

Daqueles que falaram “não” e dos que foram “contra”

Memórias da ditadura militar por Silvio Tendler

From those who said “no” and those who were “against”

Memories of the Military Dictatorship by Silvio Tendler

Jean Carullo de Souza Silva

Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Passos, Minas Gerais, Brasil.

Samuel Ponsoni

Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Passos, Minas Gerais, Brasil.

Resumo

O artigo analisa as memórias da ditadura militar brasileira a partir dos documentários *Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014) e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça* (2014), dirigidos por Silvio Tendler. Metodologicamente, articula revisão bibliográfica sobre memória social e teoria do documentário à análise fílmica das estratégias cinematográficas e discursivas mobilizadas nas obras, com ênfase na presença autoral do diretor, no uso de imagens de arquivo e na construção dos testemunhos. Os resultados indicam que os filmes reconfiguram narrativas sobre a ditadura ao conferir visibilidade a experiências pouco exploradas pelo cinema, especialmente às dissidências internas às instituições, complexificando as memórias que circulam no espaço público. Conclui-se que esses documentários atuam como dispositivos de produção, circulação e disputa de memórias, participando da elaboração social do passado ditatorial e tensionando interpretações consolidadas sobre a experiência autoritária brasileira.

Palavras-chave: Memória. Ditadura. Documentário. Silvio Tendler.

Abstract

This article examines the memories of the Brazilian military dictatorship through the documentaries *Militares da Democracia: os militares que disseram não* (2014) and *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça* (2014), directed by Silvio Tendler. Methodologically, it combines a literature review on social memory and documentary theory with a film analysis of the cinematic and discursive strategies employed in the works, emphasizing the director's authorial presence, the use of archival footage, and the construction of testimonial narratives. The findings indicate that the documentaries reconfigure narratives about the dictatorship by giving visibility to experiences that have received little attention in Brazilian documentary cinema, particularly those involving internal dissent within institutions, thereby complexifying the memories circulating in the public sphere. The article concludes that these documentaries function as devices for the production, circulation, and contestation of memory, contributing to the social elaboration of the dictatorial past and challenging established interpretations of Brazil's authoritarian experience.

Keywords: Memory. Dictatorship. Documentary. Silvio Tendler.

Introdução

A memória e a história constituem um terreno particularmente sensível de disputas simbólicas nas sociedades contemporâneas. Embora compartilhem a elaboração do passado como objeto comum, ambas operam a partir de lógicas próprias. Como observa Enzo Traverso (2007, p. 72), “história e memória são duas esferas distintas que se cruzam constantemente”, uma vez que ambas dedicam-se à construção de sentidos sobre experiências de tempos idos. Enquanto a história constitui-se como operação crítica de escrita e interpretação do passado, segundo procedimentos próprios de um campo disciplinar, a memória permanece vinculada às experiências vividas, às identidades coletivas e às demandas do presente. Nesse sentido, a memória revela-se particularmente suscetível às disputas simbólicas justamente por seu caráter complexo, multifacetado, e por seus vínculos permanentes com os conflitos, expectativas e sensibilidades de cada tempo histórico. Longe de apresentar-se como mera evocação do passado, ou como um repositório estável de recordações, a memória configura-se como processo dinâmico e continuamente atualizado, no qual o passado é reinterpretado, reorganizado e reinscrito à luz das questões do presente. Por essa razão, constitui-se também como espaço privilegiado de disputas políticas contemporâneas, no qual diferentes atores sociais

procuram reivindicar, legitimar ou contestar narrativas sobre acontecimentos históricos, inclusive por meio da elaboração de versões revisionistas ou incompatíveis com a produção historiográfica consolidada.

No caso brasileiro, as memórias sobre a ditadura militar instaurada após o golpe de 1964 permanecem profundamente marcadas por essas tensões, uma vez que o passado autoritário continua a produzir efeitos no presente, seja pelas experiências traumáticas daqueles que vivenciaram a repressão, seja pelas disputas políticas em torno dos significados atribuídos ao período. A experiência autoritária que se estendeu até 1985 produziu um legado caracterizado por violações sistemáticas de direitos, repressão política, censura à imprensa, perseguições, desaparecimentos, prisões, torturas e assassinatos de opositores, ao mesmo tempo que deu origem a múltiplas formas de resistência manifestadas em diferentes esferas da vida social. O modo como essas experiências são lembradas, interpretadas e narradas no presente não se limita, portanto, a um exercício retrospectivo de reconstrução histórica. Trata-se de um processo no qual diferentes agentes sociais disputam a atribuição de sentidos a esse passado, fazendo com que a memória da ditadura constitua-se como espaço de controvérsias interpretativas e conflitos políticos acerca de seu significado histórico.

Sob essa perspectiva, o trabalho do cineasta brasileiro Sílvio Tandler¹ ocupa lugar de destaque. Ao longo de sua trajetória pessoal e de sua extensa carreira profissional, dimensões profundamente imbricadas, Tandler consolidou uma filmografia marcada pela reflexão sobre a história política brasileira e pela recuperação de trajetórias individuais e coletivas relacionadas a processos históricos mais amplos, especialmente aqueles vinculados à ditadura militar.² Nesse sentido, suas obras podem ser compreendidas como intervenções no campo da memória pública, espaço no qual determinadas experiências do passado são selecionadas, narradas, disputadas e atualizadas no presente. Ao articular depoimentos, imagens de arquivo e narrativas biográficas, seus documentários participam da construção de interpretações sobre acontecimentos históricos e contribuem para a reinscrição de outras memórias no debate contemporâneo sobre o passado autoritário brasileiro.

¹ Sílvio Tandler, falecido em 5 de setembro de 2025, foi um dos mais importantes e respeitados documentaristas brasileiros, conhecido como “o cineasta dos vencidos” ou “o cineasta dos sonhos interrompidos”, por dedicar sua obra a registrar personalidades que marcaram a história do Brasil, mas cujos projetos políticos e sonhos foram interrompidos. Ao longo de mais de cinco décadas de carreira, Tandler produziu e dirigiu mais de 70 filmes (entre curtas, médias e longas-metragens documentais), além de 12 séries para televisão. Tandler recebeu mais de 60 prêmios ao longo da carreira, incluindo o Prêmio Salvador Allende, no Festival de Trieste (Itália, 2005), pelo conjunto da obra.

² Empreendimentos audiovisuais sobre os ex-presidentes Getúlio Vargas, João Goulart e Juscelino Kubitschek, assim como sobre os líderes Carlos Prestes e Carlos Marighella, destacam-se nessa seara.

Entre essas produções, os documentários *Militares da democracia: os militares que disseram não* e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, lançados em 2014 e originalmente apresentados como séries documentais no mesmo ano, oferecem um recorte particularmente significativo para compreender como certas experiências da ditadura são selecionadas, narradas e inscritas no universo contemporâneo das disputas de memória. Diferentemente de outras obras do diretor, centradas em personagens biográficos emblemáticos da resistência política, esses filmes voltam-se para trajetórias coletivas vinculadas a formas institucionais de oposição ao regime, destacando sujeitos e grupos que desempenharam papéis relevantes na contestação do autoritarismo.

No primeiro caso, o documentário recupera a existência de militares que se posicionaram contra o golpe de 1964 ou que posteriormente se opuseram às práticas repressivas do regime, revelando fissuras internas em uma instituição frequentemente representada de maneira homogênea nas narrativas sobre o período. No segundo, a perspectiva constrói-se a partir da atuação de advogados que, por meio da defesa de presos políticos e da denúncia de violações de direitos, desempenharam papel fundamental na resistência jurídica ao autoritarismo. Ao reunir essas experiências, os documentários conferem visibilidade a trajetórias de militares legalistas e advogados que atuaram contra a ditadura, sujeitos já reconhecidos pela historiografia, mas comparativamente menos explorados pela produção audiovisual quando cotejados com narrativas centradas na militância política, nos ex-presos políticos e nos familiares de mortos e desaparecidos. Assim, as obras de Tendler não inauguram novos sujeitos da memória da ditadura, mas ampliam o campo de observação sobre formas de resistência institucional que permaneceram relativamente secundarizadas nas representações audiovisuais do período.³

Documentário e memória ou documentário de memória

Em uma já clássica definição, o historiador francês Pierre Nora (1993) afirmou que a “memória é a vida” e, tal como ela, encontra-se “em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (Nora, 1993, p. 9). A partir dessa reflexão, é

³ Evidentemente, a principal renovação dos estudos sobre a ditadura militar brasileira nas últimas décadas decorre da incorporação de perspectivas relacionadas às questões de gênero, raça, sexualidade e territorialidade, responsáveis por ampliar significativamente os sujeitos e experiências considerados nas narrativas sobre o período. Sobre esse debate, e de como ele foi incorporado no cinema-documentário entre os anos de 2010 e 2020, conferir: Silva; Del Valle-Dávila, 2026; e Silva, 2025. O presente artigo, entretanto, concentra-se em outro aspecto desse debate: a representação audiovisual das resistências institucionais em dois documentários de Silvio Tendler.

possível compreender que a memória, como fenômeno social, não se limita ao registro passivo do passado, mas tampouco o é a história, “que no fundo não é senão uma parte da memória” e, como tal, “é sempre escrita no presente, ainda que passe por outras mediações. Para existir como campo do saber, no entanto, ela deve emancipar-se da memória, não a rejeitando, mas colocando-a a distância” (Traverso, 2007, p. 74). De todo modo, a memória, afinal, contribui para a própria construção do seu sentido no presente, decorrendo disso os seus vínculos estreitos com a constituição das identidades, do pertencimento e seus usos políticos.

Essas dinâmicas tornam-se particularmente evidentes quando se observa o processo de elaboração da memória social sobre a ditadura militar brasileira. Conforme Marcos Napolitano (2014; 2015), ao longo do período de transição e das décadas seguintes, consolidou-se no país aquilo que o historiador denomina “memória hegemônica crítica” da ditadura como fruto da associação entre liberais dissidentes e comunistas críticos. Essa união, aparentemente improvável, tornou-se possível porque, “para os primeiros, funcionou como álibi para eximirem-se das responsabilidades históricas na construção de um regime autoritário e violento. Para os segundos, funcionava dentro da estratégia de ocupar espaços, denunciar e deslegitimar a ditadura” (Napolitano, 2014, p. 318). Organizada em torno da noção de resistência, essa memória desempenhou papel decisivo na crítica ao regime militar e na formação de valores democráticos. Entretanto, a noção de uma “memória hegemônica” não pressupõe homogeneidade nem ausência de conflitos, uma vez que sua própria constituição envolveu disputas acerca dos sujeitos reconhecidos como protagonistas da resistência, das formas de violência a serem lembradas e das responsabilidades atribuídas aos diferentes agentes históricos envolvidos.

É justamente sobre essas disputas, suas nuances, complexidades e deslocamentos ocorridos no interior dessa memória crítica que Janaína de Almeida Teles (2011) observa. Ao analisar as transformações da memória da ditadura durante a redemocratização, a historiadora demonstra que a narrativa, inicialmente construída pelos grupos de resistência, embora fundamental para romper o silêncio imposto pelo regime e confrontar sua versão oficial dos acontecimentos, privilegiava determinados sujeitos e experiências em detrimento de outros. Segundo Teles (2011), as primeiras narrativas, produzidas ainda durante a ditadura por exilados, ex-presos políticos e sobreviventes do arbítrio, tinham como principal objetivo denunciar os crimes cometidos pelo Estado e legitimar a resistência política, configurando aquilo que a autora identifica como “memória militante”. Nesse contexto, especialmente durante a campanha pela anistia, antigos opositores armados do regime, antes classificados pela ditadura como “terroristas” ou “subversivos”,

passaram a ser reivindicados como militantes políticos. Como observa a autora, “o horizonte desta memória, porém, era o das lutas políticas e institucionais mais do que o dos direitos” (Teles, 2011, p. 22).

Embora essa memória tenha sido fundamental para a construção de uma contranarrativa ao regime e para a legitimação da resistência democrática, ela conferia menor centralidade às reivindicações relacionadas à verdade, à justiça e ao reconhecimento das vítimas da violência de Estado. Como consequência, durante determinado período, as experiências dos mortos, desaparecidos políticos, sobreviventes da tortura e seus familiares permaneceram em posição secundária na esfera pública, enquanto suas demandas por responsabilização e reconhecimento ficaram “reduzidas a expressões minoritárias” (Teles, 2011, p. 22). Dessa maneira, a análise de Teles possibilita compreender que a memória crítica da ditadura, embora tenha desempenhado papel fundamental na democratização brasileira, também foi atravessada por hierarquizações internas, silenciamentos e disputas pela definição dos sujeitos legítimos da memória.

Essa configuração começou a sofrer inflexões a partir de iniciativas, como a publicação de *Brasil: nunca mais* (1985) e a abertura da vala clandestina de Perus (1990), “dois eventos fundamentais” para a formação das memórias sobre a ditadura, de acordo com Teles (2012, p. 262), e que contribuíram para ampliar a visibilidade pública das vítimas da repressão e das denúncias sobre os crimes cometidos pelo Estado. Ainda assim, como ressalta Teles (2011, p. 24), a “rememoração pública da ditadura foi impedida em diversos aspectos e momentos e, de certa maneira, ainda não pôde dar lugar ao distanciamento crítico”. Embora tenha ocorrido significativo avanço da produção historiográfica e documental sobre o período, a elaboração pública desse passado permaneceu condicionada por obstáculos políticos, institucionais e documentais que dificultaram a consolidação de políticas de verdade, justiça e reconhecimento. Mais do que memória consolidada, as memórias da ditadura brasileira constituíram-se como um lugar de permanentes disputas, no qual diferentes sujeitos, experiências e formas de sofrimento passaram a reivindicar reconhecimento e inscrição na esfera pública.

Assim, muito longe de ser uma narrativa consensual, essa memória crítica sobre a ditadura passou, sobretudo a partir dos anos 2000, a enfrentar processos sistemáticos de relativização e negação da experiência autoritária. Em sintonia com a ascensão de uma nova (extrema) direita, o regime militar e suas práticas repressivas passaram, inclusive, a ser mobilizados como referência positiva e fonte de inspiração política para determinados indivíduos e grupos sociais. A disputa em torno da memória da ditadura, portanto, não se restringe ao passado, mas permanece como elemento constitutivo das tensões políticas do presente.

Nesse cenário, a produção cultural desempenha papel significativo na elaboração e circulação pública das narrativas sobre o passado autoritário. Obras literárias, testemunhos autobiográficos, produções audiovisuais e registros documentais frequentemente funcionam como dispositivos de reinscrição de experiências que, no caso da memória crítica da ditadura, por diferentes razões, permaneceram, durante algum tempo, marginalizadas ou silenciadas em relação às versões dominantes sobre o período.

Dentre essas formas de produção, acredita-se que o cinema documentário ocupa posição especialmente relevante, pois, ao mobilizar depoimentos, imagens de arquivo e estratégias narrativas próprias da linguagem audiovisual, a exemplo do que se encontra nos filmes de Tandler, os documentários, para além de abordar a história, constroem modos específicos de tornar o passado perceptível e inteligível no presente. Dessa perspectiva e em consonância com Ignacio del Valle-Dávila, Claudio Muñoz e Hans Stange (2024), o documentário é compreendido como forma de mediação que se estabelece entre os espectadores e os elementos audiovisuais por meio dos quais o filme torna o passado presente. Isto é, um processo no qual imagens, sons e movimentos organizam uma experiência sensível com condições de atualizar acontecimentos históricos diante do espectador. Essa mediação, portanto, esse fenômeno comunicacional, foi denominado, pelos autores, “forma sensível do passado” e refere-se justamente a essa capacidade do documentário de tornar o passado novamente perceptível e compartilhável, produzindo regimes de visibilidade e experiência que influenciam a maneira como determinados eventos passam a ser compreendidos socialmente.

Por sua vez, definir o documentário contemporâneo nunca foi uma operação conceitualmente simples. Se, por um lado, esse tipo de produção ainda costuma ser imediatamente associado à ideia de registro desinteressado da realidade, em especial pelo público espectador, por outro, a fortuna crítica dedicada ao tema (Ramos, 2013; Nichols, 2016; Odin, 2012) demonstrou, há muito, que essa vinculação não pode ser tomada ingenuamente, como se o documentário consistisse em mero espelhamento do mundo. Em vez disso, trata-se de compreendê-lo como forma audiovisual que realiza “asserções sobre o mundo histórico” (Ramos, 2013), logo, constituindo um modo específico de representação e de argumentação sobre a realidade realizada por meio de uma prática discursiva que organiza materiais heterogêneos, isto é, testemunhos, imagens de arquivos, narração, montagem, sons e documentos, de acordo com determinadas escolhas formais, éticas e políticas. Dessa perspectiva, o documentário precisa ser compreendido não por sua suposta ausência de mediação, e sim pelo modo como ele transforma o referente, o mundo histórico, em discurso, oferecendo ao espectador determinada maneira de ver, ouvir e interpretar a realidade.

Esse tipo de consideração é importante à medida que contribui para complexificar o debate ao superar a oposição simplista entre verdade e ficção, e permitir reconhecer que o documentário não deixa de se referir à realidade por ser construído, nem perde sua força histórica por mobilizar estratégias narrativas e retóricas. Ao contrário, é justamente por organizar evidências, vozes e materiais visuais em uma estrutura significativa que ele intervém no domínio social como forma de conhecimento, persuasão e interpretação. Como insiste Bill Nichols (2016), todo documentário representa o mundo histórico, mas o faz a partir de um ponto de vista, de uma posição enunciativa e de um conjunto de convenções que orientam a leitura do espectador, conforme também argumenta Roger Odin (2012). Sua relação com a realidade, portanto, não se funda na transparência, mas em uma modalidade específica de tratá-la por meio da linguagem audiovisual.

Essa compreensão encontra ressonância nos trabalhos de Robert Rosenstone (2010), para quem o documentário “sempre fez mais do que simplesmente refletir o mundo real”, fator que se torna ainda mais premente nos “filmes que focam a história – pois tais obras apresentam o problema adicional de mostrar uma realidade há muito extinta”. Com isso, ainda de acordo com o autor, tal qual o historiador que trabalha sobre os vestígios do passado para torná-los inteligíveis, portanto, narrativamente organizados, os documentaristas devem fazer do mesmo modo. No entanto, como o documentário refere-se a um mundo real do passado por meio de um tratamento criativo, ele, “ao mesmo tempo, é sempre posicionado: ideológico e partidário” (Rosenstone, 2010, p. 110-111).

Evidentemente, o documentário não é a única forma cultural capaz de produzir interpretações sobre o passado. Como qualquer narrativa histórica, ele organiza acontecimentos, estabelece relações de causalidade, seleciona personagens e produz sentidos. Sua especificidade decorre da articulação entre imagens, sons, arquivos, testemunhos, montagem e performance, elementos que lhe permitem construir formas particulares de experiência histórica e de elaboração da memória.

Por seu turno, se o documentário deve ser compreendido como maneira de representação e (re)construção do mundo histórico, também pode ser pensado como dispositivo de produção e circulação de memórias sociais, sobretudo quando se dedica a eventos traumáticos, controversos ou ainda politicamente inconclusos. Esse, em geral, é o caso de documentários que abordam o período da ditadura, pois, para além de serem históricos, funcionam como “documentário de memória”⁴, posto realizarem “um mergulho no

⁴ A expressão “documentário de memória” não é utilizada aqui para designar uma categoria ontológica, como se alguns documentários fossem “de memória” e outros não. Parte-se do pressuposto de que toda produção audiovisual participa, em alguma medida, dos processos sociais de elaboração do passado. Neste artigo, entretanto, a expressão refere-se especificamente

passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios”, por meio dos quais “ficamos mais perto dos vivos e mais longe dessas testemunhas mudas que são os objetos e os lugares” (Gauthier, 2011, p. 213),

Cabe aqui ainda destacar que, da perspectiva de Paul Ricoeur (2007), a memória, enquanto fenômeno social, não pode ser reduzida a um depósito estável de recordações preservadas intactas ao longo do tempo. Antes, ela envolve um trabalho de recordação ou de rememoração pelo qual o passado é trazido ao presente por meio da lembrança. Decorre disso, também, o fato de que o esquecimento compõe o fenômeno da memória, isto é, ainda que ela mantenha uma pretensão de referencialidade – que diz respeito a algo que aconteceu –, essa referência jamais é dada de forma bruta ou imediata, sendo sempre mediada por testemunhos, documentos, imagens e formas narrativas que conferem inteligibilidade ao que é lembrado.

Desse modo, o vínculo entre memória e narrativa proposto por Ricoeur é particularmente importante para se pensar o documentário porque permite compreender que lembrar não é apenas conservar, mas configurar sentidos. E isso significa que, quando um ou uma documentarista organiza, em uma linha temporal, depoimentos, arquivos e imagens de época, está produzindo uma narrativa, a qual representa o passado, este já-ido, e ao fazê-lo participa da produção de sua legibilidade social.

Aleida Assmann (2011), por sua vez, ajuda a ampliar essa noção à medida que enfatiza a dimensão cultural e socialmente mediada da memória. Para a autora, a memória coletiva não se confunde com a soma das lembranças individuais, tampouco com a permanência espontânea do passado, mas sim de suportes, instituições, práticas culturais e formas de transmissão que permitam sua conservação e atualização ao longo do tempo (Assmann, 2011). Desse prisma, o passado só se torna socialmente memorável quando encontra meios de inscrição, repetição e circulação, marcas daquilo que seria a memória cultural. Daí a importância das mídias, dos arquivos, dos monumentos, dos testemunhos e das formas narrativas na constituição do que uma coletividade é capaz de lembrar, ou querer lembrar, de si mesma. Sob essa perspectiva, o documentário desempenha papel decisivo, pois atua como suporte de exteriorização da memória, convertendo experiências individuais e dispersas, silenciadas ou fragmentárias em narrativas visual e sonoramente partilháveis.

Esse tipo de argumento encontra correspondência com as problematizações acerca do documentário que participa das disputas pela memória desenvolvidas por Cassio Tomaim (2016). Ao refletir sobre as relações entre documentário, história e memória, o autor identifica um conjunto de produções audiovisuais,

às obras cuja organização narrativa é estruturada pela rememoração, pela centralidade do testemunho e pela explicitação das disputas públicas em torno das interpretações do passado, mais especificamente, sobre a ditadura militar.

as quais, além de tematizarem o passado, funcionam como operações de rememoração social, convocando testemunhos, arquivos e vestígios com o objetivo de reinscrever publicamente experiências históricas muitas vezes ameaçadas pelo esquecimento ou pela marginalização narrativa. Dessa forma, no lugar de apenas registrar fatos históricos, o documentário atua como espaço de elaboração simbólica, no qual se articulam experiência vivida, testemunho, afeto e interpretação histórica. Ou seja, a sua “força” não decorre unicamente da capacidade de informar sobre o passado, mas de fazê-lo reaparecer sob formas sensíveis e discursivas que possibilitam seu reconhecimento no presente.

Isso se torna ainda mais relevante quando esse tipo de documentário volta-se para passados traumáticos, como ditaduras, guerras, genocídios ou processos de violência de Estado. Desse lugar, marcado por acontecimentos inconclusos, não encerrados em sua cronologia, o que se tem é uma intervenção sobre um passado que continua a produzir efeitos, controvérsias e demandas de sentido no presente. A memória social, nesses casos, converte-se em um campo de intensas disputas em torno do que deve ser lembrado, de como deve ser lembrado e de quem tem legitimidade para narrar esse passado. O documentário, ao organizar vozes, selecionar arquivos, construir evidências e oferecer enquadramentos interpretativos, participa diretamente dessas disputas.

É a partir desse quadro que os documentários sobre a ditadura militar brasileira podem ser analisados não como simples registros retrospectivos de um passado definitivamente encerrado, mas como intervenções no processo social contínuo de elaboração histórica e memorial, no qual acontecimentos, testemunhos e arquivos permanecem sendo reinterpretados à luz das questões colocadas pelo presente. Ou seja, ao mobilizarem testemunhos, documentos e imagens de arquivo, esses filmes participam da disputa em torno das memórias públicas da ditadura, contribuindo, por vezes, para ampliar, tensionar ou reconfigurar os repertórios narrativos disponíveis sobre a experiência autoritária e sobre seus sujeitos históricos.

No caso das obras de Silvio Tendler aqui examinadas, essa operação assume contornos particulares, uma vez que os filmes deslocam o foco para formas institucionais de resistência, reinscrevendo na memória pública trajetórias que nem sempre ocuparam posição central nas narrativas audiovisuais sobre o período.

Dissidências e resistência institucional: testemunho, arquivo e memórias subterrâneas da ditadura

Os documentários *Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014) e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça* (2014), dirigidos por Silvio Tendler, organizam suas narrativas a

partir da recuperação de trajetórias individuais e coletivas vinculadas a formas institucionais de oposição ao regime militar brasileiro. Embora se concentrem em grupos distintos entre si e mesmo entre os abordados pré-relatórios da Comissão da Verdade (2012-2014), militares dissidentes e advogados que atuaram na defesa de presos políticos, ambos os filmes compartilham um mesmo princípio discursivo, ao conferir protagonismo a experiências de resistência institucional relativamente menos exploradas pela produção documental brasileira dedicada à ditadura. Assim, em vez de privilegiar exclusivamente as narrativas associadas à militância civil ou à luta armada, as obras evidenciam experiências de dissenso que se desenvolveram no interior de instituições tradicionalmente associadas ao poder estatal, tensionando imagens simplificadoras que apresentam as Forças Armadas ou o campo jurídico como blocos homogêneos de adesão ao autoritarismo.

Para tanto, os documentários mobilizam um conjunto de estratégias recorrentes que estruturam seu regime narrativo e conferem nova visibilidade a essas experiências: (1) a inserção do próprio diretor como sujeito da memória, especialmente nos prólogos; (2) o uso do testemunho como eixo central de construção narrativa; e (3) a articulação sistemática com imagens de arquivo, que introduzem uma dimensão material e visual da memória. Em conjunto, esses elementos operam como dispositivos complementares de reinscrição do passado no espaço público.

Sendo assim, um primeiro eixo estruturante diz respeito ao modo como o diretor insere-se no dispositivo narrativo. Nos momentos iniciais das duas obras, Tendler aparece como narrador e mediador da história que será contada, evocando suas próprias lembranças sobre o golpe de 1964 e sobre o período da ditadura. Em *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça* (2014), por exemplo, uma espécie de prólogo conduzido por uma voz *over*, encoberta por uma sequência de imagens de arquivo, inclusive retratos do cineasta, assume o discurso autoral para situar os espectadores sobre as motivações pessoais dessa realização. Diz o narrador:

Em 1969 estudava direito na PUC-Rio. Estava na aula de Introdução à Ciência do Direito quando vi uma pequena notícia no jornal que dizia: ‘presos os advogados de presos políticos. Saí de sala, abandonei o Direito e decidi ser cineasta. Com esse filme homenageio todos os advogados que permaneceram por todos esses anos lutando por justiça e liberdade (*Os advogados*, 2014).

Já em *Militares da democracia* é o próprio diretor que aparece na centralidade da cena como narrador, embora compartilhe o espaço com imagens de arquivo. De todo modo, a exemplo do documentário anterior, mais uma vez o que vemos é um tipo de prólogo, no qual Tendler explica o processo político que acarretou no golpe de 1964, mas colocando-se como sujeito implicado, ou seja, uma espécie de

epistemologia do ponto de vista, em que “(...) as epistemologias do ponto de vista situam a construção do conhecimento e as próprias percepções e compreensões de mundo com base em um sujeito que é afetado por visões parciais” (Altman; Lourenço, 2022, p. 60), uma vez que “é precisamente na política e na epistemologia das perspectivas parciais que está a possibilidade de uma avaliação crítica objetiva, firme e racional” (Haraway, 2009, p. 24).

Partindo da Rede da Legalidade montada por Leonel Brizola, então governador do Rio Grande do Sul, que, por meio do rádio, organizou, estruturou e executou pelo país a defesa para que se cumprisse a Constituição e que João Goulart assumisse a Presidência da República, dada a renúncia de Jânio Quadros em 1961, o que teria evitado o golpe naquele momento, Tandler volta-se para o que ocorreu em 1964, quando tinha 14 anos de idade. No seu depoimento, afirma que no dia do golpe tinha ido ao cinema sob a instrução da mãe para que, se percebesse qualquer anormalidade, voltasse correndo para casa. Foi então que, de dentro da sala de exibição, ouviu comemorações, “buzinaços”, e, ao sair, pôde ver um ambiente de comemoração, com pessoas se abraçando, velas, lençóis nas janelas. Ao voltar para casa, ao longo do trajeto, relata a cena: “(...) os porteiros dos prédios com o radinho de pilha no ouvido, tentando ouvir notícias, justamente da cadeia da legalidade, para saber se ainda haveria resistência. E naquele dia, naquele momento, naquela hora, eu percebi quem tinha ganhado e quem tinha perdido com aquele golpe” (Militares da Democracia, 2014). Ou seja, em seu testemunho, o cineasta tanto recupera o relato histórico quanto o tensiona a partir de sua própria vivência dos eventos golpistas, flexionando a história pela sua memória.

Da perspectiva cinematográfica, essa presença autoral cumpre função estratégica na organização do discurso fílmico. Ao evocar suas experiências pessoais, o diretor não apenas contextualiza historicamente os acontecimentos abordados, mas também explicita a dimensão memorial que orienta a construção narrativa do documentário. A memória individual funciona, nesse caso, como ponto de partida para a rememoração de experiências coletivas, criando uma ponte entre a experiência vivida e a elaboração pública do passado.

Um segundo eixo fundamental trata da centralidade do testemunho na organização narrativa dos filmes. De acordo com Marcio Seligmann-Silva (2008), o testemunho constitui uma das formas fundamentais pelas quais a memória individual torna-se compartilhável no espaço público, tornando possível que experiências vividas sejam convertidas em narrativas capazes de produzir inteligibilidade histórica. Por sua vez, também é preciso pensar naqueles que tomam a palavra para falar publicamente. Afinal, quem narra faz isso em um momento específico da vida e, portanto, “as lembranças são mediadas por toda a experiência

vivida e por sua situação conjuntural. Selecciona, silencia, também esquece. E narra memórias de acontecimentos, mas também memórias de memórias” (Jelin, 2014, p. 26, tradução nossa).⁵

Desse modo, ao organizar os filmes em torno de depoimentos de protagonistas do período, Tendler transforma o documentário em espaço de mediação entre experiência individual e memória coletiva. Os testemunhos não funcionam apenas como relatos pessoais, mas como elementos de uma narrativa mais ampla que busca reinscrever determinadas trajetórias no âmbito da memória social sobre a ditadura.

Em *Militares da democracia: os militares que disseram não*, essa lógica torna-se particularmente evidente na própria estrutura de abertura do filme. Após a introdução realizada pelo diretor, a narrativa passa a alternar depoimentos de militares dissidentes com imagens de arquivo relacionadas ao golpe de 1964 e aos primeiros anos do regime. Esses militares, identificados como comunistas pelo regime ditatorial, foram presos, independentemente da patente que possuíam, em um navio, o “Princesa Leopoldina”, e falam sobre essa experiência. Nela, há o depoimento do capitão de Mar e Guerra, à época do golpe 2º tenente da Marinha, Paulo Henrique Ferro Costa: “Diziam que eu era comunista desde 62. Quem era comunista para os militares dentro das Forças Armadas eram os que combatiam a miséria, o atraso e a desigualdade. Esses eram os inimigos do Brasil” (*Militares da democracia*, 2014).

Para além das prisões, há relatos sobre assassinatos. Esses seriam os casos do tenente-coronel Alfeu Alcantara Monteiro, apresentado como “oficial legalista convicto” e executado com tiros à queima-roupa pelas costas ainda em 1964; e o do sargento Manoel da Raimundo Soares, assassinado em 1966.

Conforme o depoimento do capitão João Wilson da Silva, à época 2º tenente do Exército, Manoel era membro de uma “estrutura clandestina”, um grupo de 21 sargentos que resistiam ao golpe, que foi preso e levado para o Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS, quando entregava panfletos, após denúncias de um civil – “esbirro da polícia”. No DOPS, o sargento teria sido torturado e depois transferido para a Ilha Presídio, localizada no Rio Grande do Sul.

Preso na Ilha, ele escrevia cartas para a sua mulher, mas “nada de água com açúcar. Umas cartas amorosas de uma riqueza humana impressionante”, de acordo com a entrevista de Jair Krischke, identificado

⁵ No original: “(...) y los recuerdos están mediados por toda la experiencia vivida y por sua situación coyuntural. Selecciona, silencia, también olvida. Y relata memorias de acontecimientos, pero también memorias de memorias” (Jelin, 2014, p. 26).

como Fundador e presidente do Movimento de Justiça e Direitos Humanos. Trechos, então, de uma dessas cartas aparecem no documentário na voz *over* de um narrador, ao mesmo tempo que na tela pode-se ver uma sequência elaborada que mostra imagens em sobreposição. Imagens que conjugam estruturas arquitetônicas com aspecto de abandono tomadas por vegetação – seriam do presídio da ilha? –, mas tratadas digitalmente para ganhar movimento, uma textura aquosa, numa intensa paleta de cinzas e laranjas. Tudo isso acompanhada por uma trilha sonora lúgubre, melancólica, que funciona como contraponto aos sentimentos amorosos intensos, de vida pulsante suscitada pelas palavras da carta. A tensão se desenlaça com a volta aos depoimentos dos entrevistados, por meio dos quais ficamos sabendo que um dia Manoel teria sumido, para depois aparecer com o corpo boiando no rio Jacuí, as mãos amarradas às costas com uma tira da própria camisa. Corpo em deterioração que vemos, em uma sequência de fotografias do cadáver. O enterro de Manoel, ocorrido em Porto Alegre, do qual vemos uma fotografia em plano aberto da frente do cortejo em que sobressaem, por efeito de tratamento de imagem realizado pelo documentário, além do caixão e de três figuras masculinas que o seguram, a imagem de uma mulher com uma criança de colo, possivelmente a esposa, teria causado susto à ditadura pela comoção popular.

O enquadramento desses depoimentos segue uma composição relativamente sóbria: os entrevistados aparecem geralmente em planos médios ou próximos, em ambientes silenciosos e pouco elaborados visualmente, a não ser por imagens de arquivo projetadas como pano de fundo das entrevistas, o que contribui para concentrar a atenção do espectador na palavra testemunhal. A escolha formal reforça a centralidade e a relevância da fala como elemento estruturador da narrativa, transformando os depoimentos em eixo principal de rememoração dos acontecimentos.

A montagem estabelece ainda um diálogo constante entre as vozes dos entrevistados e registros em imagens do período, em especial fotográficos, revitalizados a partir de tratamentos digitais para ganharem novas texturas, outras camadas de sentido, revitalizando o passado a partir da memória que é dinâmica. Esse procedimento cria uma tensão criativa importante. De um lado, as imagens de arquivo salientam a operação estética e ética mobilizada pela narrativa do documentário; de outro, os testemunhos, autocentrados e sem intervenções aparentes, que revelam experiências de dissidência e conflito no interior das próprias Forças Armadas. Ao colocar essas duas camadas discursivas em relação, o filme constrói uma narrativa que questiona a ideia de adesão unânime da instituição militar ao projeto autoritário instaurado após o golpe.

Estratégia semelhante também pode ser observada em *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça* (2014), embora a abordagem temática desloque-se para o campo jurídico. Nesse documentário, os depoimentos de advogados que atuaram na defesa de presos políticos, dentre os quais o da cineasta Lucia Murat, são organizados de modo a reconstruir o papel desempenhado pela advocacia na denúncia das práticas repressivas do regime. A narrativa enfatiza episódios relacionados à defesa de perseguidos políticos, às denúncias de tortura e às dificuldades enfrentadas pelos profissionais do Direito em um contexto marcado por restrições institucionais e pressões políticas, inclusive com relatos de prisão dos próprios advogados.

Dentre os muitos testemunhos apresentados no documentário, destaca-se o realizado pela advogada Eny Moreira sobre a morte de Aurora Maria Furtado, estudante de psicologia e militante da Ação Libertadora Nacional (ALN). Posicionado mais ou menos na metade do filme, ele serve como um importante ponto de inflexão narrativa, salientando as tensões e o drama pelos quais os advogados que atuavam na defesa de perseguidos do regime e, por extensão, contra a ditadura. O testemunho dela é longo, dramático, mas oferece uma perspectiva das relações e das aflições humanas que se estabeleceram entre os advogados e seus clientes ou familiares. Vínculos que extrapolavam, em muito, os limites estabelecidos por contratos profissionais. A cena toda é envolta em uma atmosfera de escuta ativa, percepção acentuada pelos poucos cortes secos, pela câmara empática que capta, em primeiro plano, o gestual, as expressões, sem, contudo, parecer invasiva, uma vez que evita *closes* e planos detalhes.

É desse modo que ficamos sabendo que Eny Moreira tomou conhecimento da morte de Aurora ao assistir, em 10 de novembro de 1972, ao *Jornal Nacional*, edição na qual o apresentador Cid Moreira teria lido uma nota oficial do 1º Exército informando que “a terrorista Aurora Maria Nascimento Furtado” tinha sido morta em um tiroteio. Já na manhã seguinte, Eny foi contatada pela família da vítima com o pedido de ajuda para liberar o corpo. A partir daí, instaurava-se um percurso marcado por desencontros e negativas sucessivas: teria ido ao Exército, onde foi informada de que o corpo não estava lá, mas no DOPS; no DOPS também negaram. No entanto, quando a advogada sai do DOPS, um policial que a conhecia por causa das visitas ao Exército, confidenciou-lhe que o corpo estivera no IML, mas havia sido levado para o cemitério do Caju. Ao chegar ao local, conforme o seu relato, Eny disse ter encontrado a também advogada Dyrce Drasch e Aurora, cujo corpo estava disposto em um caixão. Desse ponto em diante torna-se ainda mais difícil lembrar – e a própria enunciação vacila, interrompida pela emoção, pelos gestos que buscavam recompor a cena –, mas Eny segue. Assim, segundo ela, o corpo de Aurora encontrava-se coberto por um pano branco e rasgado nas mangas, como se simulando um vestido. Aqui se percebe que a memória insiste não apenas

como relato, mas como experiência que retorna no próprio ato de narrar, impondo pausas, inflexões e uma materialidade que escapava à linearidade da linguagem.

Todavia, é a partir desse momento que o testemunho alcança o seu núcleo mais denso, quando a fala hesita – “gente, é muito difícil lembrar disso” (Os advogados..., 2014), afirma Eny – e a memória passa a se expressar ainda mais por meio dos gestos, da pausa, da emoção. A câmera acompanha isso, assinalando a relevância do momento. Ou seja, o filme reconhece e acompanha a inflexão afetiva do relato, ajustando sua forma à intensidade da memória evocada. Diz, então, Eny em seu testemunho:

a gente foi cobrindo de flores, ela tinha um olho saltado, o outro completamente preto, um afundamento, um afundamento no maxilar, uma fratura exposta no braço, mordidas pelo corpo, não tinha unha nem bico de peito. O cabelo dela era liso, ela tinha 26 anos, branquinha. Eu tinha a mesma idade dela. O cabelo dela liso assim e tinha uma franja que tinha sido cortada em cima da sobrancelha toda irregular. Eu fiz um gesto, desse gesto de carinho que você faz em criança, passando a mão assim, quando eu passei a mão, que o cabelo levantou meu dedo afundou. Aí eu comecei a mexer no cabelo, eles tinham, a última coisa que fizeram com ela, foi apertar um torniquete. Por isso ela tinha um olho saltado. Quer dizer, a única prova é a minha palavra e a da Dyrce. O pior disso é que eu tenho certeza de que os homens que fizeram isso com ela eram os mesmos que estavam lá até a ambulância sair com o corpo dela pra São Paulo. A gente tratou de botar muita flor nela pra ver se os pais não percebiam. Desculpa (Os advogados..., 2014).

O depoimento de Eny Moreira pode ser compreendido, em sua forma e em seu conteúdo, como a expressão de uma memória dolorosa, isto é, de uma lembrança marcada por uma experiência traumática que resiste à plena simbolização. Não se trata apenas de rememorar um acontecimento, mas de lidar com a persistência de uma cena que retorna de maneira insistente, impondo-se ao sujeito que narra. Nesse sentido, a dificuldade reiterada em lembrar e narrar – explicitada na própria fala, quando afirma ser “muito difícil lembrar disso” (Os advogados..., 2014) – não constitui um obstáculo contingente, mas um traço constitutivo do testemunho.

O que se vê, então, na tela é uma memória que se manifesta de forma fragmentada, mas no sentido da temporalidade dos acontecimentos, que permanecem organizados cronologicamente, mas por ser entrecortada por pausas, hesitações e gestos que procuram dar conta daquilo que escapa à linguagem. A repetição de movimentos, a necessidade de recorrer ao próprio corpo para explicar o que se viu, indicando, com as mãos, os ferimentos, as deformações, as marcas da violência, revelam que o testemunho não se limita a uma reconstrução discursiva, mas mobiliza uma memória encarnada, na qual o corpo do sujeito que narra torna-se suporte daquilo que foi vivido.

Ademais, essa dimensão corporal do testemunho de Eny é mesmo fundamental para compreender sua potência. A descrição minuciosa do corpo morto e ferido de Aurora, longe de ser mero detalhe, funciona como índice de uma experiência que não pôde ser totalmente elaborada. As imagens evocadas não se apresentam como lembranças distantes, mas como presenças que retornam com intensidade, atualizando a violência no momento da enunciação. Nesse sentido, o depoimento aproxima-se do que Dominick LaCapra (1998) identifica como *acting out*, ou seja, um modo de relação com o passado no qual o sujeito permanece, em alguma medida, capturado pela experiência traumática, revivendo-a no presente da narrativa.⁶

Ao mesmo tempo, o fato de o testemunho se realizar, portanto, de a advogada narrar, descrever, insistir na palavra, indica também um movimento de elaboração, ainda que incompleto. A fala, mesmo emocionada, constitui uma tentativa de dar forma ao vivido, de inscrever a experiência em um registro compartilhável. É nessa tensão entre a impossibilidade de dizer plenamente e a necessidade de narrar que se configura a especificidade da memória dolorosa: ela oscila entre o silêncio e a enunciação, entre o que retorna de maneira irredutível e o que pode ser simbolizado.

Essa tensão se expressa de maneira particularmente evidente, por exemplo, na afirmação “a única prova é a minha palavra” (Os advogados..., 2014). Tal formulação explicita não apenas a precariedade das evidências em contextos de violência de Estado, mas também o peso que recai sobre o sujeito que testemunha. A memória, nesse caso, não é apenas recordação, mas responsabilidade. Ela se constitui como um ato de atestação, no sentido proposto por Paul Ricoeur (2007), em que a verdade do relato depende da confiança na palavra daquele que viveu. Uma verdade, aliás, que não pode ser plenamente verificada, mas que tampouco pode ser descartada sem implicações éticas e políticas.

Do ponto de vista formal, o filme reconhece e potencializa essa dimensão da memória dolorosa. Ao evitar cortes excessivos, ao sustentar a duração do plano e ao acompanhar discretamente a inflexão emocional da entrevistada, o dispositivo cinematográfico constrói um espaço de escuta que permite à memória se manifestar em sua complexidade. A câmera não busca domesticar a dor, nem traduzi-la em espetáculo; ao contrário, ela se ajusta à temporalidade do testemunho, acolhendo suas hesitações e seus silêncios.

⁶ Segundo LaCapra (1998, p. 5, tradução nossa), em entrevista concedida a Amos Golberg: “O *acting out* é um processo, mas um processo de natureza repetitiva. Trata-se de um processo pelo qual o passado, ou a experiência do outro, é reiterado como se estivesse sendo plenamente encenado, plenamente literalizado”. No original: “Acting-out is a process, but a repetitive one. It's a process whereby the past, or the experience of the other, is repeated as if it were fully enacted, fully literalized”.

Nesse sentido, o depoimento de Eny Moreira, ao mesmo tempo que informa sobre a violência da ditadura, reinscreve-a como experiência sensível e compartilhável, convocando o espectador a um regime de escuta ativa que ultrapassa a mera recepção informativa. Trata-se de uma memória que dói, que interrompe, que resiste e que, justamente por isso, adquire uma força singular na disputa pelos sentidos do passado. Disputa, no mais, sustentada pelo documentário dirigido por Tendler que dá a ver, mobiliza e participa da construção e difusão dessas memórias.

Para além do testemunho individual de Eny Moreira, o documentário também constrói uma representação da advocacia como prática coletiva de resistência, evidenciando redes de atuação e solidariedade entre profissionais do direito em um contexto de exceção. Ao reunir diferentes depoimentos que se entrelaçam na rememoração de estratégias jurídicas, enfrentamentos institucionais e riscos compartilhados, o filme desloca a figura do advogado de uma atuação estritamente técnica para uma dimensão ético-política. Nesse sentido, a narrativa não apenas recupera trajetórias individuais, mas inscreve a advocacia como um lugar de ação coletiva, no qual a defesa de presos políticos configura-se como prática de enfrentamento ao regime. Essa dimensão coletiva reforça a ideia de que a resistência à ditadura não se deu apenas por meio de ações isoladas, mas também por meio de articulações profissionais e institucionais que contribuíram para tensionar os limites do autoritarismo no interior do próprio aparato jurídico.

Um terceiro eixo presente nos documentários é o uso das imagens de arquivo, mobilizadas de forma sistemática nas duas produções. Muito além de funcionarem como elementos ilustrativos ou comprobatórios, essas fotografias, documentos, registros audiovisuais de época operam como um adicional específico de significação na construção da memória fílmica. Ao serem articuladas aos testemunhos, elas conferem textura, espessura e materialidade ao passado evocado, inscrevendo-o como vestígio.

Essa operação é particularmente relevante porque complexifica o estatuto do arquivo: deixa de ser simplesmente uma evidência histórica para se tornar também operador sensível da memória. Se, por um lado, o testemunho atualiza o passado como experiência vivida, marcada pela emoção, pela hesitação e pela dor, por outro, o arquivo reinscreve esse passado como traço visual, como resto que persiste e resiste ao apagamento. O encontro entre essas duas dimensões, ou seja, a palavra encarnada do testemunho e a materialidade imagética do arquivo, produz uma densificação da narrativa, ampliando sua capacidade de interpelação no presente.

Desse modo, os filmes de Tendler constroem uma memória que é, ao mesmo tempo, narrada e mostrada, vivida e documentada, subjetiva e material. É nessa encruzilhada que o documentário afirma-se como dispositivo privilegiado de mediação entre experiência individual e memória coletiva.

Nos momentos finais dos documentários, observa-se a incorporação de uma dimensão reflexiva que projeta as narrativas para além do passado rememorado, inscrevendo-as de forma patente no horizonte das disputas contemporâneas em torno da memória da ditadura. Essa inflexão se materializa, de maneira particularmente significativa, na presença de duas integrantes da Comissão Nacional da Verdade (2012-2014): Maria Rita Kehl, em *Os militares que disseram não* (2014); e Rosa Maria Cardoso da Cunha, em *Os advogados contra a ditadura* (2014).

A inserção dessas figuras no terço final dos documentários não é despropositada, tampouco um mero recurso informativo ou ilustrativo. Ao contrário, funciona como um gesto de atualização, por meio do qual os filmes estabelecem um diálogo explícito com os processos institucionais de elaboração da memória no Brasil contemporâneo. Ao trazerem à cena vozes diretamente implicadas nos trabalhos da Comissão, as obras reposicionam o eixo narrativo de uma reconstrução retrospectiva para uma problematização do presente, evidenciando que a memória da ditadura permanece como um terreno de disputas políticas e simbólicas, no qual os sentidos atribuídos ao passado são continuamente renegociados.

Nesse sentido, a presença de Maria Rita Kehl, em *Os Militares que Disseram Não*, introduz uma dimensão interpretativa que tensiona as narrativas militares consolidadas, ao mesmo tempo em que evidencia os limites e as possibilidades do reconhecimento institucional das violações cometidas pelo regime. Sua fala, situada no contexto dos trabalhos da Comissão, aponta para a necessidade de escuta das vítimas e para a centralidade do testemunho como forma de enfrentamento do passado traumático e de assegurar a manutenção do sistema democrático.

De modo semelhante, a participação de Rosa Maria Cardoso da Cunha, ela mesma advogada que atuou no período da ditadura, em *Os advogados contra a ditadura* (2014), reforça a dimensão jurídica e política da memória, ao evidenciar o papel das instituições na produção de narrativas oficiais sobre o passado. Sua presença inscreve o documentário em um debate mais amplo sobre justiça de transição, responsabilização e reconhecimento, sublinhando a importância de mecanismos institucionais capazes de enfrentar as heranças autoritárias ainda persistentes.

Desse modo, ao articular esses depoimentos com as narrativas anteriormente construídas, centradas nos testemunhos de advogados e militares dissidentes, os filmes produzem um efeito de continuidade entre passado e presente. Entretanto, da perspectiva adotada pelas produções, não se trata apenas de recordar a ditadura, mas de interrogar as condições atuais de sua elaboração social. Nesse ponto, os documentários de Tandler operam como dispositivos que tensionam o tempo histórico, aproximando o tempo da experiência vivida do tempo da reflexão institucional.

Essa operação revela, ainda, uma preocupação explícita com a fragilidade das democracias e com os riscos de reatualização de discursos autoritários. Ao enfatizar a importância da Comissão Nacional da Verdade (2014) como política pública de memória, verdade e justiça, os filmes chamam a atenção para a necessidade de institucionalização de mecanismos capazes de preservar e elaborar criticamente o passado. Nesse sentido, a memória não aparece como dado consolidado, mas como campo de intervenção política, cuja manutenção depende de práticas sociais e institucionais contínuas.

Portanto, ao incorporarem as vozes de Maria Rita Kehl e Rosa Maria Cardoso da Cunha, os documentários ampliam seu escopo analítico e posicionam-se ativamente nas disputas contemporâneas pelos sentidos da ditadura. Ao fazê-lo, evidenciam que a elaboração das memórias do período permanece em aberto e tensionada por silenciamentos e disputas, ao mesmo tempo que reafirmam a centralidade das políticas públicas de memória como condição para o fortalecimento democrático, uma questão que se colocava de maneira urgente à época da realização e dos lançamentos dos filmes, e que, no contexto atual, revela-se ainda mais premente.

Por fim, salienta-se o trabalho de memória realizado pelos documentários ao recuperar trajetórias pessoais e institucionais que podem ser interpretadas à luz da noção de “memórias subterrâneas”, formulada por Michael Pollak (1989). Para Pollak, determinadas experiências históricas permanecem durante longos períodos relegadas à margem das narrativas dominantes, seja em razão de processos de silenciamento institucional, seja pela ausência de reconhecimento público dos grupos que as protagonizaram. Essas memórias subterrâneas persistem, contudo, em circuitos restritos de transmissão, ou seja, testemunhos individuais, redes de sociabilidade ou registros fragmentários, até que possam emergir posteriormente no espaço público, tensionando interpretações históricas consolidadas. E nesse sentido, conforme o autor, “o filme testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através, da televisão, da memória nacional” (Pollak, 1989, p. 11).

Sob essa perspectiva, os dois documentários de Tandler aqui analisados são compreendidos como dispositivos de visibilização dessas memórias subterrâneas da ditadura brasileira, isto é, memórias que, ainda sendo críticas ao regime, foram relegadas à margem em detrimento de outras que ocuparam a centralidade da cena e da memória pública. Ao reunir depoimentos de militares dissidentes e de advogados que atuaram na defesa de perseguidos políticos, os filmes trazem à superfície experiências que, por diferentes razões, permaneceram relativamente invisíveis nas narrativas mais difundidas sobre o período autoritário. A narrativa construída pelas obras não apenas recupera essas trajetórias, mas também contribui para reinscrevê-las no campo da memória pública, participando da complexificação das formas de representação das resistências ao regime militar e reorientando o olhar para experiências institucionais que permaneceram relativamente secundarizadas nos documentários sobre o período.

Nesse processo, o documentário desempenha papel ativo na produção das memórias sociais sobre a ditadura. Ao articular testemunhos, arquivos e narrativas interpretativas, os filmes não apenas revisitam acontecimentos históricos, mas participam da disputa contemporânea pelos sentidos atribuídos a esse passado. A resistência ao regime militar emerge, assim, como fenômeno plural e heterogêneo, que também se desenvolveu no interior de diferentes instituições da sociedade. Ao tornar visíveis essas experiências, as obras de Tandler contribuem para complexificar a compreensão histórica do período e para reforçar a importância da preservação das memórias associadas à defesa da democracia e dos direitos humanos.

Considerações finais

As análises realizadas, mesmo sem esgotar todas as possibilidades acerca do tema, permitem compreender os documentários *Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014) e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça* (2014), de Silvio Tandler, como dispositivos ativos na produção, organização e disputa das memórias sociais sobre a ditadura militar brasileira. Ao articularem a inserção autoral do diretor, a centralidade do testemunho e o uso das imagens de arquivo, as obras constroem uma perspectiva na qual memória, experiência e vestígio se entrelaçam, conferindo mais visibilidade a trajetórias que, embora reconhecidas pela historiografia, permaneceram relativamente exploradas em parte significativa da produção documental sobre a ditadura.

Nesse processo, o testemunho afirma-se como forma privilegiada de inscrição da experiência, especialmente em sua dimensão dolorosa, enquanto o arquivo opera como suporte material que ancora e

adensa o passado no presente. A presença de integrantes da Comissão Nacional da Verdade reforça, por sua vez, a dimensão contemporânea dessas narrativas, evidenciando que a memória da ditadura permanece em disputa e depende de políticas públicas de reconhecimento, verdade e justiça.

Ao reinscrever no espaço público experiências que, por diferentes razões, permaneceram à margem das narrativas dominantes, os filmes de Tandler não apenas revisitam o passado, mas intervêm nas formas de sua elaboração no presente. Em um contexto de persistentes fragilidades democráticas, tais obras reafirmam o papel do documentário como prática cultural capaz de produzir memória, tensionar narrativas socialmente estabelecidas e contribuir para a sustentação de uma cultura política comprometida com os direitos humanos e a democracia.

Portanto, mais do que recuperar acontecimentos pretéritos, os documentários analisados participam das permanentes disputas em torno das interpretações da ditadura militar brasileira. Ao articular testemunhos, arquivos e diferentes estratégias narrativas, evidenciam que tanto a memória quanto a história permanecem abertas à reelaboração, acompanhando as transformações das perguntas formuladas pelo presente. É justamente nessa permanente atualização dos sentidos do passado que reside, ou, melhor, que se evidencia a contribuição dessas obras para o fortalecimento da cultura democrática e para a preservação das memórias sobre a violência de Estado.

Jean Carillo Souza Silva

Pesquisador nos grupos de Pesquisa Laboratório Interdisciplinar de Comunicação, Discurso, Acontecimento e Memória -- LABIAM (UEMG/CNPq), do qual é vice-líder; e Estudos Sociais em Linguagem, Memória e Cultura Visual (UFOP/CNPq). Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Passos, Minas Gerais, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1895-2678>

E-mail: jeancarllodesouzasilva@gmail.com

Samuel Ponsoni

Professor de Ensino Superior PES Nível VI Grau B na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Unidade Passos. Coordena o Grupo de Pesquisa Laboratório Interdisciplinar de Comunicação, Discurso, Acontecimento e Memória - LABIAM (CNPq/UEMG). Doutor em Linguística pela UFSCar.

Passos, Minas Gerais, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9802-3267>

E-mail: samuel.ponsoni@uemg.br

Referências

ALTMAN, Cristina; LOURENÇO, Julia. A evidência e a construção do ponto de vista feminino na historiografia das ciências da linguagem. In: LOURENÇO, Julia; ZOPPI, Mônica; BARONAS, Roberto Leiser (Org.). **Feminismos e Linguagens**. Campinas, SP: Pontes, 2022.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 2009.

JELIN, Elisabeth. **La lucha por el pasado**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.

LACAPRA, Dominick. "Acting-out" and "Working-through" trauma. Interviewer Amos Goldberg. **Shoah Resource Center**: The International School for Holocaust Studies, 1998. Disponível em: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/microsoft%20word%20-%203646.pdf. Acesso em: 1 set. 2026.

MILITARES da democracia: os militares que disseram não. Direção: Silvio Tendler. Brasil: **Caliban Produções**, 2014. Documentário. 1 DVD (100 min).

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, v. 8, n. 15 esp., p. 9-44, nov. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, v. 39, n. 37, p. 10-30, jan./jun. 2012.

OS ADVOGADOS contra a ditadura: por uma questão de justiça. Direção: Silvio Tendler. Brasil: **Caliban Produções**, 2014. Documentário. 1 DVD (ca. 260 min).

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo o documentário?** São Paulo: Senac, 2013.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SILVA, Jean Carillo de Souza; DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. A Torre e as Donzelas: memórias dos grupos minorizados na representação audiovisual da ditadura brasileira. In: Thiago Fidelis(org.). **Eu detestaria estar no lugar de quem me venceu**: história e memória das ditaduras civis-militares na América Latina no século XX. 1 ed., Teresina: EdUESPI, 2026, v. 1, p. 141-159.

SILVA, Jean Carillo de Souza. **Passado presente**: memórias da ditadura militar no documentário brasileiro contemporâneo (2010-2020). Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2025.

STANGE, Hans; DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio; SALINAS, Claudio. De La Batalla... a La cordillera... Pactos interpretativos en el cine de Patricio Guzmán. **Comunicación y Medios**, n. 5, p. 48-58, 2024.

TELES, Janaína de Almeida. A constituição das memórias sobre a repressão da ditadura: o projeto Brasil Nunca Mais e a abertura da Vala de Perus. **Anos 90**, v. 19, n. 35, p. 261-298, jul. 2012.

TELES, Janaína de Almeida. **Memórias dos cárceres da ditadura**: os testemunhos e as lutas dos presos políticos no Brasil. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como 'mídia de memória': afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação**, v. 43, n. 45, p. 96-114, ago. 2016.

TRAVERSO, Enzo. Historia y memoria. Notas sobre un debate. In: FLORENCIA, Levin; FRANCO, Marina (org.). **Historia reciente**: perspectivas y desafios para un campo en construcción. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Recebido em 26 de março de 2026.

Aprovado em 3 de agosto 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.