

Memória em tramas: o que as roupas carregam sobre a ditadura militar?

Larissa Gonçalves Medeiros

Pós-graduada em Linguagens Verbo/Visuais e Tecnologias/Instituto Federal Sul-rio-grandense

<https://orcid.org/0000-0002-2573-1390>

tradutoralarissa@gmail.com

Diogo Souza Madeira

Professor/Instituto Federal Sul-Rio-Grandense

<https://orcid.org/0000-0002-9554-8305>

diogomadeira@ifsul.edu.br

Introdução

Após várias pesquisas e relatos de pessoas vítimas do cruel período nominado como ditadura militar, alguns grupos ainda em resistência, comentam que esse período foi uma atividade inexistente ou o grau de crueldade foi em menor grau conforme as vítimas verbalizam, e que por isso, a sociedade não precisa comentar sobre o assunto ou então defendê-lo. Para quem ficou na espera, na expectativa do regresso de algum familiar, após o desaparecimento forçado, com o passar do tempo, a ausência e as memórias tomaram conta do lar. Fotografias, roupas, livros, canções, objetos pessoais, tudo à espera de uma volta que até hoje é silêncio. Quem “sobreviveu”, foi torturado pelo ambiente nebuloso que encobre o período ditatorial, principalmente no contexto brasileiro. A arte, através de sua sensibilidade, continuamente esteve presente para mostrar que esse período foi de fato horrendo, em que as principais atividades realizadas nesse passado eram sequestros políticos a milhares de pessoas, torturas das mais cruéis maneiras e desaparecimento de seus corpos.

Para entendermos um pouco mais sobre esse período, nos debruçaremos em audiovisuais argentino e brasileiro para irmos em busca de nossas inquietudes. Nos dois países aqui em análise, Argentina e Brasil, Nazareno (2017, p. 48) apresenta um estudo sobre as produções cinematográficas argentinas assistidas no Brasil, e as obras brasileiras assistidas na Argentina. Nas produções audiovisuais argentinas, o cinema portenho possui um grande público brasileiro, com cerca de meio milhão de espectadores. Por outro lado, os filmes brasileiros lá estrelados possuem baixíssimo, ou quase nulo, o número de espectadores. Esses números podem ser explicados pela seguinte questão: segundo Nazareno (2017, p. 48) os audiovisuais brasileiros em apresentação na Argentina são obras que não são de “alto apelo comercial em seu país”, e ainda as obras que foram para o país vizinho, não tiveram boas posições no ranking brasileiro, “posto em outras palavras, os poucos filmes brasileiros distribuídos na Argentina não possuíam grandes chances de sucesso junto ao grande público” (Nazareno, 2017, p. 49).

Após oito anos da citada pesquisa de Nazareno (2017), acreditamos que esse cenário pode se apresentar de maneira diferente visto a repercussão do filme *Ainda estou aqui* (2024), de Walter Sales, que somente no dia da estreia do filme nas telas argentinas, houve mais de 1,1 mil telespectadores. Já os filmes argentinos em exibição no Brasil, que tiveram grande retumbância em seu país de origem, acabaram tendo grande procura por aqui. A análise realizada por Nazareno (2017, p. 50) indica que “os filmes argentinos possuem um público de nicho considerável no Brasil”.

Esses dois eixos em que o autor apresenta em seu artigo, nos mostra alguns fatores em relação a essa comparação. Segundo o autor, os filmes que atravessaram a fronteira e tiveram grande repercussão no Brasil, entre as temáticas envolvidas, o recorte temporal se localiza dentro da ditadura militar argentina, em que se comenta sobre o regime. Em contrapartida, os filmes brasileiros que foram assistidos pelos argentinos também há a temática ditatorial em seus enredos, assim como outros temas. Essa similitude de tema entre as obras dos dois países talvez seja porque “o regime militar é um elemento comum entre os países, que ocorreram, inclusive, em tempos concomitantes” por alguns anos (Nazareno, 2017, p. 54). A partir dessa reflexão podemos pensar que, os nossos objetos de análises estão dentro de um recorte histórico aceito pelos telespectadores brasileiros, em relação ao produto audiovisual e sua temática. Acreditamos que não seja um ponto definidor, mas que pode atrair melhor olhar, é que os audiovisuais em questão na presente pesquisa sejam produtos premiados na categoria do cinema.

No Brasil, dentro de nossas percepções, há um fenômeno exótico dos latino-americanos brasileiros em negar o sentimento de latinidade, em que não há um

reconhecimento em ser latino-americano em solo brasileiro, com isso, as produções artísticas brasileiras, que tocam em lugares sensíveis dentro de uma sociedade, podem não apresentar um valor que ela mereça receber. Precisamos deixar registrado que esse sentimento se restringe a uma parcela da população, e não a um todo. Esse sentimento pode ser observado a partir da ideia de que, após a invasão da Espanha nos países da América Latina, a reação dos povos originários não foi outra a não ser declarar guerra contra a coroa espanhola, diferentemente do Brasil, que acabou criando laços e pactos com Portugal. Sendo assim, a língua portuguesa, além de ser um obstáculo que divide o Brasil dos demais países latino-americanos, acabou sendo também uma exclusão da ideia imaginária de pertencimento ao mesmo continente. Segundo Aníbal Quijano (2005), a ideia de latinidade é uma identidade imposta, mas também reapropriada pelos sujeitos colonizados que apresentam certa resistência a colonialidade. Ou seja, os latino-americanos se veem ou deixam de se ver como parte de um projeto comum, nisso, os brasileiros tendem a se sentir mais próximos dos europeus e norte-americanos, do que pertencentes a América Latina.

Com isso, algumas das obras lançadas no recorte histórico em que analisamos, por vezes sofrem algum tipo de censura, como falta de financiamento, falta de apoio governamental, entre tantos outros. Mas qual seria então a lógica de filmes importados dos EUA ou Europa fazerem sucesso no Brasil? O fato de vir de outro país, de um país do norte global, já é motivo para apreciação e valorização. O problema pode estar no fato de se menosprezar o que é produzido aqui na América Latina, e aceitar o que vem de fora desse território, agregando valor e importância ao produto estrangeiro. Por outro lado, nós como pesquisadores e conscientes de que fazemos parte da grandiosa América Latina, entendemos a importância do debate sobre um dos períodos mais críticos da história desse território: a(s) ditadura(s) militar(es). Para entendermos um pouco mais sobre esse período, no presente artigo utilizaremos três produtos audiovisuais para analisar esse estado de exceção. Se o verbo, por vezes é incapaz de convencer sobre essa dura realidade, nos apoiamos em linguagens visuais para materializar a triste realidade. Debruçados nos longas-metragens, *A história oficial* (1985) de Luis Puenzo, *Todos são meus filhos* (2016), de Ricardo Soto Uribe e, *Ainda estou aqui* (2024), de Walter Sales, buscaremos compreender, dentro do recorte histórico da ditadura militar argentina e brasileira, e entendendo os materiais têxteis como objetos de memória, a relação desses materiais com a memória, foram mutáveis ou não, ou seja, nos perguntamos se os objetos em análise dentro dos audiovisuais, com o passar das publicações, sofreram alguma mudança em relação a memória.

Memórias encenadas: conhecendo as obras em destaque

Após realizarmos uma pequena discussão sobre o cenário audiovisual na América Latina, especificamente no Brasil e na Argentina, apresentamos nossas escolhas visuais para a pesquisa. As obras escolhidas para a presente análise são produções latino-americanas, os longas-metragens premiadas pelos maiores prêmios da indústria cinematográfica e o documentário com uma grande quantidade de premiações, apresentam como tema principal a ditadura militar, tanto a brasileira quanto a argentina.

Podemos salientar também, através das palavras de Daniela Olivera Comim (2018, p. 17) que, “é importante desnudar como o cinema se utiliza da técnica e da forma, isto é, de conteúdos estéticos-expressivos, que não são absolutamente neutros, para reproduzir e legitimar ou mesmo questionar e transfigurar a ordem social dominante”, ou seja, as obras em debate representam um momento determinado dentro das sociedades que se ambientam. No caso de *A história oficial*, seu lançamento foi realizado após dois anos do fim da última ditadura cívico militar argentina, com uma produção que apresentava os acontecidos do período entre 1976 a 1983. Isso nos apresenta que o diretor Luis Puenzo tinha um posicionamento político muito bem estruturado em relação ao período que apresentou em tela.

Em relação ao documentário *Todos são meus filhos*, no ano de sua publicação, em 2016, a organização das Mães da Praça de Maio estavam completando 40 anos de/em atividade. Nesse período quem governava a Argentina era um partido de centro-direita, logo, a publicação desse documentário também seria uma afronta com a governo em atividade. Em 2024, no mesmo ano de lançamento do longa-metragem *Ainda estou aqui*, se comemorou os dez anos do relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), no Brasil, como também o ano de sua retomada das investigações dentro de um governo de esquerda. Tendo o lançamento da obra de Walter Sales, os olhares também se voltaram para os novos rumos da CNV.

***A história oficial*¹ (1985)**

Com o filme *A história oficial* (1985), do diretor Luis Puenzo, observamos a relação da família dos militares argentinos com a adoção ilegal de crianças nascidas em cativeiro na última ditadura militar argentina (1976 - 1983). Ao mesmo tempo, notamos a sensibilidade da mãe adotiva em reconstruir a verdadeira identidade da filha.

Alicia, uma professora de história da cidade de Buenos Aires, até o momento, vive uma vida tranquila com sua filha Gabriela e seu companheiro Roberto. Em uma visita

1 Disponível na plataforma *Netflix*.

de sua amiga em sua casa, Alicia descobre que sua amiga foi sequestrada e torturada há pouco tempo. Na mesma confissão, a amiga comenta que no cárcere havia mulheres grávidas, e que após o nascimento dos bebês, eles desapareciam, pois havia famílias que os compravam. A partir desse momento, a vida de Alicia se desconforta, pois acredita que sua filha pode ser uma dessas crianças.

Alicia, ao questionar seu companheiro sobre a chegada de sua filha em sua casa, ele a relembra que nunca mais falariam nesse assunto. Não convencida pela censura do companheiro, Alicia tenta traçar o caminho realizado por sua filha adotiva até a chegada em sua casa e em sua vida. Em uma dessas pesquisas, a mãe adotiva de Gabi é abordada por uma Avó pertencente ao importante grupo argentino, Avós da Praça de Maio. A partir desse momento, a suposta Avó de Gabi e Alicia começam a realizar essa investigação em conjunto, pois pelas características e a similaridade em fotos, Gabi poderia ser neta dessa revolucionária Avó.

Ao ser apresentado a suposta Avó de Gabi, e mais uma vez questionado sobre a verdade história de adoção, Roberto se apresenta totalmente agressivo e sem margem a conversa. Ao procurar a filha adotiva pela casa, Roberto pergunta por Gabi a Alicia, e tem como resposta o seguinte questionamento: 'Viu como é desesperador não saber onde está sua filha?'. O desfecho final da obra nos apresenta uma situação em que a narrativa fica em aberto, pois em 1985, ano do lançamento da obra, ainda não haviam localizado nenhum dos mais de 140 netos aparecidos, através do movimento das Avós da Praça de Maio.

***Todos são meus filhos*² (2016)**

No documentário *Todos são meus filhos* (2016), traduzido ao português do Brasil no ano de 2023, pela autora desse artigo, é apresentado a partir do delicado olhar de direção de Ricardo Soto Uribe, a história da união das Mães da Praça de Maio, e seus testemunhos de memórias e lutas por justiça pelos seus filhos sequestrados forçadamente no último regime ditatorial argentino (1976 - 1983).

Essas Mães (Medeiros, 2022) relatam sobre suas vidas, como algumas delas chegaram a Argentina, outras de como foi a infância e juventude dos filhos, apresentam memórias de vidas que foram silenciadas pelo autoritarismo. Os relatos chegam a um ponto em comum: Todas as Mães relembram de como ocorreu o desaparecimento forçado, o desespero pela falta de informação, a angústia pela procura e a união com as demais Mães na Praça de Maio. Essa forte união acabou fundando a importante união de mulheres latinas, Associação Mães da Praça de Maio, em que em seus relatos, elas comentam de como

2 O documentário pode ser assistido através do link <https://madres.org/todossonmishijos/>.

começaram suas organizações, quais movimentações e estratégias que elas realizavam para driblar o estado de exceção, e em conjunto, realizam caminhadas na central Praça de Maio, todas as quintas-feiras, até hoje.

As memórias das Mães presentes no documentário também se estendem sobre as demais colegas de luta e seus companheiros de vida que já faleceram, sem notícias de seus filhos.

***Ainda estou aqui*³ (2024)**

Através do olhar do diretor Walter Sales, baseado na obra literária *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, ele nos apresenta a família Paiva. Moradores do Rio de Janeiro, a família é composta por Eunice e Rubens Paiva e seus cinco filhos. Em um certo dia, Rubens é levado de sua residência pelos militares e desaparece, em meio a ditadura militar brasileira (1964 - 1985). A partir desse momento começa a luta de Eunice e sua família e amigos por busca de notícias de Paiva. A família tem conhecimento da tortura e morte de Rubens através da professora de um de seus filhos, que também foi torturada, mas ela não consegue dizer com exatidão o dia da morte de Paiva. Assim, a família tem uma data aproximada dos fatos, e a exatidão de que Rubens não voltaria vivo para a família.

Com o passar dos anos, a única conquista da família, que lutou contra as injustiças do Estado, foi um atestado de óbito de Rubens Paiva, após o decreto da Lei dos Desaparecidos⁴, mas sem um corpo a ser sepultado. Os repórteres que acompanharam a entrega do atestado à Eunice, a questionaram se ela achava que o estado não teria coisas mais importantes a serem resolvidas, então, a companheira de Rubens responde que não, nos apresentando que esse atestado havia grande importância, tanto para a memória individual e coletiva, quanto outros assuntos do Estado. Essa passagem conversa com a proposta teórica colocada por Maurice Halbwachs (2003) em que o autor comenta sobre a memória individual e coletiva. Para a memória individual, Halbwachs (2003) comenta que quando lembramos de algo que, a princípio, vivemos de maneira individual, nos apoiamos em memórias coletivas para nos situar e organizar melhor nossa memória. Já na memória coletiva, o autor apresenta que essa memória se organiza a partir de símbolos, momentos, rituais etc. A condensação desses dois tipos de memórias nos apresenta que a memória individual precisa do apoio da memória coletiva para se 'efetivar', sendo uma variação da outra.

Conforme apresentado os objetos de análises, há vários pontos de encontros entre eles, como por exemplo, a temática apresentada, o recorte histórico, os horrores em que o

³ Disponível na plataforma *Globoplay*.

⁴ Lei n. 9.140/1995, 04 de dezembro de 1995.

estado foi responsável durante o período de exceção em cada um dos países, a importância do ganho de prêmios importantes do audiovisual em produções cuja temática se é muito discutida sobre sua relevância, evidência e/ou apagamento na América Latina. Contudo, há um objeto em específico que se tornou o enfoque nessa discussão: a presença de materiais têxteis como objetos de memórias presentes nos audiovisuais. Se entende por materiais têxteis objetos que tem como matéria prima o entrelaçamento de fios e que podem ser utilizados como adornos ou vestimenta. No caso dos objetos em cenas são as roupas que a personagem Gabi utilizou quando chegou na casa dos pais 'adotivos' (Figura 1), lenço confeccionado pelo Mãe da Praça de Maio (Figura 2 e 3), casaco do filho da Mãe da Praça de Maio (Figura 4), e, camisa de Rubens Paiva (Figura 5 e 6). A presença de materiais têxteis durante as cenas, nos manifestou como algo interessante de ser analisado, pois muito das memórias das mães e da filha, foram memórias palpáveis a partir de materiais têxteis, como roupas e lenços.

As cenas apresentadas a seguir nos chamou a atenção em, como uma memória traumática pode estar relacionada com um objeto de uso pessoal, em discussão, um material têxtil. Essa discussão pode ser teorizada por Stallybrass (2008), quando o autor comenta que “as roupas são, pois, uma forma de memória, mas elas são também pontos sobre os quais nos apoiamos para nos distanciar de um presente insuportável” (Stallybrass, 2008, p. 33) e “pensar sobre roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória” (Stallybrass, 2008, p. 12). Dentro do contexto ditatorial em que os nossos objetos de situam, os materiais têxteis em destaque nos audiovisuais, são objetos palpáveis e, de certa maneira, de afago a um momento de tamanho desafio para quem ficou na espera de respostas sobre o vazio que o desaparecimento deixou no lugar. É através desses materiais que vamos de encontro com o perfume que a pessoa usou, a textura do tecido que relembra o abraço, a presença, os momentos que foram vividos em conjunto, materiais em que reencontramos o carinho, o cuidado, acalento.

Quando Stallybrass (2008), nos apresenta essas reflexões, comentando que as roupas são dispositivos de memórias, nos encabeçamos a analisar objetos e situações colocas em cenas nos três longas-metragens em análise. Em *A história oficial* (1985), a protagonista Alicia tem uma caixa em que guarda as roupas que sua filha Gabriela chegou em sua casa após a “adoção”. A peça que a personagem revê e acaricia é um lenço que provavelmente serviu como fralda para Gabriela enquanto bebê (figura 1). Esse mesmo objeto era, e ainda é utilizado pelas Avós da Praça de Maio como uma forma de símbolo do grupo.



Figura 1. Alicia observa a roupa de sua filha.
Fonte: Print de tela (tempo no filme 52:37 min).

Em *Todos são meus filhos* (2016), assim como as Avós, as Mães da Praça de Maio também usam o lenço branco no cabelo, como uma forma de identificação. Em certo momento do documentário, uma das Mães confecciona um lenço que elas utilizam como identificação e a cada quinta-feira na Praça de Maio (Figura 2). Em cena, a mesma Mãe comenta que cada ponto do bordado realizado no lenço era um momento de recordação dos filhos e de suas lutas (Figura 3).



Figura 2. Uma das Mães produzindo seu lenço.
Fonte: Print de tela (tempo no filme 00:37 min).

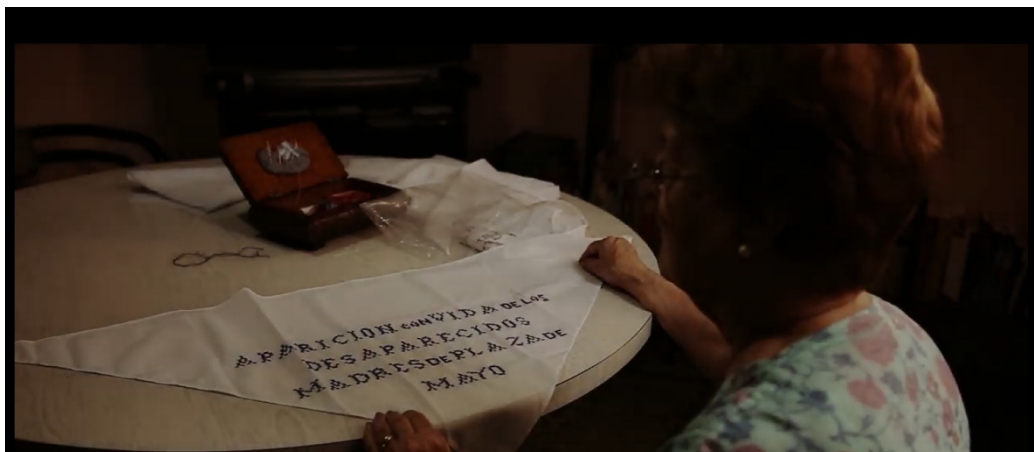


Figura 3. Mãe com seu lenço bordado.

Fonte: Print de tela (tempo no filme 01:19:48 min).

Ainda no mesmo documentário, a mesma Mãe das imagens anteriores comenta a reação que ela teve ao separar um casaco e pedir que um dos militares entregasse a seu filho (Figura 4).



Figura 4. Mãe comenta sobre o relato de entregar um casaco ao filho.

Fonte: Print de tela (tempo no filme 45:40 min).

E em *Ainda estou aqui* (2024), na cena em que Analu, uma das filhas de Rubens, pede uma camiseta de seu pai emprestada (Figura 5). A filha segue utilizando sua camiseta após o desaparecimento do pai (Figura 6).



Figura 5. Filha de Rubens pede a camisa emprestada.
Fonte: Print de tela (tempo no filme 33:13 min).



Figura 6. Filha de Rubens segue utilizando a camisa de seu pai.
Fonte: Print de tela (tempo no filme 58:49 min).

O que podemos entender com essas passagens?

A partir das passagens que selecionamos para a análise de nossos objetos, conseguimos nos inclinar a entender que as “roupas condensam memórias que se tornam mais nítidas através da lembrança sobre a sua materialidade, apesar de que, enquanto objetos físicos, elas estão ausentes” (Espindola, 2021, p. 188), ou seja, os materiais têxteis são entendidas como objetos que carregam memória, que ficam ainda mais evidentes porque elas são objetos físicos, elas puderam ser, ou ainda são, objetos palpáveis, que carregam consigo uma história de uma pessoa ou de um determinado evento. Essa ideia é

teorizada por Stallybrass (2008, p. 14) em que evidencia que “a roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória”. Costurando a ideia de memória, Ricoeur (2007, p. 71), comenta que a memória precisa ser exercida para ser lembrada, colocar em ação essa lembrança, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la ‘fazer’ alguma coisa”, é preciso buscar e reconstruir essa memória, dando um novo sentido ao fato já ocorrido. O autor comenta sobre os abusos da memória, podendo ser utilizada de maneira distorcida, justificando algum tipo de ideologia ou narrativas de políticas de dominação. Dentro do contexto em que pesquisamos, esse abuso da memória significa utilizar as memórias do passado de maneira distorcida para promover narrativas ideológicas, como por exemplo, no período ditatorial brasileiro, a narrativa estava voltada em salvar o país de uma “ameaça comunista”, e dessa maneira, se ocultou diversos crimes contra a humanidade, como torturas, desaparecimentos, entre tantas outras violências. O contrário desse abuso de memória é o exercício dela, assim o passado é revisitado e (re) apresentado, sendo visto por pesquisadores, historiadores etc., que irão auxiliar na não renovação de novos conflitos.

No caso da filha de Rubens Paiva, em *Ainda estou aqui*, seguir utilizando a camisa mesmo depois do desaparecimento de seu pai, dialoga com a ideia de Stallybrass (2008, p.29) quando ele comenta que “as roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam”, ou seja, seguir utilizando a camisa de seu pai, é uma maneira de estar mais perto dele, de sentir seu pai perto, de sentir o perfume que ficou na trama do tecido. A camisa que antes vestia Rubens, agora veste a filha, mas também veste uma resistência ao regime e uma tentativa de conforto para a saudade.

Em *Todos são meus filhos*, uma das Mães comenta da entrega do casaco ao filho que estava sendo retirado de sua casa pelos militares. Nesse momento podemos observar a sensibilidade dessa Mãe, em meio a um momento de conflito/luta, em que provavelmente seu filho não voltaria mais para a casa, mesmo assim, a mãe teve a sensibilidade de procurar um casaco para ser entregue ao filho, como uma forma de carinho em um momento de grande tensão.

Ainda no mesmo documentário, com outra Mãe em cena, comenta que a confecção e utilização do lenço branco sobre a cabeça, indica o reconhecimento entre as membras do grupo, como também uma marca social que já se estabeleceu como simbologia própria do grupo⁵, pois conforme observa Iramain:

5 A utilização do lenço branco sobre a cabeça também se tornou símbolo do grupo Mães da Praça de Maio – Linha Fundadora, Avós da Praça de Maio, e serviu de inspiração para o movimento pró-aborto livre, em que se utiliza um lenço verde como símbolo de luta.

[...] e se colocamos na cabeça um lenço de nossos filhos? Pura criação coletiva. Eram tempos de lenços de tecido, brancos, que todas as Mães conservavam entre as recordações daqueles filhos que foram bebês e que agora já eram homens e mulheres maduros, jovens, mas adultos, cheios de sonhos e esperanças, comprometidos com seu Povo (Iramain, 2017, p. 13, tradução nossa).

Por ser um pedaço de tecido em que representava a infância de seus filhos, as Mães da Praça de Maio bordavam o nome de seus filhos desaparecidos no lenço, que com o tempo foi retirado e elas começaram a luta por todos os filhos desaparecidos.

Esse trecho dialoga com a cena apresentada em *A história oficial*, em que Alicia, ao descobrir que sua filha poderia ser uma das crianças nascidas em cativeiro, ela cheira e acaricia as roupas que Gabi chegou em sua casa, que por sinal, também é um tecido branco, parecido com uma fralda.

Ecléa Bosi (1994) discute que a o ato de lembrar não é reviver, mas um reconstruir as lembranças das experiências evocadas, pois o tempo que foi vivido e o tempo da lembrança são distintos e as pessoas já não são as mesmas, estão inseridas em outras realidades. Quando as histórias da ditadura são relatadas, hoje há uma abertura maior para falar sobre, diferentemente de 50 anos atrás. Então, ao pesquisar sobre a temática da ditadura atualmente, é uma maneira de lembrar e reinterpretar o acontecido, acompanhado de autores e teorias que melhor nos fazem compreender esse tema. Os objetos analisados no presente, hoje são vistos pelas novas condições de análises, entre eles políticos e históricos.

Nosso estudo trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter interpretativo, uma vez que a interpretação se deu a partir das subjetividades baseadas nos aportes teóricos. Analisamos metodologicamente as obras em questão a partir dos pressupostos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002), em que os autores comentam que analisar um filme pode significar duas coisas: a atividade de analisar e a redação de um texto. Para eles, a atividade analítica consiste em “analisar um filme ou um fragmento (...). É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (Vanoye & Goliot-Lété, 2002, p. 14), os autores ainda continuam comentando que “essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise” (Vanoye & Goliot-Lété, 2002, p. 15). Apoiados nos autores, nós analisamos três produtos audiovisuais, *A história oficial* (1985), *Todos são meus filhos* (2016) e *Ainda estou aqui* (2024). Posteriormente a análise, extraímos as cenas em decidimos realizar as análises de maneira mais profunda, em seguida, estabelecemos os “elos entre esses elementos isolados” para “compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer

surgir um todo significativo” (Vanoye & Goliot-Lété, 2002, p. 15). Após estabelecer os elos que ligaram os três audiovisuais, começamos a redação de suas análises, nos apoiando no contexto histórico para melhor compreender os estudos dos recortes e suas costuras em comum. Ambos os materiais audiovisuais apresentam o mesmo recorte histórico, situado dentro da ditadura militar brasileira e/ou argentina.

Podemos observar que as três obras em estudo, cada qual, apresenta um olhar, um ponto de vista de determinada situação ditatorial. Em *Ainda estou aqui*, pode ser observado a visão de uma família durante e após o desaparecimento forçado de um pai e a luta por respostas e reconhecimento do estado em admitir o terror. Em *A história oficial*, observamos a relação das crianças nascidas em cativeiro adotadas ilegalmente, e a tentativa de apagamento e reconstrução da identidade dessas crianças, e em *Todos são meus filhos*, podemos assistir a angústia de milhares de Mães que ficam à espera do retorno de seus filhos pós o desaparecimento forçado e a reconhecida luta de milhares de mulheres por procura e memória dos filhos e punição aos envolvidos. Todas essas temáticas se unem quando nos propomos a investigar o papel do material têxtil como uma memória do período histórico em estudo, pois

[...] quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos (Stallybrass, 2008, p. 10).

Os materiais têxteis, em nossos objetos de estudo, são apresentados como um recurso de memória, em que ao entrar em contato, como no caso das obras *A história oficial* e *Ainda estou aqui*, elas se tornam um recurso palpável de uma recordação de determinada pessoa. Em relação ao documentário *Todos são meus filhos*, a roupa em comentário pela Mãe, é um objeto que ficou somente em sua lembrança, pois a materialização do casaco enviado ao filho, no momento se estabelece apenas como uma memória, dentro de um dia em que, provavelmente, tenha ocorrido uma memória traumática. Já o lenço apresentado no mesmo documentário, fazia parte de uma memória afetiva dessas Mães, que mais tarde se torna um objeto de memória e resistência. Essas colocações podem ser entendidas, de melhor maneira quando Stallybrass comenta que

[...] uma rede de roupas pode efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal (Stallybrass, 2008, p. 26).

Um suporte para a ausência, para o medo, para o incerto, nos três audiovisuais em estudo, o material têxtil é um objeto que contribui para o sustento no momento de incerteza, sendo uma estrutura para as mulheres em cena, tanto para as mães quanto para a filha. Nos objetos em estudo, essas mulheres apresentam em que momento esses materiais foram utilizadas e posteriormente como elas se tornaram um objeto de memória.

Em *A história oficial*, em um determinado dia, Alicia recebe a visita de uma amiga em sua casa, havia alguns anos que não se viam. Após o jantar, em uma conversa espontânea, a amiga de Alice a confessa que teve a casa invadida pelos militares, que foi sequestrada, que passou alguns dias sob tortura e que foi liberada dias depois. Confessou também que havia mulheres grávidas no mesmo local em que ela estava, que algumas perdiam seus filhos, e que outras, conseguiam parir seus filhos, mas eles não ficavam com as mães, os bebês eram vendidos para famílias que não perguntavam de onde eles vinham. A partir desse momento, Alicia ficou pensativa sobre a chegada de sua filha Gabi, já que ela chegou em sua casa nos braços de seu marido, e desde então, ele comenta que não dirá mais detalhes da vida de Gabi até a chegada em sua família.

No documentário *Todos são meus filhos*, quando as Mães começaram a se organizar para realizar encontros e manifestações na Praça de Maio, decidiram que usariam um lenço branco no cabelo, com o bordado do nome do filho ou filha. No documentário, a Mãe comenta que tinha um pequeno lenço quadrado, na cor rosa, em sua residência. Utilizou água sanitária para que ele ficasse na cor branca, e assim utilizar em cada encontro com as demais Mães. Optou por não comprar ou confeccionar um lenço novo, foi resistente, porque acreditava que seu filho voltaria em seguida para casa, e assim ela não precisaria mais utilizá-lo. Passou o tempo e esse mesmo lenço descolorido pela água sanitária, recebeu o nome do filho, pois ele não retornou a casa, a luta precisou continuar, a procura pelo seu filho e a busca por respostas sobre seu desaparecimento. Com o passar dos anos, as Mães entenderam que a luta havia se tornado coletiva, já não havia mais o apelo individual, com isso elas retiraram o nome do filho de seus lenços e começaram a entender que a luta era por todos os filhos desaparecidos politicamente. A utilização desses lenços brancos, que seriam parecidos ou até mesmo as fraldas de pano que os filhos desaparecidos politicamente utilizaram enquanto bebês, lembra essas Mães porquê da constante luta como também uma maneira de os filhos estarem sempre junto a elas em cada manifestação. No mesmo documentário, e a mesma Mãe, comenta do dia que os militares invadiram sua casa à noite e levaram seu filho e um amigo que estavam em sua residência. Em meio aos transtornos daquela noite, em que os presentes que estavam na casa foram abordados de maneira violenta, uma das reações dessa Mãe foi separar um casaco e pedir a um dos militares que entregasse a seu filho. Nessa situação, observamos a

delicadeza e cuidado dessa Mãe ao se preocupar em entregar um casaco ao filho, pois não saberia se ele voltaria muito tarde ou quando voltaria, e assim poderia se proteger do frio. Essa cena ficou marcada em sua memória, pois ao verbalizar sobre o episódio traumático que foi a invasão em sua casa e o sequestro do seu filho, ela ainda recorda desse momento da entrega da peça de roupa, nos mostrando um momento de cuidado em torno de todo o caos que se estabelecia.

No longa-metragem brasileiro *Ainda estou aqui*, a filha Analu, chega em casa acompanhada de uma amiga. Ao passar pela porta, ela pergunta a sua mãe pelo seu pai, que comenta que está no quarto, no andar superior da casa. Ao se dirigir ao quarto, Analu encontra seu pai vestindo a roupa de trabalho. Rubens estava com a porta do guarda-roupa aberta, oportunidade para Analu pedir uma das camisas de seu pai emprestada. Ao ceder o empréstimo, Analu ajuda seu pai a fazer o nó na gravata e pergunta onde ele estava indo. Em resposta, Rubens comenta que estava indo ao escritório, e Analu comenta que era feriado. Ele completa dizendo que ia ajudar “os senhores”, se referindo aos militares que invadiram a sua casa, e que mais tarde ele voltaria para casa. Analu aceita sua resposta e sai do quarto vestindo a camisa de seu pai. Ela não sabia, mas seria a última vez que veria seu pai. Nesse mesmo momento, ao usar a camisa emprestada pelo seu pai, que na época era moda ir à praia com camisa sobre o biquini, mais tarde essa mesma camisa se tornaria objeto de apego, de amparo, pelo medo da incerteza que pairava sobre o país naquele período. Ainda no mesmo longa-metragem, após Eunice ser liberada do centro de tortura, ao chegar em casa, abre cada porta dos quartos dos filhos para se certificar que todos estão bem. Quando abre a porta do próprio quarto, encontra Analu dormindo na cama que dividia com Rubens, vestindo a camisa emprestada. Nesse momento observamos a camisa como um objeto, como uma maneira de seguir sentindo a presença do pai, um abraço da roupa, aconchego, sentindo seu cheiro, perfume, a presença do pai em forma de tramas têxteis.

Considerações finais

Ao longo da redação do presente estudo, nos apoiamos em autores que melhor metodizaram nossa pesquisa, e assim, conseguimos teorizar nossas discussões. Para a metodologia de pesquisa, utilizamos análises de recortes de filmes latino-americanos, que a partir dos recortes selecionados, conseguimos observar os elos que os produtos audiovisuais apresentavam, e assim, encontrar respostas para nosso problema de pesquisa. Podemos observar esses audiovisuais como a materialização da memória, um registro da memória, documentos, arquivos etc. Para Ricoeur (2007, p. 189), “torna-se

assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a ideia de nele encontrar uma informação sobre o passado”.

Conseguimos entender que os materiais têxteis pode ser visto como um objeto de memória dentro do período ditatorial dos países apresentados, visto que, nos fragmentos escolhidos, eles se tornam protagonistas de um sentimento muito particular, sentido por quem se enquadra como também vítima de uma repressão, já que o silêncio do desaparecimento é tão torturador quanto a agressão física, ou como no caso do *A história oficial*, o não saber de uma história e de uma identidade, é sofrer por uma história que não se consegue ser lida e interpretada.

Mesmo diante do horror que encobriu a América Latina nesses anos de exceção em estudo, as personagens apresentadas em cena, diante de tamanha dor e angústia, se apoiaram em algum objeto para obter um afago momentâneo, aqui apresentado em materiais têxteis dos personagens em apresentação. Para Joel Candau (2015), quando há uma seleção dos objetos com a função de lembrar de algo ou alguém, estamos investindo afetos a esses itens. Isso se explica pois

[...] é porque um objeto se vê muito bem, tem uma forma, tem uma cor, tem uma história e, além disso, o fato que ocorra um investimento afetivo dentro do objeto faz com que ele seja mais eficaz, por exemplo, quando se trata de estabelecer uma relação com o outro (Candau, 2015, p. 15).

O recorte histórico que buscamos desenvolver se encaixa dentro de um pensamento que julgamos ser necessário, em lembrar para não esquecer do período de exceção que encobriu vários países da América Latina, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 1987, p. 37), pois o término de um evento tem seu fim, de certa maneira definido, porém, sua recordação pode realizar diferentes conexões tanto com o passado, presente e futuro, debruçados na perspectiva da memória. O Brasil e a Argentina, os países que têm como ambientação nos audiovisuais apresentados, vive ou recentemente viveu a experiência de ser governado por um poder que diariamente nos amedrontava em relação aos nossos direitos políticos, nossa liberdade de expressão, ações que a extrema direita tem como prazer em intimidar a sociedade.

Mediante nossa pesquisa, conseguimos observar também que, houve uma continuidade de sentimentos perante os materiais têxteis, fazendo com que elas seguissem a mesma linha em se manter como um objeto de memória durante o passar dos anos em que as obras foram publicadas. Ou seja, os indivíduos se apoiam em materiais têxteis para

recorrer a um momento, reconstruir uma memória que no presente a dor da falta está em dolorida. Ao entrar em contato com os materiais têxteis, o indivíduo se sente mais perto daquele que deixou um vazio. Segundo Candau (2012, p. 74) “todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante de identidade”, esse selo colocado pelo autor pode ser interpretado a partir dos materiais têxteis analisados no presente artigo.

Concluimos, então, que os materiais têxteis, mesmo com o passar do tempo, vista pela publicação de cada produto audiovisual, ela é entendida como um objeto de memória, como também um objeto transportador de memória, pois pode ser entendida como um material que carrega saudade da vítima do período ditatorial, como também um pequeno conforto a quem ficou na espera e/ou por busca de notícias, resistência e luta.

Uso de Inteligência Artificial

Não foram utilizadas ferramentas de IAG neste artigo.

Referencias

- Benjamin, Walter (1987). *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense.
- Bosi, Ecléa (1994). *Memória e sociedade: Lembranças dos velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Candau, Joel (2012). *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto.
- Candau, Joel (2015). *O museu das coisas banais entrevista o antropólogo Joel Candau*. Expressa Extensão, 2015, p. 13-16.
- Comin, Daniela Oliveira (2018). *Expressões do tempo no cinema: Uma análise comparativa entre os filmes Solaris (1972 e 2002)*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Espindola, Clara Calazans (2021). *Falar sobre roupas e falar sobre si: um estudo sobre o lugar das roupas em narrativas de vida*. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Halbwachs, Maurice (2003). *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. Editora: Centauro.

Iramain, Demetrio (2007). *Una historia de las Madres de Plaza de Mayo*. La Plata: Editora EDULP.

Medeiros, Larissa Gonçalves (2022). *Mães das(os) trinta mil: uma proposta de Tradução Audiovisual Comentada*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, PPGL, Pelotas, RS, Brasil.

Nazareno, Claudio (2017). Cine Argentino – por que ele é bom...será? *Revista Eptic*, 19 (3), pp. 41–58.

Puenzo, L. (Diretor). (1985) *La historia oficial* [A história oficial] [Filme]. Progress Communications.

Quijano, Anibal (2005). Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais* (pp. 117-142). Buenos Aires: Editora CLACSO.

Ricouer, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp.

Sales, W. (Diretor). (2024) *Ainda estou aqui* [Filme]. Videofilmes.

Stallybrass, Petter (2008). *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

Uribe, R. S. (Diretor) (2016). *Todos son mis hijos* [Todos são meus filhos] [Documentário]. Audiovisual Madres.

Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne (2002). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papirus.

Recebido em 03 de outubro de 2025.

Aceito em 06 de maio de 2026.

Memória em tramas: o que as roupas carregam sobre a ditadura militar?

Resumo

Através dos audiovisuais *A história oficial* (1985) de Luis Puenzo, *Todos são meus filhos* (2016), de Ricardo Soto Uribe e, *Ainda estou aqui* (2024), de Walter Sales, buscaremos compreender a relação que os materiais têxteis são apresentadas dentro do período ditatorial de cada país, através do entendimento de objeto de memória, e tentar entender, se com o passar das citadas publicações, a referência de memória através desses têxteis, foram mutáveis ou não. A partir desses objetos de pesquisa, analisamos algumas cenas em que os materiais têxteis se tornam protagonistas juntamente com os personagens que a carregam.

Palavra-chave: Ditaduras Latino-americanas; Audiovisual; Objetos de Memória; Materiais Têxteis.

Threads of Memory: What do clothes tell us about the military dictatorship?

Abstract

Through the audiovisuals "The Official Story" (1985) by Luis Puenzo, "They All Are My Children" (2016) by Ricardo Soto Uribe, and "I'm Still Here" (2024) by Walter Sales, we will seek to understand the relationship between textile materials and their representations during the dictatorial period of each country. This involves understanding them as objects of memory. We will also attempt to understand whether, over the course of these publications, the references to memory through these textiles changed or not. Based on these research objects, we analyze some scenes in which textile materials become protagonists, along with the characters who carry them.

Keywords: Latin American Dictatorships; Audiovisual; Objects of Memory; Textile Materials.