilvan Barreto, que presenta diferentes paisajes del país. Proponemos entonces, a partir de intersecciones con la literatura de Borges (2007), la idea de lugares memoriosos, espacios que acumulan memorias no elaboradas, para reflexionar sobre la falta de espacios de memoria (Assmann, 2011) en Brasil. Así, tales intervenciones artísticas pueden ser formas de generar un pensamiento crítico sobre el pasado.

Palabras clave: Dictadura Civil-Militar; Lugares de Memoria; Intervenciones urbanas.

1 Introdução

Em seu conto Funes, o memorioso, Jorge Luis Borges relata a história de um jovem que, após um acidente, adquire a incapacidade de esquecer, lembrando assim todos os mínimos detalhes de sua vida. Se para nós é comum relembrar a forma de um retângulo, “o mesmo acontecia com Ireneo em relação às tempestuosas crinas de um potro, a uma ponta de gado numa coxilha, ao fogo bruxuleante e às cinzas inumeráveis, às muitas caras de um morto num longo velório” (Borges, 2007, p. 90). O dom repentino de Funes, todavia, se torna um fardo. Sua incapacidade de esquecer aponta para a impossibilidade de elaborar; para se lembrar de um dia vivido, por exemplo, Funes precisava de um dia inteiro. Nietzsche (1999) chamou de “oco homem-de-cultura”, aquele que perdeu a

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

capacidade de sentir, de ligar o conhecimento à vida[1]. Já o narrador de Borges (2007, p. 93) conclui sobre Funes o seguinte: “Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos”.

A Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985) não foi completamente esquecida, pelo contrário, nos últimos anos o período voltou a ser assunto central no debate político, como destacou o historiador Rodrigo Patto Sá Motta em seu livro Passados Presentes (2021). Em 2011, a então presidenta Dilma Rousseff, antiga militante de esquerda, presa e torturada durante a Ditadura, instituiu a Comissão Nacional da Verdade, que buscou ouvir vítimas e investigar crimes do regime. Entre 2015 e 2016, as manifestações de setores conservadores da sociedade, que pediam o impeachment de Dilma, também relembravam o período de 64, todavia, dessa vez com nostalgia, em cartazes que pediam o retorno dos militares ao poder. Em 2016, durante o processo de impeachment que tramitava na Câmara dos Deputados, Jair Bolsonaro, representante da extrema-direita, iniciou sua fala com “perderam em 64, perderam agora em 2016” e terminou exaltando a “memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”. Bolsonaro se tornou presidente sem esconder a admiração pela Ditadura; pelo contrário, em diversos momentos enalteceu o período. Após sua derrota nas eleições de 2022, houve uma tentativa de golpe em janeiro de 2023, exaltando também a permanência do modo de agir do pensamento autoritário. No ano de 2024, que marca os 60 anos do golpe militar, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ex-militante da causa operária durante os anos 1980, decidiu vetar eventos oficiais que repudiassem a data, com medo de que isso reacendesse conflitos com os militares[2]. Como Motta (2021) frisou, desde a redemocratização esse medo de falar sobre o passado levou a deixar o assunto em segundo plano, afetando

[1] Roxana Kreimer (2000) percebeu o espelhamento entre o conto de Borges e o texto “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”, de Friedrich Nietzsche (1999). Em seu ensaio, o filósofo alemão propõe uma crítica aos saberes da modernidade — principalmente à História —, desvinculados à percepção da vida. Apesar de Nietzsche (1999) reconhecer a importância dos estudos históricos, ele ressalta o papel da experiência e da crítica diante de um exercício de rememoração em voga em sua época.
[2] Disponível em: https://abrir.link/qgmBX. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

diretamente o renascimento da democracia. Assim, nós diríamos que não há um esquecimento, mas um vazio que nos assola como um fantasma ainda presente.

Nas ruas do nosso país, é possível lembrar a todo momento dos nomes da Ditadura. Todos os moradores de Porto Alegre sabem onde fica a Avenida Castelo Branco. Em Fortaleza há uma avenida com o mesmo nome. Na capital do Ceará, inclusive, há outra rua chamada Laudelino Coelho[3], em homenagem ao torturador também conhecido como "delegado Fleury do Nordeste". Sérgio Fleury[4], dada sua importância, tem nome de rua em São Paulo. Em Praia Grande, cidade do estado de São Paulo, temos outra avenida em homenagem a um presidente da Ditadura, a Costa e Silva. O mandatário que assinou o AI-5 também deu nome a pontes: uma em Brasília e outra ligando o Rio de Janeiro a Niterói. O General Golbery do Couto e Silva ganhou uma avenida em São Paulo e um busto em homenagem ao seu centenário na sua cidade natal, Rio Grande. As praças não ficam para trás. Em Peri Peri, subúrbio de Salvador, há a Praça da Revolução de 31 de março; no Rio de Janeiro a Praça Médici fica em frente ao Maracanã (TORRES, 2020). Enfim, não faltam menções a ditadores e torturadores pelas vias públicas do Brasil. Esses nomes não foram esquecidos, são repetidos a todo momento sem nenhum tipo de elaboração.

No conto de Borges (2007, p. 91), Funes tenta criar um novo sistema numérico, visto que para ele não faz sentido o que usamos: "Seu primeiro estímulo, creio, foi o desagrado de que os trinta e três orientais requeressem dois signos e três palavras, em vez de uma só palavra e um único signo", em vez disso, preferiu nomear cada número com um signo específico, "Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez; em lugar de sete mil e catorze, A Ferrovia". Sistema semelhante se passa com os nomes dessas ruas, praças e pontes no Brasil, eles designam alguém e algum momento preciso, são lembrados por sua cuidadosa especificidade, mas isso não significa que sobre estes nomes

[3] Superintendente da Polícia Federal em Fortaleza durante a Ditadura, Coelho foi um dos comandantes responsáveis pela repressão a grupos dissidentes. Ver mais em: https://abrir.link/qjryH.
[4] Sergio Fleury, conhecido também como Delegado Fleury, foi comandante do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo, onde se tornou conhecido por seus métodos violentos. Acusado de tortura e homicídio por inúmeras testemunhas, Fleury morreu antes de ser investigado pelo Ministério Público. Ele também foi apontado pelo Ministério Público de São Paulo como o principal líder do Esquadrão da Morte, organização paramilitar que atuou em execuções ilegais durante a Ditadura. Ver: https://abrir.link/OVnjJ

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

haja um pensamento. Como aponta Nietzsche (1999), quando o sentido histórico (datas, nomes, lugares) não promove um impulso construtivo, ele acaba por destruir o futuro.

Contudo, há um impulso ético possível, aquele que Gagnebin (2000) apontou como necessário para que se mantenha viva a lembrança em relação à catástrofe e suas vítimas. Nietzsche (1999, p. 281), em suas considerações sobre a história, é muito preciso: "somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los". Quando se refere a arte, Nietzsche não propõe um sentido estético, mas sim arte como movimento propulsor da vida, como modo ético. Todavia, gostaríamos de propor aqui um cruzamento dessa questão, a saber, quais as maneiras estéticas e éticas de se pensar essa memória. Assim, o objeto desse texto são algumas intervenções artísticas que se propõem a repensar criticamente a memória da Ditadura Civil-Militar no Brasil e seus lugares memoriosos. Focaremos então com a série de Epigramas, produzidos por Manoela Nogueira em Porto Alegre; com as intervenções do Grupo Aparecidos Políticos no estado do Ceará; e a série Postcards from Brazil, de Gilvan Barreto, que apresenta fotografias de diferentes paisagens do país. Todas essas produções apresentam diferentes maneiras de repensar o espaço geográfico e reelaborar a memória da Ditadura.

Propomos aqui a noção de lugar memorioso justamente em contraposição à ideia de lugar de memória que se criou em muitos países europeus no pós-segunda guerra (Assmann, 2011). Se esses locais de memória têm como proposição lembrar do que aconteceu ali — seja para celebrar seus heróis seja para relembrar as vítimas e a barbárie —, no Brasil existem os lugares memoriosos: as ruas, praças e pontes que levam os nomes de ditadores, torturadores e assassinos sem qualquer tipo de elaboração sobre esse passado.

2 As lacunas da história

Em Porto Alegre, a artista plástica Manoela Nogueira espalha seus epigramas em pontos que tiveram alguma relação com a história da Ditadura. Epigramas eram pequenos textos produzidos pelos gregos e talhados nos túmulos

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

de seus mortos ou em monumentos, a fim de celebrar a memória dos homenageados. No caso de Manoela, os epigramas são feitos com letras adesivas, que logo se descolam da superfície, destacando a perenidade da memória. Deles, restam apenas seus registros fotográficos, arquivados na página do Instagram do projeto[5]. A inspiração para os epigramas surgiu através do projeto Caminhos da Ditadura em Porto Alegre[6], no qual a historiadora Anita Natividade Carneiro mapeou locais relacionados ao contexto de resistência e repressão na capital gaúcha durante o período autoritário. “Os epigramas desvelam o que está por baixo de camadas de cidade. Trata-se de frases curtas, relativas a eventos da ditadura militar, decalcadas diante dos endereços onde os mesmos ocorreram” (Nogueira, 2021, p. 56).

Os epigramas demarcam memórias da repressão e resistência. Na lateral do Colégio Militar, Manoela escreveu “CARLOS LAMARCA ESTUDOU AQUI”, em referência ao aluno que, desde a inclusão de seu nome na lista da Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos, em 1996, foi apagado de outra lista, a de ex-estudantes da escola. Na calçada do prédio que hoje abriga o SINE (Sistema Nacional de Emprego), na Avenida Mauá, colou o epigrama “ANTIGO DOPS VULGARIZOU A PRÁTICA DE SUBMARINO ASFIXIA POR AFOGAMENTO” em alusão às sessões de tortura praticadas pelo Departamento de Ordem Política e Social. Em uma pilastra da rodoviária municipal, Manoela colou “AQUI EMBARCAVAM OS PASSAGEIROS DA ESPERANÇA”, citando os perseguidos que utilizavam o local como partida para sua viagem com destino ao exílio no Uruguai, citados no livro de Frei Betto, Batismo de Sangue.

Na Rua Santo Antônio, nº 600, no tradicional bairro Bom Fim, há uma casa que foi parar nas páginas dos jornais no final de agosto de 1966. Descobriu-se que ali funcionou entre 1964 e 1966 um centro clandestino de coleta de informações e tortura filiado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS/RS). O “Dopinha”, que era comandado pelo Major Luiz Carlos Mena Barreto, foi um dos primeiros símbolos conhecidos da violência perpetrada pelo regime, antes mesmo do AI-5. Em 2022 o Dopinha voltou às páginas dos jornais, quando o imóvel foi

[5] Disponível em: https://www.instagram.com/epigramas_/. Acesso em: 26 de mar. de 2025.
[6] Disponível em: https://www.ufrgs.br/caminhosdaditaduraemportoalegre/. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

anunciado no site de aluguéis de imóveis Airbnb como uma casa “serenamente jardinada em 1927 [...] espaçosa, antiga, original e recentemente remodelada, proporciona uma estadia tranquila e segura para os hóspedes que pretendem ter uma estadia única no centro de Porto Alegre” (Romagna, 2022). Um usuário que alugou a casa se surpreendeu ao chegar lá e se deparar com uma placa instalada pela prefeitura em 2015, onde se liam as informações sobre o passado do local. Novamente, o Dopinha não havia sido completamente esquecido, suas informações estavam lá de modo preciso. Em 2021, Manoela produziu um epigrama no local. Quem por ali passou naqueles dias pôde ler: “1º CENTRO DE REPRESSÃO CLANDESTINO CONE SUL”.

Figura 1 – Epigrama feito no “Dopinha”, Rua Santo Antônio, nº 600, Porto Alegre-RS



Fonte: Manoela Nogueira (2021)

Os epigramas de Manoela elaboram em si a conjunção da imagem e da escrita, se inserindo em um debate estabelecido desde os horrores da Shoah, a saber, a representação do irrepresentável. A partir disso, estabeleceram-se diversas polêmicas, como a discussão entre Claude Lanzmann através de seu filme Shoah (1985), que buscou retratar os eventos do holocausto sem nenhuma imagem de arquivo, e o ponto de vista de Didi-Huberman (2020), defendendo que

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

todas as imagens, a seu modo, valem a pena para contar a história. Essa questão permanece até hoje, com o recente lançamento de Zona de Interesse (Jonathan Glazer, 2023), filme que mostra um cotidiano pacífico da família de um comandante nazista que mora ao lado de um campo de concentração. Com imagens feitas somente na casa, que é separada do campo apenas por um muro, ouvimos os ruídos ao fundo, que denunciam o que se passa por ali.

Manoela Nogueira, diante do dilema dos estigmas de uma nação produz com os epigramas essa mediação entre a imagem e a escrita. Escrita porque, obviamente, se utiliza de letras, palavras e pequenas frases para contar um pouco da história daquele local. Assim, estabelece uma memória, um rápido testemunho da violência que se passou ali no outrora. Ao mesmo tempo, os epigramas são imagens pois sua disposição perene diante do local é fundamental na sua construção. Não basta que o epigrama esteja em qualquer lugar, ele precisa estar ali, ocupando aquele espaço, servindo como uma espécie de ferida que se abre naquela fachada, transportando o transeunte para um outro tempo.

De modo semelhante, o grupo Aparecidos Políticos produziu uma intervenção em uma placa em referência à “Casa dos Horrores”, centro de tortura em Maranguape, Ceará. A placa em uma rodovia, instalada em 2014, avisa quem passa que a 1 km dali se localiza um “Centro de Tortura” (fig. 2). O local, citado na Comissão Nacional da Verdade, funcionava como centro clandestino do DOPS, abrigando militantes políticos sequestrados[7].

[7] Em entrevista, Valter Pinheiro, preso político torturado na “Casa dos Horrores”, conta sua história e fala sobre o local: https://abrir.link/UbqXe. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Figura 2 – Placa em referência à "Casa dos Horrores", em Maranguape, Ceará



Fonte: Somos os que foram, Grupo Aparecidos Políticos, p. 76

Intervenções como essa e os epigramas indicam que a cidade não é feita apenas de seu espaço e materialidade, mas sim de seu passado. Ítalo Calvino escreveu sobre isso em seu As Cidades Invisíveis (2017, p. 14), quando colocou a inutilidade de descrever os mínimos detalhes da cidade de Kublai: "A cidade não é feita disso [sua materialidade], mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha [...]". Poucas páginas depois, ao descrever Zora, o narrador diz que essa é uma cidade que se torna inesquecível apenas para seus moradores, ela se fixa detalhadamente na memória do transeunte, como se todos sofressem do mal de Funes: "Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas, apesar de não demonstrar particular beleza ou raridade" (Calvino, 2017, p.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

19-20). Esta seria uma cidade semelhante a uma partitura musical, com notas que não podem ser modificadas ou deslocadas. Porém, essa impossibilidade de elaborar jogaria Zora no esquecimento dos que saem dali, “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo”. A memória necessita em parte do esquecimento, isto é, de pequenas lacunas que possibilitem o movimento de elaboração de seu passado para que ela seja de fato lembrada no presente. Do mesmo modo, não se pode esquecer o passado de nossas cidades, aquilo que as construiu.

Em sua tese, Ronna (2024) estuda a instância gráfica de documentários que se preocuparam em narrar acontecimentos da Ditadura e seus desdobramentos nos dias de hoje. Ela aponta que é justamente a partir dessas inscrições gráficas que podemos preencher as lacunas dessa história e, assim, compreender o passado, modificando nossa experiência histórica. De desenhos a cartas, passando até mesmo por documentos oficiais, a pesquisadora demonstra como esses filmes se utilizam dessas escritas para se colocar diante dos impasses e lacunas que a ditadura produziu. Para Ronna (2024, p. 111), “nos traços, nas palavras e em sua composição, é possível apreender, não somente, os vestígios da barbárie, mas também restos do apagamento, do esquecimento”.

O grupo Aparecidos Políticos efetua ações artísticas para celebrar a memória de desaparecidos e mortos pelo governo militar. Oriundo de Fortaleza, Ceará, o coletivo faz intervenções pela cidade com colagens, fotografias e poesia, além de promover palestras e exposições. Seu nome faz referência a Bergson Gurjão Farias, que desapareceu na Guerrilha do Araguaia em 1971. Sua família o procurou por cerca de 40 anos. Em certo momento, levantou-se a hipótese de que seu corpo estaria enterrado com outros dois guerrilheiros no cemitério de Xambioá, Tocantins. Familiares de desaparecidos trouxeram equipes de cientistas da Argentina para tentar identificar os corpos, mas as pesquisas foram inconclusivas. Um desses corpos foi batizado de X2 e armazenado precariamente em um saco de papel no Ministério da Justiça, em Brasília. Em 2008, Ielnia Farias Johnson, irmã de Bergson, abriu a Revista Veja e viu uma foto de X2, apontado na reportagem como possível Bergson. A família agiu e, através de um exame de DNA materno, descobriu finalmente o paradeiro do desparecido. Bergson e X2 eram o mesmo.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Como se renomeado por Funes, X2 dava conta de todos os detalhes daquela ossada, havia sido examinado e cuidadosamente medido em toda a sua materialidade, mas não havia a elaboração da memória que o ligaria a sua família. A inexistência de um claro movimento ético de reelaboração do passado, de justiça não teve espaço no Brasil para além de movimentos pontuais, como as Comissões da Verdade. Assim, torturadores e assassinos não foram julgados, sua anistia autoproclamada enterrou as esperanças de muitas famílias e transformou Bergsons em X2. O acaso levou Ielnia a encontrar seu irmão e, em 2009, sua família pode finalmente realizar seu funeral.

Por outro lado, há também os nomes das vítimas. Ao analisar Retratos de Identificação (Anita Leandro, 2014)[8], Ronna (2024) destaca que o filme se utiliza não somente dos próprios retratos de identificação produzidos pela Ditadura em relação aos militantes políticos mortos e desaparecidos, mas também de seus nomes. Assim, as imagens com suas fotos 3x4 e seus nomes apontam para essa ausência de alguém que não mais está ali para dar seu testemunho. Isso é reafirmado nos momentos em que militantes sobreviventes dão seus relatos e até mesmo quando tentam falar sobre companheiros mortos. Em alguns desses casos, os militantes não conseguem falar nem elaborar palavras para descrever o que passaram, a eles resta apenas a mudez e o choro. Ao renomear nos retratos os nomes dos sujeitos como “prisioneiro” ou “terrorista”, o Estado subtraía dos militantes não apenas seus corpos, mas também sua identidade, buscando de todas as formas produzir um apagamento destes. Assim, de acordo com Ronna (2024), os momentos em que os nomes são sussurrados no documentário reestabelecem de alguma forma a memória destes indivíduos aos espectadores de agora.

Em sentido semelhante, o lambe produzido pelo grupo Aparecidos Políticos em parceria com o GAC - Grupo Arte Callejero[9], traz na imagem a memória de uma ausência. Em um corredor da Universidade Estadual do Ceará – UECE, no

[8] O longa parte dos retratos de identificação de presos políticos produzidos por agentes do governo para investigar as maneiras de repressão e apagamento utilizadas pela Ditadura. Disponível em: https://abrir.link/BqoZx. Acesso em: 26 de mar. de 2025.
[9] Grupo argentino que, semelhante ao Aparecidos Políticos, promove intervenções nos espaços públicos em memória da resistência e denúncia contra a Ditadura argentina. Disponível em: https://abrir.link/ClHvQ. Acesso em: 26 mar. 2025.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

ano de 2014, o grupo colou a imagem do rosto de Jana Moroni, com uma legenda onde se lê: “Jana Moroni Barroso, Desaparecida entre 03 e 11/02/1974”. Em um post no Instagram, um membro do grupo registrou o lambe, nove anos depois (fig. 3), com marcas do tempo, mas ainda visível. A imagem de Jana Moroni insiste em permanecer. Seu rosto se coloca como lembrança diante daqueles que passam e devem imaginar seu paradeiro, lembrar sua história. Esse rosto é um rastro do passado que insiste em não sumir, em indicar um caminho da recordação daqueles que desapareceram, a despeito da lacuna de seu paradeiro. O rosto de Jana aqui se mostra como uma convocação, como escreve Didi-Huberman (2021, p. 482), ou seja, quando as imagens têm o poder de convocar seu espectador, “elas estão talvez o mais perto possível do olho da história (no mesmo sentido em que falamos de olho do furacão), ali onde o mais singular toca a comunidade, onde o mais atual toca nossas durações mais profundas”. Apesar de divergências de datas sobre sua captura e desaparecimento, Jana foi uma das vítimas confirmadas da guerrilha do Araguaia, sendo uma das pessoas desaparecidas pelas quais o Estado brasileiro foi condenado na Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) da Organização dos Estados Americanos (OEA), em 2010. Mesmo sem a confirmação do paradeiro de Jana, em 2013, o sargento João Santa Cruz Sacramento, em depoimento, afirmou ter visto seu corpo em um helicóptero pousado em uma base militar[10]. Assim é justamente nessa imagem do rosto de Jana que se encontra o passado e o presente, preenchendo a lacuna de sua história que se apaga.

[10] Disponível em: https://abrir.link/yOpkQ. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Figura 3 – Lambe do rosto de Jana Moroni



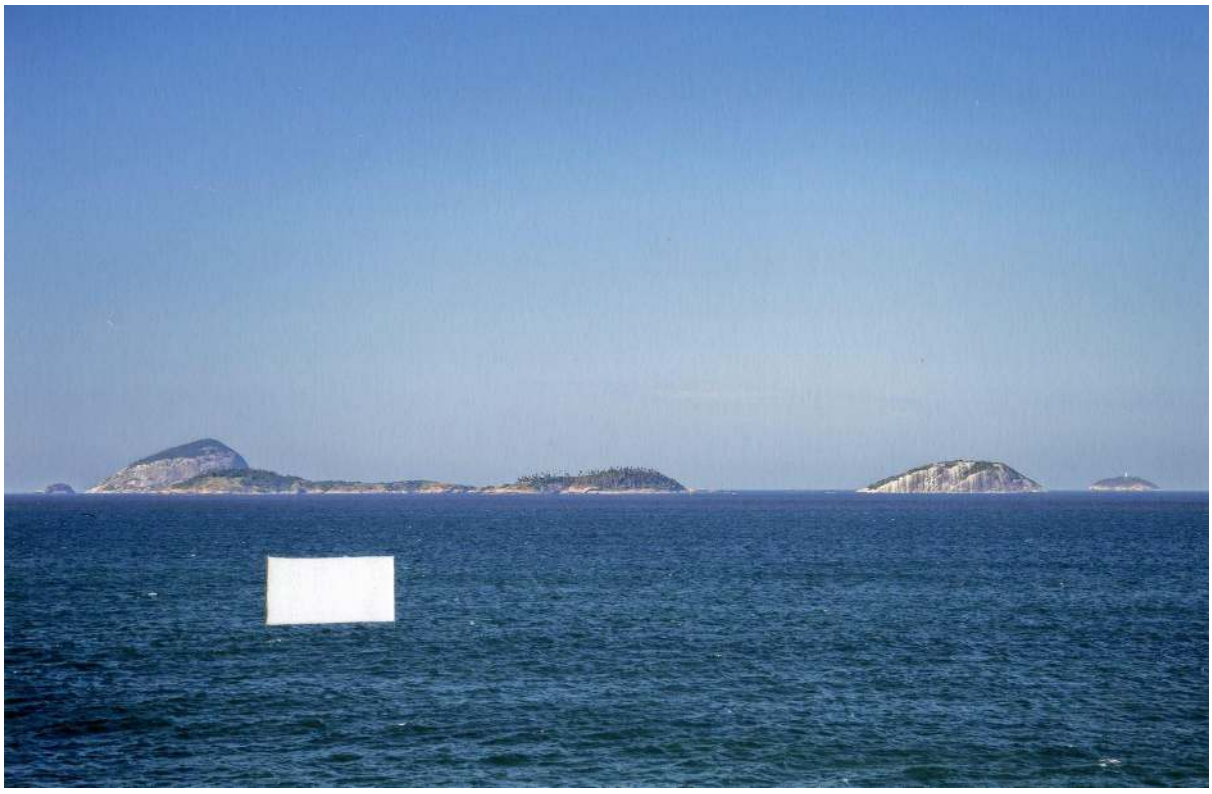
Fonte: https://www.instagram.com/aparecidospoliticos

Todavia, não foi apenas a cidade que a violência da Ditadura tocou. Quem demonstra isso é o fotógrafo Gilvan Barreto, que registra diferentes paisagens naturais que foram locais de tortura e desaparecimento (fig. 4). Nas fotos, Barreto produz buracos retangulares que indicam as lacunas da memória e do espaço. O pedaço que falta dessa memória reencena o desaparecimento, questão tão importante para os mecanismos ditatoriais latino-americanos. O desaparecimento fez parte não apenas do método de violência, que sumiu com os corpos de militantes contrários aos regimes, mas também do próprio mecanismo de exceção desses poderes, agindo muitas vezes às margens das leis. É o caso do Dopinha e da Casa dos Horrores, centros de detenção e tortura que escondiam a violência dos regimes. É preciso então lutar contra o desaparecimento, como faz o lambe de Jana Moroni; como se coloca o nome do grupo Aparecidos Políticos, com os ossos de desaparecidos encontrados e renomeados, com seu sepultamento digno e o luto de seus familiares.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Gilvan Barreto, por outro lado, utiliza outra tática para evidenciar o desaparecimento. Ao apontar através dos buracos nas imagens, demarca o espaço vazio e assim faz emergir a lacuna da memória. Quando o narrador de Borges conclui que Funes não era capaz de pensar, pois sua memória era tão precisa que se transformava num fluxo intenso de entulhos, temos de fazer o exercício de parar diante da imagem e buscar nela, através desses entulhos e destroços, do acúmulo de lembranças, aquilo que está escondido no desaparecimento. “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”. Pensar é esquecer as diferenças entre a imagem de Jana e o epigrama do Dopinha, é elaborar o que os une; entender que a perenidade da imagem e das letras joga com a lógica do desaparecimento daquela parte da nossa memória que olharia para esses atos atrozes e diria a eles que tais acontecimentos são inaceitáveis.

Figura 4 – *Postcards from Brazil*, Gilvan Barreto



Fonte: Casa Nova Arte e Cultura Contemporânea.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

3 As lacunas da memória

As obras aqui citadas dialogam diretamente com a recente tradição dos antimonumentos, que no século XX surgiram na Europa para demarcar a catástrofe do fascismo. Jochen Gerz é provavelmente o mais famoso artista a produzi-las. Como exemplo, há seu antimonumento contra o fascismo, feito em conjunto com sua esposa Esther Shalev-Gerz, em Hamburgo, Alemanha. Este consiste em um obelisco quadrado, de 12 metros de altura, com um metro de cada lado e coberto de chumbo. Nele, cinzéis pendurados convidavam as pessoas a escrever seus nomes sobre o objeto. Quando não havia mais espaço para inscrição, o obelisco era enterrado dois metros e uma nova superfície ficava disponível para intervenção. Em 1993, os dois últimos metros do antimonumento foram enterrados e com eles suas inscrições — assinaturas, frases antifascistas, frases fascistas e até mesmo tiros que a obra sofreu em atentados —, permanecendo até hoje como um antimonumento invisível aos olhos, mas enterrado no solo.

Seligmann-Silva (2016, p. 52) comparou o antimonumento de Gerz com o nosso passado: “sempre ausente e, de certa forma, também enterrado na nossa memória”. Para o autor, a chave para se pensar os antimonumentos é justamente relacioná-los com o gesto político de se elaborar o trauma da catástrofe: “ele [o antimonumento] quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumentos como dos testemunhos dessas catástrofes”. Logo, o que essas obras colocam em evidência é a impossibilidade de acesso real ao trauma e sua memória completa e pura, ao mesmo tempo que, em meio a tanto esquecimento, é necessário relembrar a eterna necessidade de lembrar.

As obras de Gilvan Barreto bem como esses apontamentos de Seligmann-Silva nos fazem pensar também nas Imagens Mortas (Killed Images) armazenadas na Livraria do Congresso dos Estados Unidos. Tais imagens fizeram parte do processo de documentação promovido pela Administração de Segurança Agrícola dos EUA (US Farm Security Administration) no período da Grande Depressão da década de 1930. O intuito dessas mais de 27 mil fotografias era documentar e

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

divulgar ao país os processos de assentamento e agricultura de parte da população. Muitas dessas fotos, porém, foram "mortas" com um buraco feito em seus negativos, indicando assim que não deveriam ser publicadas. As imagens eram geralmente "assassinadas" por serem consideradas tecnicamente ruins, com pouco apelo ou simplesmente por serem versões inferiores da foto escolhida para ser veiculada. Dessa série de fotos publicadas, ficou famosa, por exemplo, Migrant Mother, de Dorothea Lange, mas dentre as imagens mortas, encontramos também uma fotografia sem título de Russell Lee, que mostra uma jovem mãe indígena com seu bebê (fig. 5).

Figura 5 – Foto sem título de Russell Lee, 1937



Fonte: https://www.loc.gov/resource/fsa.8a21932.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Como aponta Erica Eisen (2022) em seu ensaio sobre esse arquivo, algumas dessas fotografias mortas são justamente de populações negras e indígenas, vistas pelo editor do projeto, Roy Emerson Stryker, como pouco atrativas ao público. Assim, esse enorme arquivo de fotos com lacunas que hoje é exumado por historiadores ajuda a relembrar as lacunas dessa parte da história dos Estados Unidos que se apresenta como uma memória muitas vezes dispersa — a maioria dessas imagens não tem referência de autor, local, quem são as pessoas fotografadas ou data. Do mesmo modo, a maneira de matar essas imagens foi justamente produzir lacunas em seus negativos, mas sem descartar completamente sua materialidade. Já hoje, esses buracos são, justamente, pontos que ativam nossa imaginação para pensar os motivos daquele descarte, bem como apontam para a possibilidade de entender como a tentativa impossível de completar tais imagens pode ser uma maneira positiva de buscar acessar sua história. Este é o limite do conhecimento do passado, é o entendimento que nunca teremos acesso ao todo do quadro, como frisou Lyotard (1989). As lacunas da memória também fazem parte dessa elaboração, são elas que impedem a distante acumulação e consequente impossibilidade de elaboração.

Afinal, é preciso do silêncio, da pausa, para que, nesse fluxo do tempo, possamos entender o passado em sua dimensão de recalque. Quando o filme Argentina, 1985 (Santiago Mitre, 2022)[11] foi lançado, produziu-se em seu país uma sessão em sala vazia para sua exibição[12]. O ato foi uma homenagem à memória dos desaparecidos, às vítimas daquela história. Um filme sem espectadores desvirtua a própria lógica do cinema, mas é essa falta de espectadores que aponta para a lacuna da memória. Destacar esse vazio no espaço é uma maneira de chegar minimamente próximo de representar o vazio que essa história deixou.

4 Sobre lugares memoriosos e vazios a serem preenchidos

Assmann (2011) destaca a memória como ponto fundamental para a formação do indivíduo dentro de uma sociedade, afinal é pela memória cultural que o sujeito se liga a determinado espaço onde cresce. Deste modo, não apenas os

[11] O filme retrata a história do Julgamento das Juntas Militares, estabelecido em 1985 pelo presidente Raul Alfonsín e comandado pelos promotores Julio Strassera e Luis Moreno Ocampo, apurando os crimes da ditadura auto-nomeada de Processo de Reorganização Nacional (1976-1983).
[12] Disponível em: https://abrir.link/CCRmv. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

espaços de recordação são fundamentais para se manter a memória coletiva, mas também todos os outros meios pelos quais essa memória circula. A escrita e as imagens não são apenas um medium, mas também a própria constituição da memória, afinal, é apenas a partir destas que em alguns casos podemos saber sobre locais dos quais nada restou.

Huyssen (2000) destacou que os monumentos que são erigidos nos lugares de memória não são suficientes por si só para garantir que essa memória se consolide no imaginário social. Mas e quanto ao Brasil, onde não há praticamente nem monumentos para lembrar desse passado traumático que foi a ditadura? O que fazer quando os locais se tornam espaços de traumas recalcados renomeados com nomes de ditadores, assassinos e torturadores? Para Assmann (2011, p. 229), esse problema "torna-se muito mais complexo no momento em que não se trata mais de anotar e ler contra o esquecimento, mas de incorporar o esquecimento como elemento constitutivo no processo de transmitir e legar coisas do passado". Ou seja, quando Castelo Branco se torna nome de Avenida, o que acontece é a criação de um lugar memorioso, em que o acúmulo de memórias não elaboradas trabalha para preencher o vazio com o esquecimento. Lembra-se Castelo Branco como um presidente a ser comemorado, esquecendo-se que ele foi um ditador.

Nesse sentido, enquanto vivemos num país que tem medo de um recordar elaborado, cabe aos artistas a transformação dos lugares memoriosos em lugares de memória. Ou seja, cabe a eles "conectar o que está mais distante no tempo com o que está mais próximo no espaço" (Assmann, 2011, p. 388). Quando o presidente Lula veta um posicionamento contundente em relação aos 60 anos do golpe militar, ele cria um espaço na memória, uma lacuna que permanece desde a anistia autoproclamada pelos militares. Esse vazio que está diante de todos como um fantasma, mas o qual não é mencionado, ressoa como quando estamos diante das Killed Images ou das fotografias de Gilvan Barreto. Há algo ali, mas não sabemos bem o quê. É precisamente assim que funciona o trauma, o lapso da memória. O grande perigo desse vazio é que ele seja preenchido com o esquecimento. É o que acontece com os lugares memoriosos de nossas cidades, pelos quais passamos diariamente, preenchidos pelo esquecimento e por entulhos de memórias não elaboradas que trabalharam a favor do recalque. "Para mim, não

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

existe vazio, até o próprio espaço é passível de ser esculpido", disse Waltercio Caldas[13], que criou diversas obras para pensar o espaço e as formas. Quando Manoela Nogueira, o Grupo Aparecidos Políticos, Gilvan Barreto e outros, trabalham com os lugares memoriosos, estão, mesmo que de maneira perene, preenchendo o vazio com a memória. Não à toa Didi-Huberman (2021) destacou o papel das imagens e da literatura nesse caminho de dar a ver o olho da história, afinal é essa maneira de ler a história que pode nos convocar a ela.

Quando retornou à Alemanha, após um exílio de cerca de dez anos imposto pelos nazistas, Adorno (2008) prestou uma conferência intitulada "O que significa elaborar o passado". Nela, o filósofo problematizou as tentativas de se pretender esquecer a qualquer custo os horrores perpetrados pelo nacional-socialismo, num esforço de assim apaziguar o trauma. Para Adorno, ao contrário de esquecer completamente, era necessário buscar suas causas no passado, para que assim não houvesse uma repetição dessa violência no presente. "O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo as suas causas", conclui Adorno (2008, p. 12).

Ao falar sobre a anistia autoproclamada pelos militares, Gagnebin (2010, p. 184) retoma este posicionamento: "somente ele permite enterrar os mortos, isto é, construir um espaço verdadeiro para os vivos, que não seja ameaçado pelos fantasmas do passado". Afinal, desde os relatos homéricos, a preocupação de enterrar os mortos é fundamental para a paz dos vivos: "Essa exigência é umas das fontes da poesia que pode muito bem ser definida como um túmulo (do grego: sêma, signo e túmulo) não de pedras, mas de palavras [...]" (Gagnebin, 2010, p. 184). Seguindo a tradição de Walter Benjamin, Gagnebin (2010) vê a história como um grande rito funeral ao passado, ou seja, uma homenagem justa aos mortos. Afinal, é o luto que promove a elaboração da perda, quando não há esse processo, o fantasma do morto continua a assombrar os que permaneceram. Essa questão se traduz perfeitamente na introdução do livro Somos os que não foram (2021), que conta a história do grupo Aparecidos Políticos, na qual Ielnia relata que a "identificação do Bergson destruiu os últimos resquícios de esperança que a nossa

[13] Disponível em: https://abrir.link/OALbk. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

mãe guardava. Por outro lado, fechou o parêntese e nos permitiu continuar a nossa jornada com os olhos para o futuro".

Esse é o ponto do qual Nietzsche (1999) se referia em relação à história. Ao ser transformada em maneira ética de viver, de entrelaçar a memória com a potência de agir, é que ela pode funcionar como superação, como preenchimento produtivo do vazio — lembremos que Nietzsche se dedicou a combater o niilismo, que ele chamava de amor ao nada. Superar aqui não é esquecer, mas também não é entulhar lembranças memoriosas como as de Funes; é elaborar. É nesse cruzamento entre o luto, o silêncio e a falta que está a memória e seu pensamento. Só ela pode ajudar a quebrar o encantamento com o passado, a ideia de que o Dopinha foi uma serena casa, de que houve uma revolução em 31 de março de 1964 que nomeia uma praça em Peri Peri, de que é aceitável nomear ruas e pontes com nomes de ditadores, torturadores e assassinos. Essa superação pode então transformar lugares memoriosos em lugares de memória.

Referências:

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: **Primeira Versão**, Porto Velho, n. 225, v. 21, jan./abr., 2008. Disponível em: https://primeiraversao.unir.br/artigos_volumes/225_.pdf. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. 1. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2011.
BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. 1. ed. São Paulo, SP: N-1 Edições, 2021.

EISEN, Erica. The Kept and the Killed, **The Public Domain Review**, 26 de jan. de 2022. Disponível em: https://publicdomainreview.org/essay/the-kept-and-the-killed/. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. 1. ed. São Paulo, SP: Escuta, 2000. PP. 99-110.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. 1. ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2010. PP. 177-186.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumento, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano Editora, 2000.

KREIMER, Roxana. Nietzsche, autor de "Funes el memorioso": crítica al saber residual de la modernidad. In: LOUIS, Annick; ROWE, William; KAUFMAN, Alejandro; CANAPARO, Claudio (coord.). **Jorge Luis Borges**: intervenciones sobre pensamiento y literatura, p. 189-197, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano**: considerações sobre o tempo. 1. ed. Lisboa, PT: Editorial Estampa, 1989.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes**: o golpe de 1964 e a ditadura militar. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: **Obras Incompletas**. 1. ed. São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda., 1999. P. 273-287.

ROMAGNA, Maria Eduarda. Imóvel que abrigou o Dopinha é anunciado em site de aluguel: 'Linda casa de época moderna'. **Sul-21**, 2 de ago. de 2022. Disponível em: https://sul21.com.br/noticias/geral/2022/08/imovel-que-abrigou-o-dopinha-e-anunciado-em-site-de-aluguel-linda-casa-de-epoca-moderna/. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

RONNA, Giulianna Nogueira. **Identidades sob rasura**: o documentário biográfico como reescrita gráfica e histórica da ditadura civil-militar (1964-1985). 2024, 176 p. (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pusp/a/Vyft9fND6TVQywwV3bSkM6q/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

SOARES, Ana Cecília; MOURÃO, Alexandre; MARIANA, Aspásia (orgs.). **Somos os que foram**: Coletivo Aparecidos Políticos 10 anos. 1. ed. Fortaleza, CE: Editora Reticências, 2021.

TORRES, Pedro Henrique Campello. As cidades da ditadura militar brasileira: Continuidades, rupturas e uma agenda contemporânea de direito à memória. **Urbana**: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid., Campinas, SP, v. 12, p. 1-

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

20, 2020. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8646240. Acesso em: 26 de mar. de 2025.

Recebido em: 27/05/2024.
Aceito em: 12/12/2024.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

Giancarlo Backes Couto
Bolsista de Doutorado CNPq em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com período sanduíche na Université Paul-Valéry, Montpellier 3. Mestre na mesma área e Programa, com bolsa CAPES/PROSUC. Graduado em Jornalismo pela Universidade Feevale e em Filosofia (Licenciatura), pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9757-522X
E-mail: giancarlobcouto@gmail.com

Cristiane Freitas Gutfreind
Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e bolsista produtividade do CNPq. Líder dos grupos de pesquisa Cinema e Audiovisual: comunicação, estética e política (Kinepoliticom) e Cinema, Audiovisual, Tecnologias e Processos Formativos (Encruzilhadas). Graduada em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994), Mestre em Cultures et Comportements Sociaux - Université de Paris V (René Descartes, Sorbonne -1996) e Doutora em Sociologie - Université de Paris V (René Descartes, Sorbonne - 2001).
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7333-3146
E-mail: cristianefreitas@pucrs.br

Este texto faz parte de projeto financiado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/