

# Arquivo, montagem e disputa historiográfica o cinema documental de Silvio Tendler como campo de batalha pela memória pública<sup>1</sup>

## Archive, Montage, and Historiographical Dispute The Documentary Cinema of Silvio Tendler as a Battleground for Public Memory

**Maria Cristina Gobbi**

*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia  
Bauru, São Paulo, Brasil*

**Tiago Negrão Andrade**

*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia  
Bauru, São Paulo, Brasil*

### Resumo

Este artigo analisa a operação arquivar na cinematografia de Silvio Tendler, compreendendo-a como um dispositivo crítico de disputa historiográfica. A partir de abordagem qualitativa e documental, fundamentada em teóricos como Derrida, Foucault e Stoler, examina os filmes *Jango* (1984), *Os anos JK* (1980) e *Encontro com Milton Santos* (2006), e a série *Anos dourados* (TVE, 1992). A análise revela que o cineasta subverte o estatuto do documento oficial e da imagem de arquivo, reinscrevendo-os através da montagem para desestabilizar narrativas hegemônicas e reativar vozes e eventos silenciados. Os resultados demonstram como sua obra reconfigura o arquivo de instrumento estatal em campo de batalha contra-hegemônico, gerando implicações epistemológicas, pedagógicas e

<sup>1</sup> Os autores registram a colaboração de João Luíz Alexandre dos Santos, graduado em Eventos pela Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo (FATEC) e aluno especial de disciplina no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da UNESP, em atividades de pesquisa, levantamento e organização de informações, formatação do manuscrito e leitura crítica do texto.

políticas para a memória pública brasileira, especialmente em contextos de revisionismo histórico e fragilização democrática.

**Palavras-chave:** Arquivo. Documentário Político. Silvio Tendler. Memória Pública. Disputa Historiográfica.

## Abstract

This article analyzes the archival operation in Silvio Tendler's cinematography, understanding it as a critical device of historiographical dispute. Based on a qualitative and documentary approach, grounded in theorists such as Derrida, Foucault, and Stoler, it examines the films *Jango* (1984), *Os anos JK* (1980), *Anos dourados* (1992), and *Encontro com Milton Santos* (2006). The analysis reveals that the filmmaker subverts the status of the official document and archive footage, reinscribing them through montage to destabilize hegemonic narratives and reactivate silenced voices and events. The results demonstrate how his work reconfigures the archive from a state instrument into a counter-hegemonic battleground, generating epistemological, pedagogical, and political implications for Brazilian public memory, especially in contexts of historical revisionism and democratic fragility.

**Keywords:** Archive. Political Documentary. Silvio Tendler. Public Memory. Historiographical Dispute.

## Introdução

A disputa contemporânea pela memória pública tornou-se um dos campos centrais da luta política no Brasil, especialmente após o avanço de revisionismos autoritários e da fragilização das instituições encarregadas de preservar o patrimônio histórico. Nesse cenário, o cinema documental emerge como um dos dispositivos mais potentes de reconfiguração do passado, atuando não apenas como forma estética, mas como operador crítico capaz de intervir nas estruturas que definem o que deve ser lembrado ou esquecido. A obra de Silvio Tendler insere-se nesse contexto como força histórica singular: seus filmes tensionam arquivos oficiais, reativam narrativas silenciadas e recolocam no centro do debate sujeitos e eventos sistematicamente marginalizados. A urgência desse debate intensifica-se diante da destruição recorrente de acervos públicos, como os incêndios da Cinemateca Brasileira nos anos de 2016 e 2021, que evidenciam a vulnerabilidade material da memória nacional e a precariedade das políticas de preservação.

O objeto específico deste estudo consiste na análise crítica da operação arquivar na cinematografia política de Silvio Tendler, tomando seus filmes históricos — *Jango* (1984), *Os anos JK* (1980) e *Encontro com Milton Santos* (2006), e a série *Anos dourados* (1992) — como dispositivos de disputa historiográfica. O arquivo, nessas obras, não é mobilizado como testemunho neutro, mas como campo de confronto no qual documentos oficiais, depoimentos, discursos estatais e imagens de época são reorganizados para expor silenciamentos, rasuras e operações de poder que estruturaram a narrativa dominante sobre o século XX brasileiro. Os impactos dessa operação estendem-se para dimensões políticas, pedagógicas e epistemológicas, pois transformam o filme em arena de construção de sentidos e em instrumento de democratização da memória pública.

O debate teórico que fundamenta esta análise articula autores centrais para a compreensão crítica do arquivo. Derrida (1995) concebe o arquivo como lugar de poder que governa os horizontes do lembrável; Foucault (1972) entende o arquivo como sistema de enunciabilidade que delimita o possível dizer histórico; Stoler (2009) trata o arquivo colonial como campo de fricção, rasura e violência burocrática; Ricoeur (2000) elabora a ideia de trabalho da memória como mediação entre lembrança, narrativa e esquecimento; Bernardet (1994) discute o documentário político como forma de disputa interpretativa; Nichols (2001) analisa o modo expositivo e suas ambivalências entre autoridade e narrativa; Xavier (2005) e Ramos (2008) problematizam o risco de teleologias pedagógicas no cinema histórico. Embora a literatura reconheça a importância do cinema político brasileiro, ainda há lacunas sobre como a operação arquivar de Tendler reconfigura regimes de verdade, subverte hierarquias epistêmicas e produz contra-histórias capazes de tensionar narrativas oficiais.

O corpus analisado envolve filmes, entrevistas, acervos públicos (Cinemateca Brasileira, Arquivo Nacional, CPDOC/FGV), documentos desclassificados pela Lei de Acesso à Informação (Brasil, 2011), registros do Serviço Nacional de Informações (SNI), cinejornais do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e materiais televisivos. Esses casos foram selecionados por constituírem ecologias arquivísticas que estruturam a narrativa fílmica e revelam como o cineasta inscreve discursos dissidentes dentro de estruturas documentais tradicionalmente destinadas a reforçar o poder estatal. As características desses materiais — heterogeneidade formal, origem estatal, deterioração física, disputas de acesso — tornam-se elementos centrais da análise, pois constituem a própria condição da montagem crítica.

O estudo diferencia-se de abordagens anteriores que tratam o documentário político sobretudo como pedagogia histórica ou como arte engajada. Aqui, o foco desloca-se para o papel ontológico do arquivo

como dispositivo e como matéria viva de disputa, destacando suas ambivalências estruturais: o arquivo sustenta o poder que o oprime, mas também contém a fissura que permite sua subversão. Modelos tradicionais de historiografia audiovisual tendem a definir o arquivo como testemunho; em Tendler, ele se torna contracampo. Ao mesmo tempo, essa operação implica riscos: a montagem que desestabiliza o discurso oficial pode, paradoxalmente, reforçar uma narrativa diretiva que reduz a multiplicidade dos vencidos a uma síntese autoral.

Os desafios éticos envolvidos incluem o risco de monumentalização de figuras históricas, a tensão entre didatismo e pluralidade, as limitações do uso de depoimentos como autoridade narrativa e a desigualdade de acesso aos arquivos, frequentemente condicionada por estruturas estatais frágeis. Casos emblemáticos, como a censura de documentos militares, a destruição de acervos públicos e o revisionismo nas redes sociais, ilustram o conflito permanente entre memória, poder e visibilidade — conflitos que os filmes de Tendler enfrentam diretamente.

O debate regulatório também tensiona a análise. A Lei de Acesso à Informação (Brasil, 2011) abriu novas possibilidades de pesquisa e democratização do arquivo, ao passo que a ausência de uma política nacional de preservação audiovisual compromete o futuro da memória pública. A coexistência desses cenários evidencia a instabilidade do regime arquivai brasileiro e reforça a centralidade de práticas documentais insurgentes.

Diante desse contexto, este artigo busca responder à seguinte pergunta geral: como a obra de Silvio Tendler reconfigura o arquivo como campo de batalha historiográfica, desestabilizando regimes de verdade institucionais e ampliando as possibilidades de construção da memória pública no Brasil? Desdobram-se daí três questões específicas: (1) de que modo o arquivo é reinscrito como dispositivo de crítica; (2) como depoimentos, documentos oficiais e imagens de época são reorganizados na montagem; (3) que efeitos epistemológicos, políticos e pedagógicos emergem dessa operação.

A justificativa do estudo reside na relevância científica e social de compreender o papel do documentário na disputa contemporânea por narrativas históricas, especialmente em contextos de revisionismo e erosão institucional. Investigar a operação arquivai de Tendler oferece contribuições à teoria do documentário, à crítica da memória, aos estudos decoloniais do arquivo e ao debate público sobre preservação e democracia.

As hipóteses que orientam a pesquisa são: (a) o arquivo, quando reinscrito criticamente, deixa de ser instrumento estatal de poder e torna-se dispositivo contra-hegemônico; (b) a montagem de Tendler produz

rupturas interpretativas capazes de expor silenciamentos e fissuras da historiografia oficial; (c) a força crítica do arquivo depende da circulação pública e das condições materiais de preservação, estando, portanto, sujeita a tensões políticas permanentes.

Os objetivos específicos incluem mapear as operações arquivais presentes nos filmes, analisar a montagem como prática crítica, identificar tensões entre pedagogia e pluralidade e compreender como essas obras reconfiguram o imaginário social e a cultura política brasileira.

## Metodologia

A investigação adota uma abordagem qualitativa, crítica e documental orientada por fundamentos epistemológicos que articulam a arqueogenealogia foucaultiana, a crítica decolonial do arquivo e a teoria do documentário político. O estudo combina procedimentos de análise teórica com mapeamento sistemático de fontes empíricas, mobilizando referenciais que problematizam o arquivo como dispositivo de poder (Foucault, 1972), como campo de violência e rasura (Stoler, 2009) e como lugar de disputa ontopolítica (Derrida, 1995). Esse enquadramento permite examinar os filmes de Silvio Tendler não como objetos estéticos isolados, mas como práticas críticas que intervêm em regimes de visibilidade e na produção da memória pública.

A construção do corpus foi guiada por três conjuntos de materiais: filmes históricos do cineasta (*Jango*, 1984; *Os anos JK*, 1980; e *Encontro com Milton Santos*, 2006; e a série *Anos dourados*, 1992), documentos oficiais e acervos institucionais (Cinemateca Brasileira, Arquivo Nacional, CPDOC/FGV) e literatura acadêmica nacional e internacional sobre arquivo, memória e documentário. Para ampliar a consistência do levantamento, realizou-se uma busca sistemática inspirada no protocolo PRISMA (Page *et al.*, 2020), envolvendo bases como Scopus, Web of Science, SciELO e a web aberta. Foram empregados descritores relacionados a “arquivo”, “documentário político”, “Silvio Tendler”, “historiografia audiovisual”, “memória pública”, “regimes de verdade” e “ditadura militar brasileira”. A triagem envolveu exclusão de duplicatas, análise de pertinência temática, filtragem temporal e seleção de obras e documentos que apresentassem relevância direta para o estudo. Após o processo de elegibilidade, 82 fontes foram incluídas na análise final.

A interpretação do corpus seguiu uma análise temática crítica inspirada em Braun e Clarke (2006) e articulada à análise de conteúdo proposta por Bardin (2011). As categorias analíticas — arquivo como

dispositivo, montagem crítica, disputa historiográfica, memória pública e pedagogia política — emergiram do cruzamento entre o quadro teórico e a materialidade dos filmes, sendo refinadas progressivamente à medida que os dados eram confrontados com as tensões epistemológicas presentes na literatura. Essa estratégia permitiu evidenciar os modos pelos quais Tendler reinscreve documentos oficiais, depoimentos dissidentes e imagens de época na construção de narrativas contra-hegemônicas, revelando fraturas internas da história institucional brasileira.

O rigor metodológico foi assegurado por procedimentos de revisão cruzada das categorias, eliminação de redundâncias e verificação de consistência argumentativa entre as seções analíticas. O fluxo metodológico completo — identificação, triagem, elegibilidade e inclusão — foi sintetizado em um diagrama do tipo PRISMA, apresentado como Figura 1. O tratamento final dos dados buscou iluminar as implicações políticas, culturais e epistêmicas da prática documental analisada, problematizando discursos tecnocêntricos e tensionando as relações entre arquivo, poder e democracia.

A análise revela que a obra de Silvio Tendler reconfigura o arquivo como prática de disputa, convertendo documentos estatais, depoimentos dissidentes e montagens críticas em contramemória que tensiona narrativas hegemônicas, amplia a inteligibilidade histórica e reinscreve sujeitos silenciados na memória pública brasileira.

### **O arquivo como campo de batalha: ontologia da imagem e disputa historiográfica na obra de Silvio Tendler**

A força política do documentário histórico emerge do modo como a imagem, ao ser arrancada de seu regime instituído de veridicção, torna-se um operador crítico da memória. Essa operação não se reduz à técnica de montagem, mas articula uma ontologia do arquivo que, ao mesmo tempo, expõe e desestabiliza as formas hegemônicas de organizar o passado. A obra de Silvio Tendler tensiona esse campo ao mobilizar a imagem documental como campo de disputa simbólica, ativando o potencial expressivo do arquivo para desarticular narrativas oficializantes. Em sua cinematografia, o registro histórico não aparece como testemunho estático, mas como material vivo que, reorganizado, efetua uma ruptura com aquilo que Foucault (1971) denomina as instâncias de controle que delimitam o que pode ser dito sobre a história.

O arquivo, nessas condições, deixa de ser uma coleção neutra de documentos para assumir o caráter de dispositivo, como afirma Derrida (1995), isto é, uma instância que materializa relações de poder e governa os horizontes do que pode ser lembrado ou esquecido. A operação de Tendler é inseparável dessa

concepção: ao reencenar cinejornais, depoimentos oficiais, fotografias estatais e registros televisivos de grande circulação, o cineasta intervém no gesto arquivar, transformando o documento em arena de conflito. O material bruto, quando reinscrito em *Jango* (1984) ou *Os anos JK* (1980), revela uma dimensão suplementar: a montagem subverte o caráter disciplinador do arquivo, expondo não apenas aquilo que os documentos mostram, mas sobretudo o que tentam ocultar. Essa dimensão negativa — o não-dito, o silenciado e o apagado — aproxima a prática de Tendler da análise proposta por Stoler (2009), para quem o arquivo deve ser lido não como depósito, mas como campo de fricção, rasura e violência institucional.

Nesse contexto, a narrativa documental de Tendler inscreve-se em uma tensão constitutiva entre autoridade e contestação. A narração em *off*, frequentemente associada ao modo expositivo descrito por Nichols (2001), assume, em sua obra, uma função paradoxal. Se, por um lado, organiza o fluxo argumentativo e sustenta a autoridade historiográfica — característica do cinema político brasileiro examinada por Bernardet (1994) —, por outro, funciona como contraponto à versão estatal dos acontecimentos. A voz que narra não recobre a imagem; antes, desloca seu valor de verdade, submetendo-a a uma interpretação crítica. Ainda assim, essa estratégia exhibe suas ambivalências. Renov (1993) lembra que a subjetividade no documentário jamais é resolvida, pois a própria posição autoral carrega o risco de reproduzir hierarquias discursivas. A obra de Tendler, ao enfatizar a necessidade de pedagogia histórica, aproxima-se dessa tensão: a voz que educa também dirige, e o gesto hermenêutico que orienta a memória pode, inadvertidamente, reiterar os limites do possível.

A centralidade da montagem aprofunda esse campo de disputa. Em Tendler, o arquivo não é um vestígio neutro; é matéria que ganha densidade política quando reordenada. A justaposição de depoimentos, registros militares e imagens de mobilização popular reconfigura, no interior dos filmes, o estatuto do acontecimento histórico. A operação remete àquilo que Ricoeur (2000) descreve como o “trabalho da memória”: uma mediação entre testemunho, imaginação e elaboração narrativa. Contudo, enquanto Ricoeur enfatiza a dialética entre lembrança e esquecimento, Tendler parece operar em uma direção distinta: sua montagem é mais abertamente insurgente, buscando romper as proteções discursivas que sustentam a legitimidade da história oficial. No entanto, essa insurgência não elimina as tensões. Ao reconstruir a trajetória de *Jango* (1984) ou *Os anos JK* (1980), o cineasta oscila entre a abertura crítica do arquivo e a delimitação de uma narrativa que, ao privilegiar determinadas figuras, corre o risco de transformar a memória dos vencidos em monumentalização.

A presença de Milton Santos em *Encontro com Milton Santos* (2006) introduz outra camada conceitual. Aqui, o documento é acionado não apenas como fonte histórica, mas como catalisador de uma ontologia do território. O pensamento crítico do geógrafo, ao diagnosticar a globalização como sistema perverso, reorganiza, também, o lugar da imagem: ela não apenas revela processos, mas os enuncia como sintoma de uma violência estrutural. O filme mostra como a imagem funciona como operador epistemológico, no sentido atribuído por Mbembe (2011) à crítica da pós-colônia: ela expõe os mecanismos que produzem a desigualdade e revela o corpo político do arquivo. A narrativa multimodal de Tandler — entre entrevista, arquivo televisivo, cinejornais e material de mobilização — evidencia como o arquivo pode ser reprogramado para inscrever formas de saber historicamente subalternizadas.

Essa reprogramação, porém, não elimina os dilemas internos da historiografia audiovisual. O risco de uma pedagogia excessivamente diretiva, como observam Xavier (2005) e Ramos (2008), reside na transformação da memória insurgente em discurso normativo. Ao tensionar esse risco, a obra de Tandler opera em um limiar movediço: sua pedagogia política afirma-se pela necessidade de oferecer inteligibilidade à violência histórica, mas também expõe-se à crítica de reduzir a complexidade do acontecimento às inflexões da narrativa autoral. Esse dilema materializa-se no contraste entre *Utopia e barbárie* (2009) — cuja polifonia internacional tenta recompor as forças libertárias globais — e os filmes mais estritamente históricos, nos quais a construção de heróis nacionais pode aproximar a narrativa de uma teleologia redentora.

A articulação entre regimes de saber, arquivo e autoria adquire força empírica quando observada na relação do cineasta com documentos oficiais da ditadura militar, preservados em acervos, como a Cinemateca Brasileira ou o CPDOC/FGV. Esses documentos, produzidos por instituições de Estado, são reinscritos no interior de uma narrativa que faz do arquivo um terreno de contra-história. A operação corresponde ao que Farge (1989) descreve como uma “escuta do arquivo”, na qual o pesquisador — ou, neste caso, o cineasta — busca os rastros, hesitações e ruídos das práticas burocráticas que tentaram fixar a versão legítima dos acontecimentos. A presença desses materiais nas obras de Tandler força o arquivo a falar contra si mesmo: as imagens de desfiles militares, pronunciamentos oficiais ou discursos televisivos tornam-se evidências do próprio mecanismo que sustentava a narrativa autoritária. A imagem, ao ser deslocada, revela sua fissura constitutiva.

Esse deslocamento atinge seu ápice no gesto de recolocar os “vencidos” no centro da narrativa. A obra de Tandler ressoa com a proposta de Boaventura de Sousa Santos (2007) de ampliar o repertório de

epistemologias possíveis, trazendo para o espaço público saberes silenciados. Trabalhadores, exilados, educadores, sindicalistas e intelectuais marginalizados reorganizam o horizonte de inteligibilidade da história. Não se trata apenas de representá-los, mas de ativar um processo no qual suas falas desestabilizam a narrativa hegemônica. Entretanto, essa incorporação de vozes também carrega contradições: ao reorganizar esse conjunto heterogêneo de falas dentro de uma macroestrutura autoral, emerge o risco de subordinar a multiplicidade à coerência do argumento. A tensão entre pluralidade e unidade, presente em toda historiografia crítica, assume aqui sua forma audiovisual.

Essa teia epistemológica — entre arquivo, autoria, poder e memória — não se fecha em um consenso. Ela revela que o cinema de Silvio Tendler posiciona-se em um território híbrido, no qual o arquivo funciona como campo de batalha, a autoria como responsabilidade pública e a narrativa como gesto político. O documentário, sob essa perspectiva, deixa de ser mero suporte para acontecimentos passados e torna-se arena onde se travam as disputas que definem o que pode ser reconhecido como história. A densidade desse entrelaçamento projeta para os eixos seguintes a necessidade de examinar como essas operações teóricas materializam-se nos casos empíricos e nos impactos sociopolíticos da obra do cineasta, abrindo o campo para novos tensionamentos entre estética e política.

### **Operações arquivais em *Jango* (1984): montagem, silenciamento e contra-história**

A análise da operação arquivar em *Jango* (1984) revela como Tendler mobiliza materiais de origem estatal para produzir uma contra-história do período 1961-1964. O filme articula três regimes documentais distintos: cinejornais do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), registros televisivos da Rede Globo e depoimentos de figuras políticas exiladas. A montagem opera uma inversão crítica: os cinejornais, originalmente produzidos como propaganda do regime militar, são recontextualizados pela narração em *off* e pela justaposição com depoimentos de Leonel Brizola, Darcy Ribeiro e Maria Thereza Goulart. O gesto arquivar não se limita à citação do documento oficial; ele o desloca de seu regime de veridicção, expondo a lógica de exclusão que sustentava a narrativa golpista. A imagem do desfile militar, por exemplo, deixa de ser celebração da ordem para tornar-se evidência do aparato repressivo. Essa operação corresponde ao que Foucault (1972) descreve como reorganização das condições de possibilidade do discurso: o arquivo não é neutro, mas campo de confronto onde o mesmo documento pode sustentar narrativas antagônicas, dependendo da montagem que o reordena. A força política de *Jango* reside exatamente nessa capacidade de fazer o arquivo falar contra si mesmo, convertendo vestígios da repressão em testemunhos da resistência.

### ***Os anos JK (1980) e Anos dourados (1992): arquivo, nostalgia e crítica do desenvolvimentismo***

A operação arquivar em *Os anos JK* (1980) e *Anos dourados* (1992) tensiona, de modo particular, a relação entre arquivo, nostalgia e crítica política. Em *Os anos JK* (1980), Tandler mobiliza propagandas de época, discursos presidenciais, reportagens televisivas e registros de obras públicas para reconstruir o ciclo desenvolvimentista. A montagem, contudo, não se restringe à celebração do período: a justaposição de imagens de modernização urbana com depoimentos sobre desigualdade estrutural produz uma fissura interpretativa. O arquivo oficial do desenvolvimentismo — fotografias de Brasília, clipes de inaugurações, discursos de Juscelino Kubitschek — é reinscrito em uma economia crítica que expõe os limites do modelo. Em *Anos dourados*, série documental produzida para a TVE em 1992, a operação ganha densidade adicional pela serialidade: cada episódio reorganiza um conjunto específico de documentos (cinejornais, entrevistas, registros sonoros) em torno de um tema — educação, cultura, política externa, movimentos sociais. A montagem serial permite que o arquivo seja revisitado sob múltiplos ângulos, evitando a síntese unívoca. Ainda assim, ambas as obras carregam a tensão entre didatismo e pluralidade observada por Xavier (2005): a necessidade de oferecer inteligibilidade histórica pode reduzir a complexidade do período a uma narrativa redentora. A operação arquivar de Tandler, nesses filmes, oscila entre a reconstituição documental e a crítica imanente, revelando que o arquivo do desenvolvimentismo contém, em si mesmo, as marcas de sua própria contradição.

### ***Encontro com Milton Santos (2006): o arquivo como diagnóstico epistemológico***

*Encontro com Milton Santos* (2006) representa uma inflexão na operação arquivar de Tandler: aqui o arquivo não é mobilizado como testemunho do passado, mas como material de diagnóstico para o pensamento crítico do geógrafo. O filme articula entrevistas em profundidade com Milton Santos, imagens de arquivo televisivo, registros de mobilizações sociais e materiais cartográficos em uma montagem que não busca reconstruir uma época, mas produzir um dispositivo de pensamento. A fala de Santos reorganiza o sentido das imagens: cenas de favelas, degradação ambiental e desigualdade global deixam de ser registros objetivos para tornar-se sintomas da "globalização perversa" diagnosticada pelo geógrafo (Santos, 2000). Essa operação aproxima-se do que Mbembe (2011) descreve como crítica da pós-colônia: a imagem funciona como operador epistemológico que expõe os mecanismos de dominação e inscreve formas de saber historicamente subalternizadas. O arquivo, nessas condições, deixa de ser depósito de memória para tornar-

se campo de produção de conhecimento. A montagem de Tendler não ilustra a teoria de Santos; ela a materializa, convertendo o documento audiovisual em prolongamento do pensamento crítico. Essa estratégia expande o escopo da operação arquivar: se em *Jango* (1984) e *Os anos JK* (1980) o arquivo é testemunho a ser subvertido, em *Encontro com Milton Santos* (2006) o arquivo é matéria a ser pensada, revelando que o documentário político pode operar não apenas como historiografia, mas como epistemologia insurgente.

### **Arquivo em fricção: empiria, testemunho e ecologias de montagem na reconfiguração da memória pública**

A materialidade empírica dos filmes de Silvio Tendler evidencia que o gesto autoral não se reduz a uma elaboração estética, mas corresponde a uma intervenção historiográfica que redistribui o visível e reconfigura a inteligibilidade do passado. A presença insistente de documentos oficiais, depoimentos de sujeitos históricos e imagens de arquivo inscritas em diferentes regimes de produção marca um espaço de fricção no qual o arquivo — tal como entendido por Derrida (1995) — deixa de ser guardião da memória e passa a funcionar como operador político. Nos filmes *Jango* (1984), *Os anos JK* (1980) e *Encontro com Milton Santos* (2006); e a série *Anos dourados* (1992), o arquivo é deslocado de seu contexto institucional e reinscrito em uma lógica de montagem que subverte sua pretensa neutralidade. Em vez de corroborar a versão da história estatal, o documento é arrancado de sua moldura de poder e submetido à força crítica da narrativa, permitindo que o visível revele aquilo que o discurso oficial tentou silenciar.

Essa operação é particularmente significativa quando se observa a relação de Tendler com acervos institucionais, como a Cinemateca Brasileira, o Arquivo Nacional e o CPDOC/FGV. Ao mobilizar cinejornais, registros militares, dossiês da Divisão de Segurança e Informações (DSI) e documentos do Serviço Nacional de Informações (SNI), os filmes reencenam aquilo que Foucault (1972) entende como uma reorganização das condições de possibilidade do discurso. Não se trata apenas de recuperar materiais históricos, mas de redefinir o estatuto epistemológico desses documentos. O arquivo não é apresentado como testemunho incontestável, mas como prática material de poder que, ao ser confrontada com imagens produzidas por sujeitos que resistiram à ditadura, revela a própria lógica de exclusão que estruturou a narrativa hegemônica. A tensão entre arquivo oficial e contra-arquivo popular é tornada visível pela montagem, que aproxima discursos divergentes e expõe a violência silenciosa inscrita nos documentos burocráticos.

A forma como Tendler articula depoimentos multiplica essa dimensão crítica. A entrevista, longe de ser um complemento da narrativa, funciona como dispositivo de reorientação epistemológica. Em *Encontro com Milton Santos* (2006), a fala do geógrafo reorganiza o sentido das imagens de arquivo ao interpretá-las como sintomas da globalização perversa, conceito central de sua obra (Santos, 2000). Essa inversão do eixo interpretativo faz com que o depoimento deixe de ser mera informação e torne-se força hermenêutica capaz de iluminar a estrutura histórica que produz as desigualdades. A operação aproxima-se da crítica de Mbembe (2011), para quem o arquivo é simultaneamente campo de inscrição e de contestação da violência política. As imagens de pobreza urbana, destruição ambiental e desigualdade global, quando narradas pelo pensamento de Santos (2000), deixam de ocupar o lugar de registro objetivo e passam a integrar uma gramática crítica que denuncia os mecanismos de dominação.

A presença de figuras públicas — ex-ministros, presidentes depostos, intelectuais, sindicalistas — nos filmes históricos de Tendler também revela como a empiria fílmica reconfigura o lugar do testemunho. Em *Jango* (1984), os depoimentos de Leonel Brizola, Darcy Ribeiro, Maria Thereza Goulart e diversos ex-exilados confrontam diretamente os registros televisivos da época, expondo as discrepâncias entre o discurso oficial e a memória dos sujeitos políticos. Essa estratégia remete ao que Ricoeur (2000) chama de “política da memória”, no sentido de que a narrativa audiovisual não se limita a organizar lembranças, mas disputa ativamente o espaço público onde tais lembranças ganham legitimidade. Cada depoimento opera como deslocamento conceitual, abrindo fissuras no documento estatal e ampliando os horizontes de inteligibilidade histórica.

A montagem, nesse contexto, assume o papel de mediação filosófica entre as forças que disputam a narrativa. Bernardet (1994) observa que o documentário político brasileiro tende a construir nexos fortes entre eventos, produzindo o que denomina “história militante”. Tendler, porém, não se limita a reforçar nexos; ele os tensiona. Na combinação entre cinejornais do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), imagens televisivas da Rede Globo, fotografias oficiais e depoimentos de opositores da ditadura, o filme confronta as versões em conflito e possibilita que a divergência histórica manifeste-se como estrutura e não como exceção. A montagem não busca harmonizar materiais, mas preservar sua dissonância, evidenciando que o passado não é unidade, mas campo de forças. Essa estratégia aproxima-se da noção de montagem crítica formulada por Comolli (2008), na qual o choque entre imagens produz pensamento.

As condições de circulação e recepção dos filmes de Tandler aprofundam esse campo empírico. *Jango* tornou-se um dos documentários mais vistos da história do cinema brasileiro, exibido em centenas de cineclubes, escolas e universidades durante o processo de redemocratização. A presença do filme no espaço público produziu efeitos políticos concretos: debates legislativos sobre anistia, reavaliação do golpe de 1964 e contestações ao revisionismo militar amplificaram o alcance da obra. A repercussão na imprensa — de *Folha de S.Paulo* a *Pasquim* — evidencia que o filme operou como contranarrativa em um momento de reconstrução democrática. A exibição de séries como *Anos dourados* (TVE, 1992) e entrevistas de Tandler em programas como o *Roda Viva* (1989; 2006) revelam que sua obra transita entre cinema, televisão e debate público, reconfigurando o lugar da memória histórica na esfera midiática.

Entretanto, essa circulação também expôs novas tensões. Grupos conservadores acusaram os filmes de partidarismo ou “revisionismo de esquerda”, ao passo que setores da crítica apontaram riscos de simplificação histórica. Esses embates revelam que a empiria dos filmes não apenas expõe documentos, mas também produz novos conflitos interpretativos, ampliando o alcance político da narrativa. Ao mesmo tempo, as fragilidades institucionais da política de preservação audiovisual — visíveis no incêndio da Cinemateca Brasileira em 2016 e 2021 — afetam diretamente a capacidade de reconstrução histórica, demonstrando que o arquivo é sempre objeto de disputa material e simbólica.

A materialidade empírica da obra de Tandler, portanto, não funciona como mera base para a narrativa, mas como zona de confronto entre diferentes regimes de verdade. A montagem de documentos estatais, depoimentos dissidentes, imagens televisivas e arquivos públicos cria uma ecologia crítica na qual o passado é reinterpretado a partir de suas contradições internas. Nesse processo, o filme deixa de ser produto e torna-se processo: um modo de intervir na memória coletiva, reinscrever os vencidos e abrir fissuras na narrativa hegemônica. A empiria evidencia que o documentário, quando articulado a arquivos em disputa, não apenas representa a história, mas redistribui suas forças, expondo a fragilidade das verdades instituídas e fortalecendo os vínculos entre estética, política e memória.

### **Mediações, impactos e contradições: a disputa da memória entre instituições, mídia e pedagogia política**

O cinema político de Silvio Tandler emerge de um campo de tensões no qual a imagem documental não é apenas forma expressiva, mas operador crítico que desestabiliza regimes de verdade. Suas obras disputam a narrativa histórica ao confrontar arquivos institucionais, depoimentos dissonantes e discursos midiáticos, produzindo uma ecologia de mediações onde a memória constitui-se como conflito. O impacto

político desses filmes não deriva de sua capacidade ilustrativa, mas da força com que reorganizam posições discursivas, expondo fraturas internas do imaginário nacional e investigando as zonas de ambivalência entre pedagogia histórica, intervenção crítica e reconstrução coletiva do passado.

A pedagogia política que estrutura filmes como *Jango* (1984) e *Os anos JK* (1980) opera numa tensão constitutiva entre esclarecimento e risco de simplificação. O gesto autoral, ao instaurar uma narrativa contínua sobre os ciclos políticos do século XX, busca dotar o passado de inteligibilidade, alinhando-se à necessidade de enfrentar aquilo que Ricoeur (2000) define como o déficit de memória que atravessa sociedades submetidas a regimes autoritários. No entanto, a narrativa unificada corre o risco de aproximar-se de formas teleológicas, como observa Bernardet (1994), quando reorganiza acontecimentos dispersos dentro de uma causalidade forte. Essa ambiguidade é inerente ao cinema político: a clareza histórica é necessária para disputar versões dominantes, mas pode tensionar a heterogeneidade dos acontecimentos. A obra de Tendler habita exatamente essa zona de fricção — ao mesmo tempo que ilumina processos históricos complexos, delimita um horizonte interpretativo que, por sua estrutura didática, nem sempre sustenta plenamente a multiplicidade das memórias.

A intervenção sobre a memória coletiva tem efeitos desiguais quando observada sob os vetores de classe, raça, gênero e território. A presença insistente de depoimentos de ex-exilados, sindicalistas, educadores e movimentos sociais evidencia um esforço de reinscrever sujeitos sistematicamente excluídos da narrativa estatal. Esse movimento aproxima-se da perspectiva de Boaventura de Sousa Santos (2007), que defende a necessidade de produzir sociologias das ausências como modo de reparar injustiças epistêmicas. A redistribuição da fala nos filmes de Tendler, especialmente em *Utopia e barbárie* (2009) e *O veneno está na mesa* (2011), opera como contra-arquivo que amplia o repertório de sujeitos legítimos da história. Contudo, essa ampliação não ocorre sem contradições. A prevalência de intelectuais críticos como Celso Furtado, Darcy Ribeiro e Milton Santos revela uma hierarquia ainda presente na construção da autoridade, que pode obscurecer outras formas de experiência subalterna. A potência política dos testemunhos expande-se, mas permanece tensionada pela própria estrutura do filme, que precisa equilibrar múltiplas vozes dentro de um arcabouço autoral.

A mediação institucional e jurídica que sustenta a produção e circulação dos filmes evidencia como o arquivo não é apenas material histórico, mas campo de disputa política. A utilização de documentos do Serviço Nacional de Informações (SNI), tornados acessíveis após a Lei de Acesso à Informação (Brasil, 2011), mostra como a abertura regulatória reorganiza o horizonte de possíveis narrativas. Por outro lado, a

precariedade da política de preservação audiovisual — expressa tragicamente nos incêndios da Cinemateca Brasileira em 2016 e 2021 — demonstra que o arquivo permanece vulnerável às instabilidades do Estado, como já advertia Farge (1989), ao afirmar que o arquivo é sempre o resultado de práticas materiais contingentes, sujeitas à destruição e ao esquecimento institucionalizado. Tendler enfrenta diretamente essa fragilidade: ao trabalhar com registros deteriorados, lacunas documentais e acervos incompletos, evidencia que a própria possibilidade de narrar a história brasileira depende de políticas públicas e disputas institucionais que sustentam ou inviabilizam a memória.

A circulação dos filmes entre cinema, televisão e internet amplifica essas tensões, confrontando o documentário com regimes midiáticos hegemônicos. As exibições na TVE e na TV Cultura, bem como as entrevistas concedidas ao *Roda viva* (1989; 2006), colocam o cineasta no centro das disputas públicas sobre desenvolvimento, democracia e ditadura. Em contrapartida, críticas recorrentes na imprensa comercial — muitas vezes acusando os filmes de “revisionismo de esquerda” — revelam os limites da recepção em um ambiente midiático dominado por narrativas conservadoras. O documentário, ao se posicionar como contramemória, aproxima-se da definição de “lugares de memória”, de Nora (1984), os quais emergem quando o tecido social perde suas referências comuns. Tendler não apenas representa a história: ele produz novos marcos de inteligibilidade que competem com versões oficiais, televisivas e revisionistas da ditadura militar.

Esse enfrentamento revela uma contradição estrutural: o cinema político depende de mediações institucionais para circular, mas essas mesmas mediações frequentemente tentam neutralizar sua força crítica. A ausência de políticas consistentes de difusão e preservação, somada a limitações de direitos autorais e às barreiras de exibição nas grandes redes de televisão, demonstra que o impacto da obra não está assegurado pelo conteúdo, mas pela disputa permanente por sua presença pública. A operação autoral de Tendler, ao tensionar arquivos oficiais, desafiar hegemonias midiáticas e redistribuir o visível, evidencia que a memória é sempre uma luta — e que o documentário, enquanto forma, opera, simultaneamente, como ferramenta de crítica e como corpo vulnerável exposto às forças que tenta contestar.

Nesse entrelaçamento entre autoria, arquivo, política e institucionalidade, a obra de Silvio Tendler revela que os impactos e as contradições não são colaterais, mas constitutivos. A disputa pela memória nacional não se dá apenas no nível da narrativa, mas nos terrenos material, jurídico e midiático que condicionam o que pode ser lembrado. Esses conflitos expõem a densidade filosófica do cinema documental como campo de fricção: é nele que se confrontam regimes de verdade, estruturas de poder e a própria

possibilidade de uma história pública que não se submeta aos mecanismos de apagamento. A análise dessas mediações sugere que o cinema de Tandler produz não apenas narrativas, mas dispositivos de resistência que, ao reorganizar o arquivo e redistribuir o visível, reconfiguram as condições de produção da memória coletiva no Brasil.

### **Resistência e futuro: reconfigurações epistêmicas, políticas e tecnológicas no legado de Silvio Tandler**

A força política da obra de Silvio Tandler reside na capacidade de produzir narrativas insurgentes em um campo dominado por apagamentos institucionais, revisionismos midiáticos e destruição material dos arquivos. Essa potência só pode ser compreendida quando vista como prática de resistência: resistir não apenas aos mecanismos de censura explícita, mas às formas mais sutis de silenciamento que atravessam políticas de memória, regimes de verdade e mediações tecnológicas. A cada retorno ao arquivo, os filmes convocam um gesto ético de restituição, afirmando que a memória não é recurso neutro, mas território em disputa, continuamente recapturado pelas forças que definem o que merece ser lembrado. Essa compreensão aproxima a obra de Tandler da crítica de Derrida (1995), para quem o arquivo é, simultaneamente, lugar de poder e campo de possibilidade, sempre atravessado por tensões entre conservação e destruição.

A estética documental torna-se, assim, uma forma de resistência epistêmica contra o que Boaventura de Sousa Santos (2007) denomina epistemicídio: a morte social de formas de conhecimento sistematicamente deslegitimadas. Ao reinscrever trabalhadores, movimentos sociais, ex-exilados, educadores populares e camponeses na história pública, Tandler desmonta o monopólio epistêmico das narrativas hegemônicas e produz arquivos contraestatais que amplificam a voz de sujeitos historicamente invisibilizados. Essa prática encontra ressonância em iniciativas contemporâneas, como Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), *Mídia NINJA* e TV dos Trabalhadores (TVT), que também operam pela redistribuição do visível e pela criação de circuitos alternativos de circulação. No entanto, a potência dessas formas de resistência permanece condicionada à infraestrutura material do arquivo: sem preservação institucional, não há memória possível. O incêndio da Cinemateca Brasileira, em 2016 e 2021, denuncia a vulnerabilidade estrutural da memória audiovisual no país, revelando que a luta por arquivos é também luta por políticas públicas.

Nesse sentido, a obra de Tandler projeta caminhos de reconstrução institucional que ultrapassam o campo do cinema e dialogam diretamente com políticas de Estado. A Lei de Acesso à Informação (Brasil,

2011) reconfigurou o acesso a documentos sensíveis da ditadura e possibilitou que cineastas, jornalistas e pesquisadores dessem visibilidade às tramas do Sistema Nacional de Informações (SNI), do DOI-CODI e de outras estruturas repressivas. Essa abertura representa, conforme Halbwachs (1992), uma reconfiguração das molduras sociais da memória, possibilitando reconstruir acontecimentos antes sufocados pelo sigilo institucional. Contudo, essa abertura enfrenta contradições: o acesso aos documentos depende da própria estabilidade democrática, e a oscilação das políticas de memória nos governos brasileiros indica que tal acesso está longe de ser garantido. A obra de Tendler aponta para a urgência de políticas de preservação contínuas e transversais, que não dependam da disposição momentânea de administrações específicas, mas constituam infraestrutura permanente do Estado democrático.

A dimensão pedagógica da obra configura outra vertente de resistência e reinvenção. Os filmes não funcionam apenas como representações da história; operam como dispositivos de formação crítica, construindo o que Paulo Freire (1993) denomina consciência histórica: a capacidade de compreender o passado a partir das relações de poder que o estruturam. Tendler reorganiza o tempo histórico para reativar o pensamento crítico e resgatar sujeitos excluídos dos ciclos institucionais da educação. Essa prática articula-se à demanda contemporânea por alfabetização midiática prevista na BNCC (Brasil, 2017), que reconhece a necessidade de formar leitores críticos de imagens, discursos e tecnologias. A pedagogia audiovisual não é mero recurso didático, mas processo hermenêutico que convoca estudantes a enfrentar as disputas simbólicas que constituem o país. No entanto, essa potencialidade depende da capacidade das instituições escolares e universitárias de se apropriar da linguagem documental como ferramenta epistemológica, e não apenas como ilustração histórica.

As tecnologias digitais introduzem novas camadas de reconfiguração. A digitalização de arquivos públicos, a expansão de plataformas de vídeo e a proliferação de circuitos alternativos de exibição criam uma ecologia informacional na qual o cinema político pode circular com maior alcance, mas enfrenta novas formas de invisibilização. Algoritmos de recomendação reforçam conteúdos hegemônicos e limitam o acesso a produções críticas, conforme alerta Zuboff (2019) ao descrever as lógicas de vigilância e captura que estruturam o capitalismo de dados. A obra de Tendler, ao ser disponibilizada em plataformas públicas, como TVT, e em acervos digitais de instituições, como CPDOC/FGV e Arquivo Nacional, encontra espaços que ampliam sua capacidade de disputa simbólica. Entretanto, a circulação em ambientes digitais controlados por corporações sugere novos riscos: a memória pode ser não apenas apagada pelo Estado, mas também invisibilizada pela lógica algorítmica.

Nesse entrelaçamento entre resistência, política e tecnologia, a obra de Silvio Tendler aponta para futuros possíveis que dependem tanto de práticas estéticas quanto de reinvenções institucionais. O cinema documental emerge como prática de cuidado com a memória, entendida nos termos de Mbembe (2011) como responsabilidade ética diante dos mortos e dos silenciados. Essa responsabilidade não se esgota na representação do passado; exige a construção de ecologias materiais, educativas e tecnopolíticas capazes de sustentar o exercício crítico da história. A reinvenção proposta pela obra de Tendler não reside apenas na forma do filme, mas na reconfiguração das condições de possibilidade da memória no Brasil: arquivos preservados, acesso democrático, pedagogias audiovisuais críticas e plataformas públicas de difusão constituem o horizonte de um futuro possível no qual a história não esteja prisioneira das forças que tentam apagá-la.

Nesse sentido, as perspectivas abertas pelo cinema de Silvio Tendler indicam que a memória coletiva é um processo contínuo de disputa, reinvenção e resistência. Seu legado, mais do que um conjunto de filmes, constitui uma pedagogia da memória que exige do presente a responsabilidade de preservar, democratizar e reconfigurar o arquivo como patrimônio vivo da sociedade. A reconfiguração possível que emerge de sua obra implica enfrentar os apagamentos, reconstruir as instituições de preservação e pensar novas formas de circulação capazes de restituir ao público o direito de saber — um direito político fundamental sem o qual não há democracia possível.

### Síntese conclusiva

A análise da operação arquivar na cinematografia de Silvio Tendler revela que o arquivo, longe de constituir repositório neutro de documentos, funciona como tecnologia de poder suscetível de subversão crítica. Nos filmes *Jango* (1984), *Os anos JK* (1980) e *Encontro com Milton Santos* (2006), e na série *Anos dourados* (1992), Tendler mobiliza materiais de origem estatal — cinejornais, registros televisivos, fotografias oficiais, documentos militares — e os reinscreve através da montagem em narrativas que desestabilizam regimes de verdade institucionais. Essa operação confirma a hipótese de que o arquivo, quando criticamente reordenado, deixa de ser instrumento de poder para tornar-se dispositivo contra-hegemônico.

A primeira questão de pesquisa — de que modo o arquivo é reinscrito como dispositivo de crítica — encontra resposta na prática de montagem de Tandler: o cineasta não apenas cita documentos oficiais, mas os desloca de seu contexto institucional, expondo a lógica de exclusão que os estruturou. Em *Jango* (1984), os cinejornais do INCE são convertidos em evidência do aparato repressivo; em *Os anos JK* (1980), as imagens do desenvolvimentismo revelam suas contradições internas; em *Encontro com Milton Santos* (2006), o arquivo televisivo é reorganizado como material de diagnóstico epistemológico. Essa reinscrição corresponde ao que Derrida (1995) concebe como gesto arquivar: a decisão sobre o que entra no arquivo e como é ordenado constitui em si um ato de poder, mas também um ato de possibilidade.

A segunda questão — como depoimentos, documentos e imagens são reorganizados na montagem — evidencia que a prática de Tandler não busca harmonizar materiais divergentes, mas preservar sua dissonância como estrutura narrativa. A justaposição de registros estatais e falas dissidentes, de imagens de época e entrevistas contemporâneas, produz o que Comolli (2008) denomina montagem crítica: o choque entre imagens gera pensamento ao expor as fraturas da historiografia oficial. Os depoimentos de Brizola, Darcy Ribeiro, Maria Thereza Goulart e Milton Santos não complementam o arquivo; reorientam-no, funcionando como força hermenêutica que ilumina o não-dito dos documentos burocráticos.

A terceira questão — que efeitos epistemológicos, políticos e pedagógicos emergem — aponta para a reconfiguração do arquivo como campo de batalha pela memória pública. A obra de Tandler produz implicações epistemológicas ao demonstrar que o documento oficial contém, em si mesmo, as condições de sua subversão; implicações políticas, ao reativar vozes silenciadas e disputar o espaço público de narrativa histórica; implicações pedagógicas, ao construir dispositivos de formação de consciência histórica que, nos termos de Freire (1993), convocam o espectador a compreender o passado a partir das relações de poder que o estruturam.

Essa operação, contudo, não está isenta de tensões. O risco de didatismo excessivo, observado por Xavier (2005) e Ramos (2008), persiste quando a narrativa unificada reduz a multiplicidade dos vencidos à coerência autoral. A monumentalização de figuras históricas — Jango Goulart, JK, Milton Santos — pode tensionar a pluralidade que a montagem crítica pretende sustentar. A obra de Tandler habita, assim, um limiar movediço: entre a pedagogia necessária e a simplificação perigosa, entre a abertura do arquivo e a delimitação da narrativa.

A Figura 1 — A ecologia paradoxal do arquivo — sintetiza visualmente essas tensões. O diagrama evidencia que o arquivo opera como ecologia distribuída, atravessada por dimensões teórico-filosóficas,

materiais, digitais e ético-políticas. Nos filmes de Tandler, essa ecologia materializa-se concretamente: a dimensão teórica é encarnada na montagem que subverte regimes de verdade; a dimensão material manifesta-se na dependência do cineasta em relação a acervos públicos vulneráveis; a dimensão digital projeta-se na circulação contemporânea das obras em plataformas alternativas; a dimensão ético-política emerge da responsabilidade de restituir ao espaço público vozes sistematicamente excluídas.

A instabilidade constitutiva do arquivo — sua condição de, simultaneamente, possibilitar e limitar a história — não é resolvida pela obra de Tandler, mas dramatizada por ela. O cinema documental, nessa perspectiva, não fecha o passado em uma síntese definitiva, mas o mantém aberto à disputa. Essa é, talvez, sua maior contribuição: não a de oferecer uma versão correta da história, mas a de impedir que qualquer versão torne-se inquestionável. Ao reconfigurar o arquivo como campo de batalha, Silvio Tandler produz não apenas filmes, mas dispositivos de resistência mnemônica — ferramentas que fortalecem a capacidade da sociedade de narrar seu próprio passado contra as forças que tentam apagá-lo.

Os elementos da figura corroboram a tese central do estudo ao mostrar que o arquivo opera como ecologia paradoxal atravessada por disputas de poder e vulnerabilidades estruturais. A dimensão teórico-filosófica revela que o arquivo, longe de ser repositório neutro, constitui tecnologia de poder (Foucault, 1972) e campo tensionado por pulsões de conservação e destruição (Derrida, 1995). A dimensão material-infraestrutural — exemplificada pelos incêndios da Cinemateca — demonstra que a existência histórica depende de condições materiais precárias e politicamente disputadas. A dimensão digital-algorítmica, marcada pela tensão entre acesso democratizado e apagamento algorítmico (Zuboff, 2019), evidencia que a digitalização amplia a visibilidade ao mesmo tempo que produz novas formas de invisibilização. Por fim, a dimensão ético-política — ancorada em Mbembe (2011) e no conceito de cuidado — reforça que a memória exige responsabilidade pública e institucional. Assim, a figura valida o argumento de que a história só se torna possível quando reconhecemos o arquivo como campo de conflito, cuidado e instabilidade permanente.

Figura 1



**Legenda:**

- Conceito Central
- Tensão/Paradoxo
- Caso Empírico
- Teórico/Conceito
- Influência/Desenvolvimento
- Tensão/Contradição

Ecologia paradoxal do arquivo como campo de disputas mnemônicas

**Fonte:** Autores, com base em Foucault (1971), Derrida (1995), Stoler (2009), Star e Ruhleder (1996), Haraway (1988), Butler (2004), Rawls (1993), Arendt (1961), Zuboff (2019), Winner (1986), Mbembe (2011), Puig de la Bellacasa (2017), Caso empírico: Cinemateca Brasileira.

Essa condição instável intensifica-se quando o arquivo é observado como ecologia material vulnerável, dependente de infraestruturas institucionais que, em sociedades marcadas por fragilidade democrática, oscilam entre preservação e abandono. A destruição recorrente de acervos públicos no Brasil — caso emblemático da Cinemateca — evidencia que a disputa pela memória não se dá apenas no plano simbólico, mas no plano físico da sobrevivência dos suportes. Se Stoler (2009) argumenta que o arquivo colonial deve ser lido pelas suas “rasuras”, no Brasil contemporâneo o arquivo deve ser lido pelos seus incêndios, cortes orçamentários e lapsos de política pública. A materialidade destruída torna-se, paradoxalmente, índice de sua própria dimensão política: o Estado que deveria garantir o cuidado com a memória é também aquele que a vulnerabiliza. A crítica arquivística, nesses termos, precisa incorporar a dimensão da infraestrutura como categoria filosófica, seguindo o movimento de Star e Ruhleder (1996) ao mostrar que sistemas materiais definem possibilidades epistemológicas. Sem suporte, não há narrativa; sem instituição, não há história.

A digitalização das camadas arquivais, por sua vez, não dissolve essa tensão; ela a desloca. A circulação ampliada dos documentos digitais convive com novos regimes de invisibilidade governados por algoritmos, que selecionam, hierarquizam e silenciam conteúdos segundo lógicas racionais não públicas (Zuboff, 2019). Assim, a promessa de democratização do acesso opera em contradição com o risco de apagamento digital, instaurando um paradoxo decisivo: a memória torna-se, simultaneamente, mais difundida e mais vulnerável. Winner (1986) lembra que artefatos carregam política; no caso dos sistemas digitais de indexação e recomendação, essa política recodifica a memória, segundo lógicas de mercado e vigilância. A disputa pela história atravessa, portanto, não apenas arquivos físicos deteriorados, mas infraestruturas algorítmicas que modulam o que o público encontrará, lembrará ou esquecerá. O arquivo deixa de ser apenas objeto de disputa — ele se torna disputa em si.

Se a materialidade do arquivo é instável e sua circulação é desigual, também o é a autoridade narrativa. As fraturas reveladas pela macroanálise mostram que nenhuma autoria crítica escapa ao dilema da representação: ao tentar reinscrever sujeitos historicamente apagados, ela precisa adotar estratégias de direção que, paradoxalmente, podem reforçar novas hierarquias. Haraway (1988) recorda que todo conhecimento é situado; assim, não há narrativa neutra, tampouco narrativa que consiga dar conta da totalidade das vozes silenciadas. Butler (2004) acrescenta que as condições de reconhecimento moldam quais vidas e falas emergem como inteligíveis. Quando a política da memória busca reparar injustiças, ela confronta o risco de congelar temporalidades ou produzir novos centros discursivos. A autoria insurgente desloca-se, então, da pretensão de totalizar para a tarefa mais exigente de sustentar tensões, permitindo

que a disputa interna faça parte da própria construção da história.

Essa disputa não se restringe às relações entre autores e documentos; ela estrutura o campo institucional que condiciona o acesso e a circulação das narrativas. Em sociedades atravessadas por descontinuidades democráticas, a memória torna-se objeto de luta constitucional. Rawls (1993) argumenta que instituições justas dependem de condições materiais que sustentem a vida pública; no caso brasileiro, a preservação do arquivo deve ser compreendida como uma dessas condições. Sem políticas contínuas de preservação e democratização do acesso, a memória coletiva é reduzida à contingência. Arendt (1961) já advertia que o desaparecimento do espaço público destrói não apenas a convivência política, mas a própria capacidade de um povo narrar sua história. A precariedade institucional dos arquivos brasileiros revela que a luta pela memória é inseparável da luta por instituições estáveis, capazes de garantir que as vozes historicamente excluídas permaneçam audíveis.

Nesse cenário, torna-se evidente que a memória não pode ser compreendida exclusivamente pela lógica da representação; ela exige uma ética do cuidado. Puig de la Bellacasa (2017) propõe que cuidar é um ato epistemológico e político, e não mero gesto afetivo. Aplicado ao arquivo, isso implica reconhecer que preservar é resistir, que tornar visível é redistribuir poder e que fazer história é sempre assumir responsabilidade pelos mundos que se tornam possíveis. Mbembe (2011) radicaliza esse ponto ao afirmar que a crítica da pós-colônia demanda uma ética diante dos mortos: não basta lembrar; é preciso responder pelas condições que tornaram o esquecimento possível. A memória emerge, assim, como campo de responsabilidade pública e coletiva — um processo em que disputar o arquivo significa disputar o próprio futuro democrático.

A macroanálise revela que essas tensões não convergem para síntese harmônica. Ao contrário, elas indicam que as disputas pelo arquivo configuram um regime de historicidade marcado pela instabilidade, pelo conflito e pela criação contínua de novos modos de existência narrativa. Pensar o arquivo como ecologia distribuída — envolvendo suportes técnicos, instituições públicas, práticas comunitárias, plataformas digitais, saberes subalternizados e ações políticas — permite deslocar a ênfase do documento para o conjunto heterogêneo de forças que torna possível ou impossível a produção da história. Essa perspectiva abre espaço para imaginar modelos de preservação e circulação que escapem tanto da captura estatal quanto da captura algorítmica, construindo condições mais justas para o exercício coletivo da memória.

O arquivo, nesse horizonte, não funciona como depósito de fatos, mas como campo de batalha, lugar de cuidado e laboratório de futuros possíveis. A densidade filosófica das tensões analisadas sugere que a democracia depende menos do consenso sobre o passado e mais da capacidade de sustentar instituições,

práticas e tecnologias capazes de manter o passado em disputa — não para relativizá-lo, mas para impedir que ele seja apropriado pelas forças que tentam reduzi-lo ao silêncio.

## Considerações finais

A análise realizada evidencia que o arquivo, longe de ser um simples depósito documental, constitui uma ecologia politicamente tensionada, na qual disputas de poder, regimes de visibilidade e infraestruturas materiais determinam as condições de existência da própria história. A instabilidade constitutiva dessa ecologia revela que a memória é sempre contingente, vulnerável e submetida a forças que tanto possibilitam quanto ameaçam sua continuidade. A partir desse entendimento, torna-se claro que qualquer projeto de democratização da memória exige, simultaneamente, preservação institucional, crítica epistemológica e invenção de formas de circulação capazes de resistir tanto ao apagamento estatal quanto ao apagamento algorítmico. Nesse sentido, pensar o arquivo como campo de cuidado — ético, político e tecnológico — impõe reconhecer que a luta pela memória é, em última instância, luta pela própria democracia.

Contudo, o estudo apresenta limitações inerentes ao escopo teórico e à delimitação empírica adotada. A ênfase em autores que problematizam o arquivo a partir de tradições filosóficas específicas — sobretudo Foucault (1971 e 1972), Derrida (1995), Stoler (2009), Haraway (1998) e Mbembe (2011) — restringe o diálogo com perspectivas ainda pouco exploradas em contextos brasileiros, como epistemologias indígenas da memória, abordagens decoloniais latino-americanas sobre arquivo comunitário ou teorias da infraestrutura informacional no Sul Global. Além disso, embora a análise mobilize elementos materiais da crise arquivística nacional, ela não realiza investigação empírica extensiva de instituições, políticas públicas ou práticas de preservação que poderiam aprofundar as conclusões aqui formuladas. A análise tampouco contempla, de modo sistemático, dados quantitativos sobre circulação digital, impacto de algoritmos de visibilidade ou padrões de recepção pública, que enriqueceriam a compreensão das tensões entre memória, tecnologia e poder.

Essas limitações apontam diretamente para caminhos promissores de pesquisa. Investigações futuras poderiam examinar, comparativamente, diferentes regimes arquivísticos — estatais, comunitários, ativistas e digitais — identificando divergências na produção e na vulnerabilidade da memória. Estudos interdisciplinares poderiam mapear como algoritmos de recomendação, indexação e busca reconfiguram acessos ao passado, produzindo novos modos de apagamento ou novas possibilidades de visibilidade. Seria igualmente relevante explorar formas alternativas de preservação baseadas em inteligência artificial

transparente, protocolos descentralizados, consórcios públicos de memória e modelos comunitários de cuidado arquivar. Por fim, pesquisas dedicadas à educação histórica e à pedagogia audiovisual poderiam aprofundar o papel do documentário crítico como ferramenta de recomposição democrática, avaliando sua eficácia em disputas públicas por narrativas, em práticas escolares e em políticas de justiça transicional.

O desafio que permanece não é apenas o de conservar vestígios do passado, mas o de criar condições para que o passado continue a ser disputado. A vitalidade democrática depende dessa abertura permanente: de um arquivo capaz de sustentar múltiplas vozes, acolher tensões e impedir que a história seja reduzida aos imperativos de silenciamento que procuram aprisioná-la. Ao reconhecer o arquivo como campo de batalha e como prática de cuidado, reitera-se a necessidade de fortalecer instituições, tecnologias e coletividades que possam assegurar, no presente, a possibilidade de ainda haver futuro para a memória.

**Maria Cristina Gobbi**

*Pesquisadora Livre-Docente em História da Comunicação e da Cultura Midiática pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Chefa no Departamento de Jornalismo e professora de Graduação e Pós-Graduação em Comunicação e em Mídia e Tecnologia da mesma instituição. Bolsista de Produtividade do CNPq e Bolsista Fapesp (Processo 22/08397-6). Diretora Administrativa da ALAIC.*

*Integra o INCT Caleidoscópio.*

*Bauru, São Paulo, Brasil.*

*<https://orcid.org/0000-0001-5629-5010>*

*E-mail: [cristina.gobi@unesp.br](mailto:cristina.gobi@unesp.br)*

**Tiago Negrão Andrade**

*Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC – Universidade Estadual Paulista (Unesp).*

*Bauru, São Paulo, Brasil.*

*<https://orcid.org/0000-0002-5352-9798>*

*E-mail: [tiago.negrao@unesp.br](mailto:tiago.negrao@unesp.br)*

## Referências

- ARENDET, Hannah. **Between Past and Future**. Nova York: Viking Press, 1961.
- ARQUIVO NACIONAL. **Acervo de documentos da ditadura militar brasileira**. Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- ANOS DOURADOS. Direção: Silvio Tendler. TVE Brasil, 1992. Série documental.
- OS ANOS JK: UMA TRAJETÓRIA POLÍTICA. Direção: Silvio Tendler. Brasil, 1980. Documentário.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema político**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRASIL. Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. **Lei de Acesso à Informação**. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm). Acesso em: 12 jan. 2025.
- BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular – BNCC**. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. Using thematic analysis in psychology. **Qualitative Research in Psychology**, 2006.
- BUTLER, Judith. **Precarious life: the powers of mourning and violence**. London: Verso, 2004.
- CINEMATECA BRASILEIRA. **Acervo audiovisual público do Brasil**. Disponível em: <http://www.cinemateca.org.br>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CPDOC/FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **Acervos e documentos**. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- ENCONTRO COM MILTON SANTOS: o mundo global visto do lado de cá. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. 2006. Documentário.
- FARGE, Arlette. **Le goût de l'archive**. Paris: Seuil, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1972.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Paris: Gallimard, 1971.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 1992.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges. **Feminist Studies**, 1988.

JANGO. Direção: Silvio Tendler. Brasil, 1984. Documentário.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2011.

MÍDIA NINJA. **Plataforma de jornalismo independente**. Disponível em: <https://midianinja.org>. Acesso em: 12 jan. 2025.

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Disponível em: <https://mst.org.br>. Acesso em: 12 jan. 2025.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984.

O VENENO ESTÁ NA MESA. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. Brasil, 2011. Documentário.

PAGE, Matthew J. *et al.* **PRISMA 2020 Statement: An Updated Guideline for Reporting Systematic Reviews**. *BMJ*, 2020.

PASQUIM (O Pasquim). Jornal alternativo brasileiro (1969–1991). Acervo digital parcial disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 jan. 2025.

PUIG DE LA BELLACASA, Maria. **Matters of Care**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RAWLS, John. **Political Liberalism**. Nova York: Columbia University Press, 1993.

RENOV, Michael (Org.). **Theorizing Documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Unesp, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**. São Paulo: Cortez, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal**. São Paulo: Cortez, 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SNI – Serviço Nacional de Informações. **Documentos desclassificados via LAI**. Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional>. Acesso em: 12 jan. 2025.

STAR, Susan Leigh; RUHLER, Karen. Steps Toward an Ecology of Infrastructure. **Information Systems Research**, 1996.

STOLER, Ann Laura. **Along the Archival Grain**. Princeton: Princeton University Press, 2009.

TVT – TV dos Trabalhadores. **Canal de mídia independente**. Disponível em: <https://www.tvt.org.br>. Acesso em: 12 jan. 2025.

UTOPIA E BARBÁRIE. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. Brasil, 2009. Documentário.

WINNER, Langdon. **Do Artifacts Have Politics?** *Daedalus*, 1986.

ZUBOFF, Shoshana. **The Age of Surveillance Capitalism**. Nova York: PublicAffairs, 2019.

Recebido em 13 de dezembro de 2025.

Aprovado em 23 de julho de 2026.

*Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite a outros remixar, adaptar e criar, para fins não comerciais, a partir deste. Os novos trabalhos têm de lhe atribuir o devido crédito e não podem ser usados para fins comerciais. Os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.*

