

O sentido intergeracional do dever de memória: narrativas das *segundas gerações* sobre a luta dos chilenos contra a ditadura

Mozahir Salomão Bruck¹

Leticia Myrrha²

Márcia Lana³

Resumo: O presente trabalho analisa o sentido intergeracional do dever de memória, a partir da análise de dois documentários produzidos por filhos de militantes da ditadura militar chilena: *La ciudad de los fotógrafos* (2006) e *Punto de encuentro* (2022). As temáticas da memória, do dever de narrar, do testemunho e do trauma estão ancoradas em autores como Ricoeur, Felman, Laub, Blanes e Bouton. O objetivo é capturar as estratégias narrativas, estéticas e performativas mobilizadas pelas produções audiovisuais, com intuito de compreender o papel da segunda geração na elaboração e na transmissão da memória. Argumenta-se que essas narrativas não apenas ressignificam o passado traumático, mas atuam como um gesto político, performativo e intergeracional. No Chile contemporâneo, o dever de memória parece articular-se à urgência de narrar, como forma de defesa da democracia em contextos cada vez mais autoritários.

Palavras-chave: dever de memória; produções audiovisuais; memória intergeracional; ditadura chilena.

Abstract: This article analyzes the intergenerational meaning of the duty of memory while examining two documentaries produced by children of militants of the Chilean military dictatorship: *La ciudad de los fotógrafos* (2006) and *Punto de encuentro* (2022). Ricoeur, Felman, Laub, Blanes, and Bouton provide the theoretical framework for discussing memory, the duty to narrate, testimony, and trauma. The main goal is to identify and analyze the narrative strategies mobilized by these productions in order to understand the role of the second generation in the elaboration and transmission of memory. This paper argues that these narratives not only resignify the traumatic past but also function as a political, performative, and intergenerational gesture. In contemporary Chile, the duty of memory emerges in conjunction with the urgency to narrate as a way of defending democracy in increasingly authoritarian contexts.

Keywords: duty of memory; audiovisual works; intergenerational memory; chilean dictatorship.

1. Introdução

O dever de memória impõe, inexoravelmente, o dever de narrar. Recobrar o ocorrido, mesmo com deslizamentos, resultantes de processos de disputas e negociações inerentes à memória, significa trazê-lo para a superfície do presente. Isso implica organizar narrativamente significações em materialidades diversas, o que se mostraria um possível antídoto contra o esquecimento.

¹ Pesquisador do PPGCOM da PUC Minas. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa. Professor de Jornalismo. Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pós-doutorado em Teoria e Ética do Jornalismo pela Universidade Fernando Pessoa (Portugal). E-mail: mozahir@uol.com.br

² Pesquisadora, mestre e doutoranda em Comunicação pela PUC Minas e professora do Curso *Texto Criativo: leitura e escrita* (IEC PUC Minas). E-mail: leticia.myrrha@gmail.com

³ Jornalista e mestrandia no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas. E-mail: marciaadrianelima@gmail.com

Neste artigo, debruçamo-nos sobre dois documentários chilenos, *La ciudad de los fotógrafos* (2006) e *Punto de encuentro* (2022)⁴, que tratam do período mais truculento da ditadura no Chile, seguramente um dos mais violentos regimes ditatoriais instalados no Cone Sul da América Latina⁵. Interessa-nos, em especial, nos dois filmes mencionados, compreender os modos como a chamada *segunda geração*⁶ articula a memória de tais acontecimentos, em função dos novos contextos do presente nos quais essas inscrições memorialísticas são produzidas. Entendemos que essas reflexões podem lançar luz, ainda, sobre noções como dever de memória, dever de narrar, violência extrema, transmissão intergeracional⁷, testemunho, narrativa e as relações entre história e memória.

Cortejando e cotejando tais operadores teóricos, pareceu-nos uma discussão potente a ideia da memória entre gerações. A partir do trabalho exploratório, em termos da filmografia sobre a ditadura chilena, priorizamos, como mencionado, as narrativas empreendidas pelas chamadas *segundas gerações*, que abordam esse passado recente da história chilena e que lançam olhares direcionados, ao mesmo tempo, para as consequências pessoais das perdas que lhes foram impostas – dores, sofrimentos, trauma e luto – mas também para um presente que estabelece novas perspectivas e entendimentos. Dentro desse grupo de filmes, optamos pela análise dos documentários *La ciudad de los fotógrafos* e *Punto de encuentro*, em função de seus narradores, produtores ou diretores terem uma ligação familiar direta com militantes que foram presos, torturados e, no caso de *Punto de encuentro*, mortos pela ditadura.

Em *La ciudad de los fotógrafos*, Sebastián Moreno, diretor e narrador do documentário, é filho de José Moreno, um ex-repórter fotográfico que atuou na *Asociación de Fotógrafos Independientes* (AFI)⁸. O cineasta apresenta a história de seu pai e de outros repórteres fotográficos que foram às ruas de Santiago cobrir as manifestações contra o governo de Pinochet. Lançada originalmente em 2006, a obra se passa durante a ditadura, nas ruas e no ritmo dos protestos. Em um período de forte censura

⁴ Disponíveis em <https://ondamedia.cl/>. Acesso gratuito. Último acesso em 21 de janeiro de 2026.

⁵ A ditadura militar no Chile (entre 1973 e 1990) teve como comandante máximo o militar Augusto Pinochet. O regime promoveu a prisão e a tortura de cerca de 38 mil pessoas e o assassinato de 4 mil chilenos, além de manter o país sob violenta censura e a ação criminosas da polícia secreta, atingindo também ativistas e políticos em outros países por meio da chamada Operação Condor.

⁶ Filhos (as), netos (as) e outros familiares de militantes perseguidos, torturados e/ou assassinados pela ditadura, que não vivenciaram diretamente a repressão, mas cujas histórias e trajetórias são marcadas por experiências de seus familiares de prisão, exílio, clandestinidade, desaparecimento e trauma.

⁷ As noções de intergeracionalidade e transgeracionalidade estão entre as temáticas mais importantes da psicologia e da psicanálise modernas. Adotamos, neste artigo, o termo *intergeracional*, entendendo-o como o tipo de transmissão psíquica, que acontece entre as gerações, em que se dá um intervalo, um espaço entre o “transmissor” e o “receptor”, preservando-se as bordas da subjetividade. Já o fenômeno transgeracional, por sua vez, costuma ficar silencioso por longos períodos e está relacionado com as chamadas zonas de defeitos representacionais. Se o intergeracional estaria associado ao reforço dos vínculos, da elaboração e da historicização do sujeito, o transgeracional se liga ao esquecimento, à repetição e à não história.

⁸ A *Asociación de Fotógrafos Independientes* (AFI) surgiu para ajudar a proteger a vida dos fotógrafos que atuavam durante a cobertura dos protestos e confrontos contra o aparato militar.

à imprensa e de agravamento dos conflitos entre ativistas e militares, a AFI criou uma linguagem política própria, buscando garantir o registro fotográfico das graves agressões cometidas contra civis. “*Mi cámara era mi arma*”,⁹ diz um dos entrevistados do documentário. As fotos passaram a ser, assim, uma comprovação da presença dos ativistas nos protestos e das circunstâncias em que eles foram presos pelo regime, o que reforça a noção de que esses registros nascem, muitas vezes, sem a pretensão de se tornarem memória, mas como resistência, para atender à urgência de registro e comprovação.

Já *Punto de encuentro* (2022), que tem a direção de Roberto Baeza, desenvolve-se como uma narrativa metalinguística, haja vista que revela a experiência de Paulina Costa Maluk e Alfredo García Vera na produção de um filme sobre a ditadura. Um filme dentro de outro filme. A narrativa conta a trajetória pessoal de seus pais, Lucho Costa del Pozo e Alfredo Gabriel García Vera, dois militantes que se conheceram, em 1977, em Vila Grimaldi (um dos principais centros de encarceramento e tortura na ditadura de Pinochet). Assistimos a imagens que intercalam os atores e atrizes envolvidos na produção da obra fílmica e os bastidores das gravações: os diálogos entre os produtores da *segunda geração* e outros familiares dos dois militantes (um desaparecido e outro sobrevivente), enquanto buscam, coletivamente, reconstruir as memórias familiares do período da ditadura. O dever de memória se materializa, aqui, como prática performativa, que reelabora o trauma, articulando memória, escuta e encenação do passado.

As análises dessas produções intergeracionais apontam para um acionamento de memórias que têm a pretensão, além da retomada do passado, de influir no presente, reiterando a urgência de as novas gerações atuarem contra o risco do autoritarismo das forças conservadoras e de extrema direita. Assim como, percebe-se uma mudança importante do papel das testemunhas no audiovisual chileno, que passam a ser retratadas nos documentários da nova geração como agentes políticos integrados à sociedade, caminhando pela cidade e revisitando os espaços. A memória da ditadura parece atualizada e ressignificada pelas gerações que se sucedem, em termos das produções fílmicas, por meio de formas narrativas mais livres, multivocais e criativas. As produções da *segunda geração* incluem tanto as tensões e contradições do passado, como é o caso de *La ciudad de los fotógrafos*, quanto formas de expressão mais performativas e poéticas, como é o caso de *Punto de encuentro*.

Não se pode desconsiderar o intervalo de tempo – dezesseis anos – entre uma produção e outra, o que, certamente ajuda, também, a compreender tanto os distintos modos de abordagem do tema *mortos e desaparecidos* durante a ditadura chilena, quanto as narrativas que lhes dão materialidade.

⁹ Dada a proximidade entre as línguas espanhola e portuguesa, no caso dos trechos extraídos dos filmes, optamos por transcrevê-los no espanhol, buscando manter a força e dramaticidade dos testemunhos.



O ano de 2006 (*La ciudad...*) era ainda um momento de transição política e de volta à democracia, iniciado em 1990, e de uma tentativa de reestruturação da política interna, com Michelle Bachelet, a primeira mulher eleita presidente do Chile. Talvez fosse um momento mais propositivo, de reformas, mas que, ao final, se mostraram insuficientes diante de demandas estruturais herdadas da ditadura. Já *Punto de encuentro* (2022) é produzido durante o segundo mandato do presidente conservador Sebastián Piñera, que enfrentou protestos de opositores utilizando-se de forte repressão policial – o que sugere, de certo modo, o esgotamento daquele modelo de transição política.

Nesse sentido, *La ciudad...* parece-nos representar um momento de articulação da memória da ditadura chilena, denotando deveres de lembrar e de narrar em um recorte daquele momento histórico, ou seja, a atuação dos fotógrafos da AFI. *Punto de encuentro*, por sua vez, se vale menos da multivocalidade de testemunhas, mas, de forma mais poética, aciona estratégias narrativas outras como a metalinguagem para trazer à superfície do narrado, no presente, os impactos do passado traumático legado pela ditadura chilena.

2. Produções audiovisuais chilenas

Há uma fortuna narrativa audiovisual de documentários e filmes ficcionais e não ficcionais que fazem ecoar os acontecimentos em torno do golpe que depôs o presidente Salvador Allende, em 1973, e instaurou a ditadura no Chile. Entre os documentários, pode-se destacar a trilogia de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* – 1975, 1977, 1979. O filme se divide em três partes, cujos títulos são *A insurreição da burguesia*, *O golpe militar* e *O poder popular*, compreendendo o período de maior tensão política no país, até culminar no golpe. A produção chileno-cubana traz mais de 20 horas de filmagens, gravadas entre 1970 e 1973, e editadas clandestinamente em Cuba.

Outro importante documentário é *Chove sobre Santiago* (1975), nome da operação arquitetada pela direita golpista chilena. Dirigido por Helvio Soto, o título original é em francês (*Il pleut sur Santiago*), assim como todos os diálogos do filme, o que demonstra a preocupação dos realizadores em fazer chegar a outros países o que se passava no Chile. Além desses, outras tantas produções formam um conjunto documental-memorialístico muito rico sobre o golpe contra a democracia no Chile e seus efeitos sobre a sociedade chilena.

Além das produções destacadas, podemos mencionar alguns documentários mais atuais como *Estadio Nacional* (2001), *Salvador Allende* (2004), *El edificio de los chilenos* (2010), *Nostalgia da Luz* (2010) e *Allende, mi abuelo Allende* (2015).

Nas décadas de 1980 e 1990, durante os exílios dos que fugiram das perseguições e do risco de serem presos e mortos, as produções audiovisuais chilenas começaram a seguir uma tendência de se apropriarem das narrativas testemunhais para denunciar à comunidade internacional a violência política, por isso as produções eram fortemente politizadas e feitas para circular fora do país. Nessa primeira leva de documentários, surgiu uma estética própria que intercalava a fala de especialistas, a voz objetiva e racional do narrador, em contraste com relatos dos sobreviventes carregados de emoção. O enquadramento fixo da câmera, em plano médio ou primeiro plano, trazia o rosto sofrido e traumatizado da testemunha, que falava diante de um fundo neutro, deslocado de qualquer contexto identificável. “Imobilização do corpo, clausura do enquadramento e desvinculação do espaço social em que viviam: as imagens dos sobreviventes pareciam situá-los em uma dimensão a-histórica, como se sua palavra fosse enunciada a partir de um além dos conflitos contemporâneos” (p. 358, tradução nossa).¹⁰ Isolado e mergulhado em seu trauma, esse indivíduo era representado imagetivamente estagnado, alheio e afastado do presente e da sociedade.

Segundo Blanes (2008), a partir de 2003, ano de rememoração dos 30 anos do golpe no Chile, os documentários sobre a ditadura ganharam novas estratégias narrativas e estéticas, passando a se assumir como atos políticos, espaciais e cênicos. O objetivo era ir além do espaço individualizado da experiência do trauma, compreendendo as implicações tanto individuais quanto coletivas e históricas da violência extrema. Era, também, de demarcar a potência do sujeito sobrevivente como agente de denúncia e de mudança. “O documentário da ARTE produzido para o trigésimo aniversário do golpe dava outra dimensão a essa mobilidade do sobrevivente, fazendo de seu corpo um corpo performativo e de sua palavra não apenas a depositária da memória do horror, mas o espaço possível de uma ação política” (BLANES, p. 363-364, tradução nossa).¹¹ As filmagens ganharam as ruas e os depoentes assumiram um novo papel como agentes políticos ativos.

Nos filmes seguintes, os sobreviventes passaram a ser representados reocupando os espaços públicos, transitando pelas ruas das cidades, revisitando os campos de concentração e as prisões, onde haviam sido presos e torturados. Surgem, assim, como “corpos performativos” (p. 361), politicamente atuantes e em movimento, reivindicando a pertença ao mundo social. Para Blanes (2008), ao mostrarem os sujeitos que resistiram à ditadura como integrados à sociedade, essas produções passam

¹⁰ “Inmovilización del cuerpo, clausura del encuadre y desvinculación del espacio social en que vivían: las imágenes de los supervivientes parecían situarlos en una dimensión ahistórica, como si su palabra fuera enunciada desde un más allá de los conflictos contemporáneos.”

¹¹ “El documental de ARTE producido para el treinta aniversario del golpe daba otra dimensión a esta movilidad del superviviente, haciendo del suyo un cuerpo performativo y de su palabra no sólo la depositaria de la memoria del horror, sino el espacio posible de una acción política.”

a restabelecer laços que a violência extrema havia rompido. Além disso, inscrevem o relato individual de uma experiência-limite em uma vivência mais ampla e coletiva, ou seja, uma experiência histórica e geracional.

Os documentários *La ciudad de los fotógrafos* e *Punto de encuentro* inserem-se nesse novo modelo de produções audiovisuais, que parecem fundar uma construção de memória mais coletivizante, intergeracional e ligada ao presente. Fazem uso de formas criativas de construção da memória, introduzindo performances, encenações e a ocupação inventiva do espaço público.

3. O dever de memória e a transmissão entre gerações

De que falamos quando nos referimos ao dever de memória? Para autores como Bouton (2016), é imperativo distinguir o dever da memória da noção de trabalho de memória, termo também defendido por Ricoeur (2007). Diferentemente do trabalho de memória, isto é, do exercício e do gesto de lembrar, o dever de memória diz respeito a uma imposição como obrigação, estabelecendo-se aí uma estreita ligação com a expectativa de justiça em relação às vítimas e aos atingidos. Esquecer o acontecimento significaria, nesse contexto, esquecer e menosprezar o sofrimento do outro.

De partida, deve-se considerar que o dever de memória nasce da obrigação de recolher aspectos de acontecimentos do passado – genocídios, guerras, assassinatos, tragédias acidentais etc. – para que as vítimas dessas violências não sejam esquecidas em função de processos de apagamento e silenciamento e, por outro lado, para que tais fatos não se repitam. Bouton (2016) defende que o imperativo de lembrar “deve ser entendido como uma responsabilidade para com o passado” (p. 280). Em outras palavras, uma responsabilidade a ser assumida pelas gerações seguintes.

Sendo assim, devemos levar em conta que o dever de memória pressupõe um aspecto intergeracional. Isso, porque, nos aponta Bouton (2016), ressignificações vão se constituindo na memória e na história e quanto mais o tempo passa, dão-se deslocamentos em termos das discussões mais importantes como, por exemplo, a da culpa dos perpetradores¹².

Por outro lado, quanto mais o tempo passa, mais a responsabilidade se torna uma obrigação dos jovens, à medida que as novas gerações são convocadas a *trabalhar* para perpetuar a memória, mesmo que não tenham vivido os crimes do passado. Nesse sentido, a responsabilidade discutida aqui relaciona-se às percepções da própria sociedade e ao olhar que ela dirige ao presente e ao futuro. Posta em jogo pelo dever de memória, essa responsabilidade se configura menos como uma norma e

¹² Uma investigação, de natureza conteudística, que nos pareceu também potente para desenvolvimento futuro acerca dos documentários audiovisuais chilenos, é observar-lhes as temáticas e modos de abordagem, pois, concordando com Bouton (2016), tais aspectos se alteram e se pluralizam à medida que o golpe se distancia no tempo.

mais como um gesto de interesse e preocupação da nova geração. Soma-se a isso, a busca de que uma *verdade* sobre o passado tenha sua emergência a partir também dos vencidos, a versão dos que foram vitimados, como aponta Marques (2025):

O conceito de dever de memória vem sendo expandido por estudos pós-coloniais e decoloniais, como demonstram Sousa, Khan e Pereira (2022), ao discutir a restituição cultural como parte integrante desse dever, sobretudo no que tange à reparação histórica de populações subalternizadas e colonizadas. (p. 87).

A análise dos documentários selecionados proporciona uma modulação específica: a tentativa de articulação narrativa a partir de testemunhos de militantes e seus familiares que foram e ainda são impactados pelos acontecimentos ligados ao golpe e à ditadura. Trata-se de percepções dos vencidos que reagiram às imposições e projetos políticos elitistas e em sintonia com valores de colonização e de reforço da dependência econômica e cultural.

Se o dever de memória aciona uma dimensão coletiva, demarca aquilo que não deve ser esquecido pela sociedade, o dever de narrar traz formas mais subjetivas por meio das quais as experiências podem ser articuladas narrativamente, como é o caso dos testemunhos. Para Felman e Laub (1992), a obrigação de contar, de narrar não diz respeito apenas a uma dimensão moral, mas está atrelada a um impulso natural que surge do próprio trauma, uma vez que é somente por meio da narrativa que é possível iniciar um processo de elaboração da experiência traumática. "Os sobreviventes não precisavam apenas sobreviver para poder contar sua história; eles também precisavam contar sua história para poder sobreviver" (FELMAN; LAUB, 1992, p. 78, tradução nossa).¹³ Como eventos extremos excedem a capacidade de simbolização do sujeito, sendo vividos de forma desarticulada da consciência, do ponto de vista clínico, a narrativa é o recurso que integra o trauma à história de vida do sujeito, o que permite que ele consiga seguir sua vida, apesar e além do trauma que, com suas afetações e silenciamentos, tem o emudecimento e a impossibilidade de narrar como imposição. O dever de memória, opostamente, é uma convocação ao dizer, ao testemunho, e, por conseguinte, à elaboração narrativa. Todo gesto memorialístico requer narrativização, donde se depreende que memória e narrativa possuem, assim, esse entrelaçamento fusional, como nos mostra Ricoeur (2007).

Testemunhos podem ser considerados recursos para se restabelecer os laços que foram rompidos em função do contexto da violência extrema. No Chile, os sobreviventes do regime ditatorial fizeram uso de narrativas testemunhais para representar a violência e para reconstruir “a

13 “The survivors did not only need to survive so that they could tell their story; they also needed to tell their story in order to survive”.

possibilidade de narrar sua própria experiência e de articular linguisticamente sua posição no mundo” (BLANES, 2008, p. 51, tradução nossa).¹⁴

Além disso, inexistente a ideia de um testemunho sozinho. No processo de reelaboração é preciso que haja um *Outro* que escute e que sustente o relato. Portanto, o testemunho se inscreve como um acontecimento relacional, já que apenas falar, sem a presença de uma alteridade, configuraria uma eterna repetição do trauma. “Os testemunhos não são monólogos; eles não podem ocorrer na solidão. As testemunhas estão falando com alguém, um alguém por quem elas esperaram durante muito tempo” (FELMAN; LAUB, 1992, p. 70-71, tradução nossa)¹⁵. Assim, os testemunhos podem ser pensados como uma construção intersubjetiva em que o ouvinte é participante ativo do evento testemunhal, já que é com ele que o peso da experiência-limite é compartilhado. É por meio de sua escuta e do trauma inscrito como linguagem que o evento passa a existir como experiência simbolizável. Essas reflexões mostram-se particularmente válidas quando pensamos nos produtores dos documentários como ouvintes de uma nova geração e, igualmente, partícipes na construção da memória.

Nessa perspectiva, o realizador de uma produção audiovisual pode ser considerado uma testemunha que escuta os relatos, ao mesmo tempo em que articula as informações e dá visibilidade a elas. Ao analisar o filme *Shoah*, inteiramente composto por testemunhos do Holocausto, Felman e Laub (1992) argumentam:

O criador do filme fala e testemunha, contudo, em sua própria voz, em seu papel triplo: como narrador do filme (e signatário — a primeira pessoa — do roteiro); como entrevistador das testemunhas (o solicitante e o receptor dos testemunhos); e como inquiridor (o artista como sujeito de uma busca acerca daquilo que os testemunhos testemunham; a figura da testemunha como questionadora, e a do perguntador não apenas como investigador factual, mas como portador do endereçamento e da indagação filosófica do filme (p. 216, tradução nossa).¹⁶

Uma das particularidades comuns aos documentários chilenos analisados é que os produtores são filhos de dissidentes que lutaram contra a ditadura militar e se reconhecem como diretamente afetados pelos fatos históricos. Há um conjunto de circunstâncias e contextos subjetivos e afetivos, que impactam na forma como empreendem seus gestos memorialísticos. Os realizadores fazem sua

14 “La posibilidad de narrar su propia experiencia y de articular lingüísticamente su posición en el mundo”.

15 “Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking to somebody, to someone for whom they have been waiting for a long time.

16 “The creator of the film speaks and testifies, however, in his own voice, in his triple role as the narrator of the film (and the signatory—the first person—of the script), as the interviewer of the witnesses (the solicitor and receiver of the testimonies), and as the inquirer. In this last role, he appears as the artist engaged in a quest concerning what the testimonies testify to, as the figure of the witness as a questioner, and as the asker not merely as a factual investigator but as the bearer of the film’s philosophical address and inquiry.”



inscrição a partir de uma circunstância testemunhal, impactados pelos eventos narrados pelos entrevistados da primeira geração. Os documentários articulam, assim, tanto os testemunhos dos sobreviventes do regime ditatorial chileno, quanto formas narrativas mais criativas elaboradas pelos cineastas da segunda geração.

Essas considerações sobre o dever de memória e o testemunho levantam pontos importantes acerca do audiovisual como um gesto político e de linguagem. Que tipo de narrativa testemunhal é produzida pela segunda geração? De que modo os elementos do audiovisual (montagem, imagens, uso de arquivos, entrevistas, performances) operam na construção de uma memória intergeracional?

Pensar sobre o dever de memória e sua transmissão entre gerações nos leva a reflexões sobre o tensionamento das relações entre memória e história, sobre o coletivo e as subjetividades. Demanda, nesse sentido, considerar não apenas a lembrança em si, mas também os modos pelos quais o passado é continuamente reconfigurado nas práticas narrativas e nas formas de pertencimento coletivo – dimensões que definem tanto os sentidos do passado quanto as possibilidades de elaboração no presente.

A relação entre memória e história torna-se ainda mais complexa sob a perspectiva geracional, especialmente considerando, como sugere Ricoeur (2007), a geração como um misto de memória e de história, em uma dinâmica relacional. Neste ponto, é possível compreender a geração como constituidora de uma forma específica de pertencimento social, marcada menos pela continuidade entre ascendentes e descendentes e mais pelos vínculos entre sujeitos que compartilham uma mesma posição temporal diante de acontecimentos históricos e/ou traumáticos.

Ricoeur (2007) ressalta que, diferentemente das formas tradicionais de transmissão, o pertencimento geracional organiza-se por meio de referências e marcos simbólicos comuns, produzindo formas particulares de identificação e uma ruptura *simbólica*, pela qual o passado se torna a “essência do fenômeno” em si. (RICOEUR, 2007, p. 418). Por assim dizer, a ideia de geração significa incluí-la em um arco temporal mais amplo.

Nas discussões sobre narrativas históricas e diferentes tempos geracionais, Ricoeur (1997) argumenta que cada geração pode ser concebida como uma instância mediadora entre uma vivência temporal exterior (cronológica, institucionalizada, ligada à passagem histórica do tempo e ao calendário) e uma experiência temporal vivida e interiorizada. Em outras palavras, a memória geracional inclui tanto os aspectos históricos e objetivos quanto os elementos vivenciais, de pertença e perspectivas subjetivizantes, sendo o ponto de contato entre o tempo vital e o tempo histórico (RICOEUR, 1997). Além do reconhecimento de uma *orientação comum*, tal noção parece se fundar na perspectiva de transmissão, de encadeamento. Considera os relatos, a bagagem histórica e as

realizações dos que vieram antes, mas também a atividade criadora dos sucessores, que podem reinterpretar e deslocar a herança recebida, abrindo novas possibilidades de sentido. A sequência de gerações não ocorre apenas pelo ato de lembrar, mas se dá, ainda, por rupturas, lacunas e silêncios.

Tais argumentos nos parecem efetivos, particularmente quando analisamos *La ciudad de los fotógrafos* (2006) e *Punto de encuentro* (2022) como produções da *segunda geração*. Os documentários se apresentam como exemplos de uma narrativa que materializa essa cadeia geracional de transmissão de memória, sendo as lacunas e silêncios partes essenciais de sua construção memorialística.

Para Seliprandy (2018), as obras de memória intergeracional oriundas das ditaduras da América do Sul constituem interações atuantes nos gestos de rememoração, estabelecendo o que o autor denomina de um *circuito intergeracional*. O pesquisador aponta características comuns a tais inscrições. Em geral, expõem o tensionamento entre política e afetos, ou seja, a opção dos pais pelo engajamento nas organizações revolucionárias em detrimento da vida familiar. O sentimento de orfandade é uma manifestação recorrente nos filmes da segunda geração, aparecendo, de modo ambíguo. A cobrança acerca das escolhas dos pais dá lugar, dentro do próprio documentário, a tentativas de “assimilação daquele contexto no qual os ideais se sobrepujam aos afetos privados” (SELIPRANDY, 2018, p. 245).

Por assim dizer, sobre a noção de um circuito intergeracional, seu valor heurístico estaria “exatamente nesse traço prosaico: levar a discussão para o “rés do chão” das interações geracionais, ou melhor, para perto das imagens fílmicas e dos cruzamentos históricos nela inscritos (SELIPRANDY, 2018, p. 161).

4. Os documentários

4.1 *La ciudad de los fotógrafos*: “onde está a cidade que meu pai fotografou?”

La ciudad de los fotógrafos é um importante documentário chileno, de 2006, em que se busca recuperar a atuação de repórteres fotográficos chilenos que durante a ditadura de Pinochet cobriam as manifestações e os confrontos, no centro de Santiago, entre militantes e os aparatos de segurança – polícias e Exército – que davam sustentação ao governo ditatorial. Segundo o realizador, Sebastián Moreno, o filme tenta resgatar a memória da Santiago que se transformou em uma praça de guerra durante os conflitos. Trata-se de uma narrativa multivocalizada, com pouquíssimos trechos de narração fio-condutora que, no caso, é feita por Moreno. Os depoimentos das personagens se sucedem de modo dinâmico e vão, em perspectivas muito próprias, trazendo à superfície o que os fotógrafos,

militantes e familiares de presos, desaparecidos e mortos pela ditadura testemunharam nas ruas de Santiago.

Olhando para a cidade quase três décadas depois do fim do governo do ditador Augusto Pinochet, Moreno se questiona: “*¿Dónde está la ciudad que mi padre fotografió? ¿Qué cosas vio en ella que ya no existen?*” (LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS, 2006, 12 min 44 s). A pergunta nos leva à importante reflexão sobre os elementos que, privilegiadamente, constituem o memorável: lugares, personagens e acontecimentos (POLLAK, 1992). Os espaços físicos lá estão: a *Plaza de Armas*, a *Plaza Baquedano*, as ruas do centro de Santiago, o *Cementerio General*, entre tantos outros, mas os acontecimentos — os protestos dos militantes com seus cantos e palavras de ordem, as explosões de bombas de efeito moral, a correria dos ativistas e de pessoas que não estavam participando, as truculências dos militares chilenos, as prisões, os agudos sons das sirenes, já não fazem parte do presente.

A *Plaza de Armas*, onde fica o *Palácio de la Moneda*, sede da presidência chilena, foi o principal palco das manifestações e protestos. É esta cidade – entendida aqui como tempo/momento, não como espaço – que o documentário busca resgatar. Para tal, mobiliza testemunhos de antigos integrantes de repórteres fotográficos da AFI, militantes e familiares de presos ou sequestrados e que foram mortos ou desaparecidos durante a ditadura chilena. O documentário enreda-se, nesse sentido, numa forte articulação de depoimentos fortemente sensíveis e, em muitos momentos, de angústia, por parte das testemunhas ouvidas, que perdura décadas depois do término da ditadura. Imagetivamente, ele é construído intercalando depoimentos de ex-membros da AFI, familiares de desaparecidos, e muitas fotos produzidas à época dos conflitos pela AFI. Imagens de fotos e vídeo à época, mostrando manifestantes sendo brutalmente agredidos, da força do aparato policial, explosões de bombas de gás lacrimogêneo, pessoas correndo, outras sendo presas, e sangrando por causa das agressões. Tudo isso é amarrado, digamos assim, com imagens *atuais* do Chile de 2006. Alguns depoimentos dos ex fotógrafos da AFI foram colhidos na *Plaza de Armas* e outros espaços em que se davam as manifestações.

Do lado dos familiares das vítimas da violência de Estado, que caíram mortas ou desapareceram, a sufocante presença da ausência dos pais, esposas, maridos, filhos, netos etc., denota uma ferida que não se fecha. Um sofrimento que, muitas vezes, parece ainda mais terrível para os parentes de desaparecidos, pois nunca puderam enterrar seus mortos.¹⁷ Aos 27 minutos da produção,

¹⁷ Segundo o relatório do Instituto Nacional dos Direitos Humanos do Chile, a ditadura de Pinochet matou aproximadamente 4 mil pessoas. Dados de grupos de familiares apontam 100 mil vítimas entre mortos, desaparecidos, torturados e presos (INDH, 2023).



Ana Gonzalez, mãe de quatro jovens militantes que foram presos, conta que na busca de encontrar seus filhos, participava de todas as manifestações. O documentário mostra fotos de Ana González em que se acorrentou nas grades do Palácio *La Moneda*. Ela conta que ia a praticamente todas as manifestações protestar contra os desaparecimentos. Os familiares dos militantes presos e desaparecidos adotaram a estratégia de pregar em suas roupas, no lado esquerdo do peito. González conta que teve grande dificuldade em encontrar fotografias de seus filhos. Como eram uma família muito pobre, não tinham fotografias que pudessem ajudar a identificar os filhos: “*Entonces, no tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad*” (LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS, 2006, 27 min 41 s).

Já por parte dos repórteres fotográficos, o documentário apresenta sentimentos ambíguos e mesmo conflitantes em relação ao trabalho de cobertura das manifestações. Se a atuação era vista como de relevância social e histórica. Um ex-membro da AFI não identificado ressaltou a importância do trabalho que desenvolveram, pois documentavam “*la inconformidad de las personas anónimas frente a este sistema*” (LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS, 2006, 23 min 30 s) e, ainda, pelo fato de, com o passar do tempo, os manifestantes se sentirem mais seguros com a presença dos fotógrafos, houve também percepções de forte autocrítica dos profissionais. “*Estábamos concentrados en nuestras cámaras. Parecía que habíamos perdido la capacidad de asombro.*” (LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS, 2006, 24 min). Autocrítica que aparece, também, no episódio do jovem fotógrafo Rodrigo Rojas, morto pelos militares durante uma das manifestações. O repórter fotográfico havia participado de poucas coberturas e durante o cortejo, que havia sido proibido, do funeral de um estudante ativista assassinado, Rojas foi preso, agredido e morto na própria manifestação, com requintes de crueldade. “*Nos sentimos culpables por lo que pasó*” (LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS, 2006, 60 min). Por sua vez, pelos depoimentos colhidos em *La ciudad*, a maioria dos repórteres fotográficos defendia e destacava a importância política e histórica de seu trabalho. É o caso de Jorge Ianiszewski, que em depoimento comovente, fala do medo com que trabalhavam nas ruas e dos amigos e colegas, entre eles colegas fotógrafos, que foram presos e mortos. Mas que ele sabia a importância de estar nas ruas. “*No puedo dejar de ser fotógrafo, ni dejar de buscar expresar lo que sucede frente a mí*” (LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS, 2006, 65 min).

O documentário indica que há muitos sentidos possíveis em torno desse fenômeno político e social, mas também midiático, que foi a existência da criação dos *Fotógrafos Independientes (AFI)*, que produziu milhares de fotografias tiradas durante as manifestações contra a ditadura em Santiago. Para outro ex-repórter da AFI, também não identificado no filme, os fotógrafos foram atores invisíveis e que conseguiram extrair a essência desse momento (LA CIUDAD DE LOS

FOTÓGRAFOS, 2006, 35min). A fotografia de uma das manifestações, com um enorme grupo de soldados armados e com escudos à sua frente e que foi tirada no momento em que um senhor portador de nanismo passava diante dos militares, circulou por vários países. “*El personaje simbolizaba al pueblo, al país mismo: frágil ante tanta fuerza policial*” (*LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS*, 2006, 20 min 38 s).

Para outros fotógrafos, como Oscar Navarro, o trabalho teve um sentido, também, de militância, pois empunhavam sua câmera quase como uma arma (*LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS*, 2006, 45 min 30 s). Ele lembra que em função de alguns assumirem esse lado "militante", membros da AFI que já haviam passado ou tinham contatos com partidos de esquerda começaram a ser presos e que o governo Pinochet acabou adotando, em função da AFI, uma censura imagética, em que as fotografias de manifestações eram proibidas, o que confirmava que “*Las fotos fueron terribles para el gobierno*” (*LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS*, 2006, 24 min).

4.2. Punto de encuentro: entrelaçamentos entre história e memória

Diferentemente de narrativas centradas exclusivamente nos sobreviventes diretos da repressão, *Punto de encuentro* desloca o foco para os que viveram a violência de forma indireta, mas igualmente traumática, porque tiveram suas vidas marcadas por prisões, exílio, clandestinidade e o desaparecimento de familiares. Dirigida por Roberto Baeza, a produção documental chilena se dá a partir do encontro entre dois jovens cineastas, Alfredo García Vera e Paulina Costa Maluk, filhos de militantes perseguidos pela ditadura de Pinochet. Os dois buscam reconstruir, em um filme ficcional, a história de seus pais (Lucho Costa del Pozo e Alfredo Gabriel García Vera). O documentário narra o processo de realização desse outro filme que conta com atuação de atores profissionais, portanto opera como um metadocumentário, já que além de documentar, traz uma reflexão sobre o próprio ato de lembrar e testemunhar, narrando-o.

A representação da história dos pais ultrapassa o interesse biográfico e se transforma em um verdadeiro dever de memória (RICOEUR, 2007), um gesto de enfrentamento, no qual narrar aparece como necessidade para dar sentido a experiências que atravessam tempos e espaços. Assim como em *La ciudad de los fotógrafos*, a produção não apresenta uma narrativa linear de acontecimentos históricos, mas é tecida por meio de relatos de sobreviventes, conversas íntimas entre familiares implicados pela ditadura, deslocamentos pelos espaços da cidade, além de gravações de cenas ficcionais, com os atores e atrizes. “*Había un mosaico que se estaba empezando a armar, que habíamos tenido por muchos años: un montón de piezas sueltas, esparcidas por distintas casas, y de repente las empiezo a ver cómo van tomando orden.*” (*PUNTO DE ENCUENTRO*, 2022, 11 min 25

s). Na fala de Lucho, um dos sobreviventes que participa do documentário, a memória se assume como fragmentada, como recortes que precisam ser reconfigurados para que se alcance algum sentido. Os cineastas, portanto, são os que definem os arranjos estéticos que compõem a produção e de que modo essas histórias vão ser costuradas (LAUB, 1992), ou seja, o ordenamento dessas *peças soltas*.

As pausas e os silêncios também fazem parte da narrativa do filme, indicando que nem toda experiência pode ser plenamente traduzida por meio de palavras. Algumas cenas operam como dispositivos de suspensão, em que uma tela preta e sem áudio toma, por alguns segundos, a narrativa do filme. O silêncio surge não apenas como modo de inscrição do trauma, como reconhecimento de que há algo de inatingível no testemunho (FELMAN; LAUB, 1992), mas também como uma forma de se permitir que o espectador tenha tempo para elaborar as experiências narradas. Desse modo, a memória que se reproduz em *Punto de encuentro* traz também o que permanece como marca sensível, quase invisível, nos relatos de violência, nas histórias de vida e nos vínculos familiares.

Como a memória intergeracional opera a mediação entre o tempo vital e o tempo histórico, ou seja, entre a vivência individual e a experiência coletiva (RICOEUR, 1997), o documentário funciona como um espaço de memória, um *ponto de encontro* entre diferentes gerações. Dirigida, produzida e encenada pela segunda geração, a narrativa se ancora nos relatos dos sobreviventes, mas traz uma releitura dessas experiências pregressas a partir da perspectiva e do olhar da nova geração.

Puede uno, a través de unos pincelazos, a través de una emoción, de una puesta en escena, realmente... pretender evocar algo así, tan inimaginable, tan... un lugar... es como un lugar muy difícil de llegar, ¿no? Es súper difícil ponerse en ese lugar. Porque no estamos ahí. Porque todo lo que tenemos son esos retacitos de retacitos de memoria, de relato, que nos fueron contando lo que allí pasó, lo que sintieron, las huellas que quedaron. (PUNTO DE ENCUENTRO, 2022, 74 min 9 s).

Nesta passagem, Paulina reconhece os desafios de reconstruir a história das gerações anteriores e os limites da representação memorialística. A tortura é descrita como um lugar “inimaginável” e as marcas deixadas no corpo do pai se tornaram inacessíveis com o passar do tempo, ainda que continue definindo sua experiência de sobrevivente. “*El llanto es porque ya soy otro, porque me quebraron*” (PUNTO DE ENCUENTRO, 2022, 64 min), Lucho relata. Um pouco mais adiante, a filha é tomada pela culpa ao ver seu pai revivendo o sofrimento: “*Me siento hiriendo*” (PUNTO DE ENCUENTRO, 2022, 75 min 37 s), ela diz. Se o dever de memória exige que se fale sobre o passado trazendo-o à vida, ou seja, narrando-o, por outro lado, há um preço a pagar por isso: uma moeda de Caronte às avessas.

Diante do inenarrável, parecem surgir tentativas de formas outras de se articular o memorável. O factual vai se intercalando com passagens encenadas por jovens atores profissionais em cenários verdadeiros e recriados. Uma fala do cineasta Alfredo Garcia, filho de um desaparecido político, é

emblemática: “A mí siempre me ha gustado y siempre he querido hacer gran parte de la película porque quiero recuperar una memoria de mi viejo: que me abraze, que se despidiera de mí... yo despedirme de él, quizá” (PUNTO DE ENCUENTRO, 2022, 10 min 12 s). O desejo de recuperar a memória do pai surge da vontade de viver o que não pôde ser vivido na sua ausência: abraço, o afeto e a despedida, ou seja, todas as experiências que foram interrompidas pelo seu desaparecimento repentino. A possibilidade de performar o passado, colocá-lo em movimento, faz com que *Punto de encuentro* oscile entre o documental, a imaginação, a poética e a arte, alcançando lugares que o documental, sozinho, não alcança.

Os limites de representação, no entanto, permanecem explícitos. A coisa narrada não coincide com a realidade, mas é capaz de evocar, no espectador e nos próprios sobreviventes e envolvidos, uma sensação próxima daquilo que foi vivido.

Entonces se hizo esta cosa como para dar la sensación de lo que era (...). Igual, como cuando tú lees un cuento, hay alguien que lo escribe o que cuenta una historia. Esto entonces se hace para poder contar, hacer una película. Tú has ido a ver la película, entonces tienes que contar una cosa que no es exactamente igual. (PUNTO DE ENCUENTRO, 2022, 67 min 34 s)

A fala acima é da personagem Silvia, mãe de Alfredo García, em conversa com seus netos. Ela olha para o passado encenado e reconhece que ele não é exatamente igual ao que ela experimentou. A cena é importante, pois evoca a transmissão da memória ao longo das gerações e uma ideia de continuidade, como se o desaparecido político se fizesse presente nas narrativas compartilhadas e na existência dos netos.

A tensão entre as demandas do momento histórico coletivo e seus impactos na vida dos indivíduos também é trazida pelo documentário. Lucho é questionado pelo ator jovem, que representa seu papel no filme, sobre os motivos que o levaram a escolher deixar a família para lutar contra o regime. A passagem não apenas revisita a memória do evento, mas transforma as encenações e o próprio documentário, em um espaço de diálogo entre diferentes gerações, entre vivências individuais e coletivas.

Por fim, as imagens das manifestações de 2019 contra o governo Sebastián Piñera, que compõem o documentário, parecem unir passado e presente. Manifestantes tomam as ruas com cartazes e entoando gritos como: “¡Asesino! Igual que Pinochet”. Em *off*, a fala de um entrevistado não identificado se apresenta como uma pessoa “mais velha” e sugere que “*da gusto ver a la juventud en otra parada, porque son los que están llevando la batuta, lo que me parece maravilloso*” (PUNTO DE ENCUENTRO, 2022, 27 min 46 s). Aqui, percebemos o reconhecimento da importância da nova geração se colocar à frente das lutas, conduzindo “o ritmo” e os rumos do Chile. A fala é um exemplo

de que não apenas a memória e o trauma são transmitidos entre diferentes gerações, mas também o dever de narrar, aliado à urgência de agir são repassados para os que vêm mais adiante.

Paulina parece compreender a potência do documentário que ela produz como gesto de memória: *“Es muy heavy lo que está pasando ahora. Porque finalmente todo se repite, ¿cachái? O sea, puede ser que esta hueá aparezca justo cuando estamos mirando para atrás, tratando de comprender lo que pasó, y de pronto esta hueá se te echa en la cara”* (PUNTO DE ENCUENTRO, 2022, 29 min 30 s). Além disso, a percepção de que “tudo se repete” não se limita à recorrência da violência nas ruas, mas também diz respeito à permanência de estruturas, valores e imaginários que tendem a reaparecer em momentos de tensão.

5. Conclusão

Se o passado nunca está concluído (OCULTO, 2009), é verdade também que a natureza fluida e movediça da memória faz com que sua concatenação — exercício sempre do tempo presente — considere os novos contextos, padrões culturais, novas agendas político-sociais e mesmo reorientações em termos das dimensões estética e de linguagem. O gesto de rememorar não se mostra apenas como reconstrução do passado, mas pode ser percebido, também, como ferramenta crítica que indica um entendimento mais amplo do presente e tensiona os rumos do futuro, sobretudo quando são as novas gerações que assumem o protagonismo dessas disputas.

Os documentários chilenos produzidos depois dos anos 2000, trazem formas diferentes de elaboração da memória e sua narrativização. Os corpos dos sobreviventes surgem em movimento, integrados à sociedade, revisitando os espaços de memória, como agentes políticos e sociais. As imagens finais de *La ciudad de los fotógrafos*, nas quais pessoas carregam fotografias produzidas no contexto da ditadura militar, pelas ruas da cidade de Santiago, são exemplares em termos do processo de ressignificação da memória. O testemunho se transforma em um gesto performativo e político, que ocupa o espaço público.

Essas novas produções parecem, portanto, ampliar as possibilidades de agenciamento temático por parte sobreviventes e, em especial, dos produtores e realizadores, restabelecendo o testemunho não apenas como um gesto de registro testemunhal e de elaboração do trauma, mas sobretudo como um ato político (BLANCES, 2008) e potencialmente criativo (LAUB, 1992; RICOEUR, 1997). As narrativas analisadas neste trabalho atestam a evocação dos múltiplos sentidos que o passado pode assumir, quando ressignificado pelas novas gerações.

Blanes (2008) aponta que ainda no regime ditatorial chileno e nos primeiros anos subsequentes, nas produções audiovisuais sobre a ditadura, os sobreviventes apareciam quase sempre dando o seu

testemunho de forma estática, parados, diante da câmera, em um fundo escuro. Esse tipo de inscrição denotava, por assim dizer, uma urgente preocupação do registro oral das testemunhas — a necessidade de trazer à superfície os horrores da violência extrema que levou à morte ou ao desaparecimento mais de 3.200 pessoas, sendo que desse total, mais de mil e quatrocentas pessoas foram classificadas especificamente como desaparecidos políticos (muitos, estima-se, teriam sido jogados ao mar ou em valas comuns).

As imagens *do presente* que aparecem em *Punto de encuentro*, mostrando manifestantes chilenos ocupando as ruas e protestando contra as medidas antipopulares do governo de Sebastián Piñera, evidenciam como a nova geração é convocada, não apenas a auxiliar a geração anterior a elaborar o trauma, a carregar a dor, mas também a lembrar (colocando em prática o dever de memória) e, principalmente, a agir contra qualquer estrutura opressiva de poder.

Por fim, uma reflexão que nos parece necessária. O quão acionar e retroalimentar a memória em entrelaçamentos com a história e as rememorações de fatos políticos, como a violência extrema da ditadura chilena, por exemplo, se mostra realmente efetivo para prevenção e impedimento de que tais fatos voltem a ocorrer? Como compreender que, no presente, em países da América Latina, se dê a emergência de um clamor de parte da sociedade pelo retorno de governos discricionários e autoritários e que ainda continuem negando terem existido a ditadura e toda sua perversidade, com milhares de mortos e desaparecidos, homens e mulheres torturadas, crianças retiradas de suas famílias? O quanto e como *nós* lembramos e aprendemos com o passado? Ao mesmo tempo, isso não é esperar muito da memória?

A questão parece passar, inicialmente, por esse sujeito *nós* dos verbos *lembramos* e *aprendemos*. Quem são ou foram esse *nós*? Ao assistirmos vários documentários que tratam da luta contra a ditadura e toda forma de violência política, vieram-nos, para os autores deste artigo, sentimentos ambíguos. Por um lado, uma certa nostalgia, a despeito dos violentos acontecimentos e atrocidades cometidas por governos ditatoriais no Cone Sul, pois havia a crença em um projeto comum para a América Latina. Tempo histórico e vital, em que grupos da sociedade civil se engajavam e lutavam, alimentados pelo sonho comum da construção de uma sociedade mais justa, solidária e de oportunidades iguais. Enfim, tempos em que havia um senso coletivo real e forte de luta pelas liberdades individual e coletiva. Uma vida social digna não como utopia, mas um lugar possível e reivindicado.

Por outro lado, um balde de água fria na nostalgia: passadas mais de cinco décadas do inferno político em que se transformou o Cone Sul da América Latina, nos anos 1970, com a tomada do poder pelos militares e elites empresariais, que protagonizaram os golpes e truculências contra a sociedade

civil, a perspectiva elitista-liberal e seu projeto excludente não se impõem na atualidade mais pela força. O acesso ao poder dos grupos conservadores e autoritários se dá por vias da legalidade democrática e com seus protagonistas, em geral política e moralmente conservadores e antiéticos, sendo eleitos e ainda empoderados por uma parte importante da população, em especial aquela a quem desprezam e sabidamente mais prejudicam.

Cabe considerar, talvez, que a memória, muitas vezes, dependendo dos gestos, pode se colocar como forte lanterna na proa, iluminando o caminho à frente, enfrentando o sombrio e a escuridão para desviar-se do ocaso. E isso pode gerar gestos afirmativos, potentes e de resultados concretos. Mas, às vezes, o lembrar fica ali, desfocado, descredibilizado, timidamente colocado na popa da embarcação, mal iluminando o caminho já percorrido. Exercício do presente, memórias resultam de percursos, processos e circunstâncias, em emergência de reais possíveis e em constantes rearranjos, decorrentes das permanentes disputas e negociações.

Referências

BAEZA, Roberto (dir.). **Punto de encuentro**. Chile, 2022. Documentário, 90 min. Disponível em: <https://ondamedia.cl/show/punto-de-encuentro>. Acesso em: 04 dez. 2025.

BLANES, Jaume Peris. **Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria**. Valência: Anejos de *Quaderns de Filologia*, 2008.

BOUTON, Christophe. **Responsabilidade pelo passado: lançando luz no debate sobre o “dever de memória” na França**. Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia, v. 7, n. 1, p. 271–284, 2016. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/pt_BR/article/view/5245. Acesso em: 05 jan.

(OCULTO). **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2009.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history**. New York: Routledge, 1992.

INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. **Informe Anual 2023: Situación de los Derechos Humanos en Chile**. 2023. Disponível em: <https://bibliotecadigital.indh.cl/items/4f69f396-6914-48b7-8e15-b9702fde6d13>. Acesso em: 20 jan. 2025.

LAGE, Leandro. **Jornalismo e o dever de memória**. Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Federal de Ouro Preto. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/11933668/Jornalismo_e_o_dever_de_mem%C3%B3ria

MARQUES, Carolina Lopes. **O dever de memória**. In: (OCULTO). **Dicionário da memória**. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2025.

MORENO, Sebastián. **La ciudad de los fotógrafos**. Chile, 2006. Documentário, 80 min. Disponível em: <https://ondamedia.cl/show/la-ciudad-de-los-fotografos>. Acesso em: 04 de dez. 2025.

PIERRON, Jean-Philippe. **Transmissão: uma filosofia do testemunho**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p.200-212.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. Campinas: Papyrus, 1997. v. 3.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25092018-125808/pt-br.php>. Acesso em: 20 jan. 2025.