

Fantasma ditatoriais encarnados em obras contemporâneas: assombros da ditadura civil-militar brasileira visados artisticamente

Dictatorial ghosts in contemporary works: astonishments of Brazilian civil-military dictatorship conceived artistically

Sarah Elisa Carvalho Moreira¹

Mestranda em Comunicação
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
sarahmoreira@outlook.com

Ana Carolina Lima Santos

Doutora em Comunicação Social
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professora do Curso de Jornalismo e Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
outracarol@gmail.com

Recebido: 03/02/2026

Aprovado: 01/05/2026

Resumo: Partindo do pressuposto de que a ditadura civil-militar brasileira permanece no presente como um fantasma, este artigo investiga de que modo essa condição se faz ver em obras de arte contemporâneas que tematizam o passado ditatorial. Examina-se, especificamente, *1968*, de Fulvia Molina (2003); *Ausências Brasil*, de Gustavo Germano (2017); *Histórias de aprendizagem*, de Volupsa Jarpa (2014), e *Fazer/fusão*, de Andreas Knitz (2017), tomadas a partir de estratégias metodológicas que incluem a análise descritiva de seus aspectos contextuais e formais e a discussão teórico-conceitual sobre sua dimensão espectral. Percebe-se, assim, que essas produções notabilizam dois tipos de fantasmas da ditadura: a vítima e o arquivo. Voltando-se a eles, objetiva-se evidenciar como os trabalhos concebem o período ditatorial pela chave do insuperável, que então confrontam na rememoração, em um gesto de resgate e resistência.

Palavras-chave: artes visuais; ditadura; fantasmagoria.

Abstract: Assuming that the Brazilian civil-military dictatorship remains in the present like a ghost, this article investigates how this condition can be seen in contemporary artworks that thematize the dictatorial past. *1968*, by Fulvia Molina (2003); *Ausências Brasil*, by Gustavo Germano (2017); *Histórias de aprendizagem*, by Volupsa Jarpa (2014), and *Fazer/fusão*, by Andreas Knitz (2017), are examined, using methodological strategies that include descriptive analysis of their contextual and formal aspects and theoretical-conceptual discussion of their spectral dimension. It is noted, therefore, that these productions highlight two types of ghosts of the dictatorship: the victim and the archive. By focusing

¹ Foi bolsista do projeto “A ditadura apropriada: a fantasmagoria como figura de memória ditatorial”, vinculado ao Programa de Iniciação à Pesquisa da instituição (PIP/UFOP).

on them, the paper aims to demonstrate how the artworks conceive the dictatorial period as something that has not been overcome, thus needs to be confronted in remembrance, by a gesture of rescue and resistance.

Keywords: visual arts; dictatorship; phantasmagoria.

Introdução

Em 1979, ainda no contexto da ditadura civil-militar brasileira, o então presidente João Figueiredo sancionou a Lei da Anistia, que, orientando a transição para a democracia, garantiu o perdão a quem cometeu crimes de natureza política entre 1961 e 1979. No rol de perdoados estavam o próprio Estado e os agentes públicos que, em nome dele, perpetraram as mais variadas atrocidades. A lei sedimentaria a garantia de não-apuração e não-responsabilização de violações de direitos humanos praticados pelos militares. A passagem para um novo regime de governo, conduzida pelos indivíduos que então deixavam o poder, se deu institucionalmente sem a disposição de prestar contas do que aconteceu nos limites do autoritarismo supostamente superado, que deveria ser escamoteado (Mezarobba, 2010). Ou seja, houve uma transição sem justiça de transição, porque incapaz de viabilizar a investigação, a visibilização, o julgamento e a punição quanto à violência estatal, bem como de honrar os sujeitos que sofreram com ela. Isso trouxe um impacto significativo no direito à memória, atravancada pelas balizas postas. Alice Costa Souza (2017, p. 37) observa que “a Lei da Anistia brasileira age como uma política do esquecimento: trata-se de uma empreitada por não esquecer de esquecer”.

Mauricio Lissovsky e Ana Lígia Leite e Aguiar (2016) ponderam que, nas décadas de 1980 e 1990, nos primeiros anos da redemocratização, a maior parte dos atores sociais não tinha interesse em lidar com o passado, engajados no discurso de que era mais importante olhar para o futuro. De fato, antes da virada do século, a única ação robusta que se pôs contra essa tônica, propondo a apuração e a revelação dos crimes ditatoriais, foi o projeto *Brasil: nunca mais*, liderado por Dom Paulo Evaristo Arns e Jaime Wright, entre 1979 e 1985. No mais, a ditadura seria configurada como um período a ser olvidado, a ser colocado entre parênteses, como afirmam os autores. A partir de 1995 e mais notadamente dos anos 2000, tentativas de narrar e rememorar aquela história se tornaram mais frequentes. Iniciativas encampadas pelo próprio governo federal, como a Comissão Nacional da Verdade (CNV), além das de alguns governos estaduais e municipais, somaram-se àquelas empreendidas por organizações não-governamentais para recontar os anos de chumbo e reavivar as marcas deixadas pela ditadura.

Apesar de a abertura mnemônica permitida por elas impulsionar um retorno da ditadura ao debate público (Sanglard; Tristão, 2014), ainda parece haver dificuldades de fazer com que isso se traduza em uma consciência histórica e política sobre o contexto ditatorial, assim como sobre suas repercussões contemporâneas. Glenda Mezarobba (2010, p. 16) aponta que, em geral, a sociedade brasileira se manteve alheia ao processo de rememoração. A ditadura seguiu, assim, vislumbrada majoritariamente por lembranças não-endereçadas e sem lugar na história brasileira, mantendo-se às margens. Se, por um lado, considerando os sujeitos implicados nos crimes (praticados e sofridos), esse cenário permitiu impunidades e dificultou a reparação necessária para as vítimas; por outro, observando além dos indivíduos diretamente envolvidos, trouxe um dano que se alastrou pela coletividade. Em uma abordagem psicanalítica, Maria Rita Kehl (2010) considera que a inconsciência acerca do autoritarismo vivenciado se manifesta como sintoma social, capaz de incitar e naturalizar a violência, inclusive (mas não só) dos poderes públicos. Edson Teles e Vladimir Safatle (2010, p. 10) acreditam que “o passado ditatorial permanece como um fantasma a assombrar e contaminar o presente”.

É seguindo a pista de uma fantasmagoria decorrente da ditadura que este artigo busca analisar de que modo obras de arte que se voltam ao regime ditatorial e, sobretudo, aos crimes por ele perpetrado investem na noção de espectro para localizar a ditadura a partir desse “entrelugar” não-reconhecido que persiste na contemporaneidade. Para tanto, tomando um mapeamento prévio que identificou produções de artes visuais que têm a ditadura como mote central (Santos, 2023), foram selecionados quatro trabalhos percebidos por sua natureza fantasmática. São elas: *1968*, de Fulvia Molina (2003); *Ausências Brasil*, de Gustavo Germano (2017); *Histórias de aprendizagem*, de Volupsa Jarpa (2014), e *Fazer/fusão*, de Andreas Knitz (2017). Esquadrinhando seus aspectos contextuais e formais, como primeira estratégia metodológica, é possível identificar algumas semelhanças que as movem. Em comum, os trabalhos têm a recorrência de recursos tidos como característicos aos espectros, como a onipresença, a translucidez, a dissolução e os rastros sonoros. Constata-se, ainda, que, com esses expedientes, as produções evocam dois tipos de fantasmas da ditadura, da vítima e do arquivo. Nesse âmbito, a dimensão espectral das obras demanda, como segunda estratégia metodológica, um empreendimento teórico que se alia ao exame da empiria. De tal maneira, ao conciliar esforços analíticos e conceituais, concebe-se como as obras promovem um enfrentamento ao esquecimento, em uma tentativa de gerar compreensão sobre o passado, capaz de liberar no agora as amarras fantasmagóricas, como rearticulação disjuntiva do tempo presente (Derrida, 1994).

O fantasma das vítimas

Ao pensar os fantasmas como entidades culturais que surgem em produções literárias e cinematográficas, Erick Felinto (2008, p. 26-27) nota que eles revelam sua presença para “comunicar, denunciar o mal que foi feito. Para que o fantasma da vítima possa descansar, o criminoso deve receber sua punição”. O pensamento do autor, embora não esteja aludindo à ditadura civil-militar brasileira ou a obras que a referenciam, cabe a dois dos trabalhos aqui analisados. A partir dele, é possível imaginar que as vítimas dos crimes ditatoriais, como fantasmas, reaparecem a fim de garantir a revelação de fatos da história, de sua própria história. Ao se fazer ver como fantasmas, elas sinalizam suas presenças inóspitas para clamar por atenção, especialmente exigindo justiça.

É o que acontece em *1968*, da artista brasileira Fulvia Molina (Figura 1). A obra, montada mais de uma vez em diferentes exposições, foi feita originalmente em 2003, para a mostra coletiva *A Alma dos Edifícios: Memória Antonia*. É uma instalação com seis totens, translúcidos, com fotografias de estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade São Paulo (USP) que morreram e/ou desapareceram durante a ditadura. Os rostos das vítimas, mais nítidos para o espectador ao serem vistos de longe, se fundem com detalhes que precisam ser observados de perto. Além das imagens dos assassinados, é então possível enxergar assinaturas de uma lista de presença de uma assembleia que foi interrompida pela repressão em 2 de outubro de 1968, origem do confronto que ficou conhecido como Batalha da Maria Antonia.

Figura 1: Vista parcial de *1968* na exposição *A Alma dos Edifícios: Memória Antonia*, Fulvia Molina, 2003.



Fonte: fulviamolina.com/alma-dos-edificios.

Figura 2: Vista parcial de *1968* na exposição *A Alma dos Edifícios: Memória Antonia*, Fulvia Molina, 2003.



Fonte: fulviamolina.com/alma-dos-edificios.

A aproximação aos totens, ademais de permitir visualizar esses detalhes, faz com que eles se iluminem automaticamente enquanto ruídos são emitidos de oito monitores que apresentam entrevistas dos líderes estudantis sobreviventes, gravadas em meio aos destroços do Centro Acadêmico Maria Antônia (CeUMA) que foi palco do conflito estudantil. Objetos que restaram do embate também fazem parte da montagem, sediada no próprio prédio do CeUMA (Figura 2). O ambiente, como um todo, remonta de forma assombrosa a história. A artista aponta que o trabalho é formado por “imagens quase fantasmas, trazidas ao presente após longo tempo de adormecimento. Esta memória fala-nos de um tempo, de um lugar, da possibilidade da construção de um projeto coletivo: aí onde o outro podia existir” (Molina, 2003, on-line). Assim sendo, as vítimas, presentificadas nos totens em fotos e nas assinaturas translúcidas, se juntam fantasmagoricamente aos sobreviventes, que a eles dão voz, em rastros sonoros, e ao espaço que as abrigou, em seus vestígios físicos, filmados ou *in loco*.

É dessa maneira que a obra funciona como um espaço de encontro entre o passado (as fotografias, a lista de presença e os objetos de 1968) e o presente (o próprio espaço do Centro Maria Antônia reaberto e as vozes das pessoas entrevistadas, que, ruidosamente, também entrelaçam o passado, narrando-o). Do passado-presente, “como um instante de tempo aprisionado numa dimensão intermédia entre o mundo sensível e o mundo espiritual” (Felinto, 2008, p. 22), esses espectros podem então externar os males que lhes foram feitos. Contudo, não se trata de uma história pessoal. Uma

trama maior, que envolve mais que as próprias vítimas ditatoriais, é aludida, requerendo a percepção do que, de suas biografias, paira sem ter sido resolvido. É, aliás, por causa desse enredo mais amplo que esses sujeitos precisam “retornar”.

Analisando um outro conjunto de fotografias de mortos e/ou desaparecidos da ditadura argentina, Luis Ignacio García (2013) discorre sobre como, na relação entre ancoragem íntima e projeção pública, as imagens revelam tensões que aparecem e reaparecem por seu irresoluto. Tomando a produção de Molina à luz de tal asserção, verifica-se que é a memória de um passado não superado que surge fantasmagoricamente. Dito de outro modo, é a vítima tanto quanto a história responsável por vitimá-la que se entrevê.

Coisa semelhante se processa em *Ausências Brasil*, série de 12 dípticos realizada pelo fotógrafo argentino Gustavo Germano em 2012 (Figuras 3 e 4). Para ela, Germano convidou familiares e amigos de vítimas da ditadura, mortos e/ou desaparecidos, para recriar fotografias do passado em que estavam com os sujeitos vitimados. A obra para o Brasil dá continuidade aos esforços do artista, que produziu séries semelhantes em outros países da América Latina (Argentina, Colômbia e Uruguai). A motivação do trabalho veio de uma perda pessoal, de seu irmão Eduardo Germano, assassinado em um centro de detenção clandestino da ditadura argentina, em 1976.

Figura 3: Díptico da série *Ausências Brasil*, Gustavo Germano, 2012.



Fonte: gustavogermano.com/portfolio/ausencias-brasil-2012.

Figura 4: Díptico da série *Ausências Brasil*, Gustavo Germano, 2012.



Fonte: gustavogermano.com/portfolio/ausencias-brasil-2012.

A série apresenta lado a lado duas fotos, uma do período ditatorial tomada dos arquivos de familiares e amigos das vítimas e outra contemporânea feita por Germano. Da primeira, quase tudo se repete na segunda: cenário, personagens, poses etc. Um desfalque, contudo, é constatado: há sempre um indivíduo retratado que não mais está. Como apontam Ana Carolina Lima Santos e Michel de Oliveira (2017, p. 11), na justaposição, “reconstrói[-se] o passado, demarcando-o pela descontinuidade com o presente, caracterizado pela falta dos que tiveram sua existência interrompida”.

Em alguns casos, a ausência da vítima na segunda imagem é evidenciada pelo espaço físico que se cria entre os vivos (Figura 3). Esse recurso que marca a presença de um falecido remete a uma prática do final do século XIX, os retratos dos ausentes, feitos para familiares mortos. Neles, vários expedientes eram mobilizados, sendo o registro com o corpo já desfalecido um dos mais corriqueiros. Sobre essas fotografias *post mortem*, Carolina Junqueira dos Santos (2017, p. 6, grifos do original) diz que “olhamos vivos e mortos com os mesmos olhos. A imagem não diz nada, não nos dá a dimensão exata de um corpo vivo e de um corpo morto. Somos olhados e assombrados por aqueles olhos que nos imploram: *não nos esqueçam*”. Porém, na série em questão, diferentemente, o que se mira é um espaço vazio.

Há dípticos no qual o esvaziamento é total, sem ninguém despontando na segunda imagem (Figura 4). Por não se apresentar para a foto, mas sendo evocada pela lacuna criada a partir da comparação com a fotografia antecedente, o morto se insinua de modo fantasmático, aparecendo mesmo sem se mostrar, como presença virtual. Aproxima-se, com isso, de um aspecto que Felinto (2008, p. 21) julga essencial na definição do fantasma: “ele é uma imagem instável [...] que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente”. E é por se corporificar na ausência que, na produção de Germano, os mortos também clamam para serem lembrados. Nesse sentido, *Ausências Brasil* retoma a essência dos retratos dos ausentes, atualizando-a para a rememoração das vítimas ditatoriais. Se os retratos do século XIX contavam a história de uma família enlutada pela sua perda, os de Germano, pela repetição (são, afinal, 12 dípticos), vão além e trazem à tona um luto que não é particular. Tal qual na obra de Molina, os fantasmas relembram que suas mortes têm um fundo social, não resolvido, que os impelem a “voltar”.

O fantasma dos documentos

Tanto Molina quanto Germano evocam as vítimas de maneira fantasmagórica em seus trabalhos para aludir ao que ultrapassa suas histórias particulares. Isso vai na linha do que aprecia Felinto (2008, p. 21), para quem o fantasma “é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada”. No caso da ditadura civil-militar brasileira, é preciso reconhecer que não são apenas os sujeitos vitimados que guardam um poder de revelação. Ao longo do tempo, documentos produzidos no contexto ditatorial ou após a redemocratização têm sido acionados para relatar os crimes cometidos na ditadura, como comprovações do passado. Para ficar nas iniciativas já citadas por se notabilizarem no empreendimento da verdade e da memória do período autoritário, podem ser mencionados os relatórios do *Brasil: nunca mais* (com mais de 5.000 páginas, posteriormente resumidas em um livro de 312 páginas) e da CNV (com quase 3.400 páginas, divididas em três volumes). Trata-se de um material vertiginoso, seja pelo seu conteúdo, duro; seja, ainda, pelo seu volume, numeroso.

Entretanto, de acordo com Mariana Joffily (2012), continuam desconhecidos os acervos que permitiriam trazer à tona dados mais importantes sobre o horror ditatorial, oriundos do Centro de Informações do Exército (CIE), do Centro de Informações da Marinha (Cenimar), do Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (Cisa) e dos Destacamentos de Operação de Informações -

Centros de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi). Tais órgãos, de gestão das Forças Armadas, até hoje não abriram seus arquivos, sob a desculpa (comprovadamente mentirosa) de que os documentos sobre o período da ditadura foram totalmente eliminados em operações rotineiras de limpeza (Figueiredo, 2015).

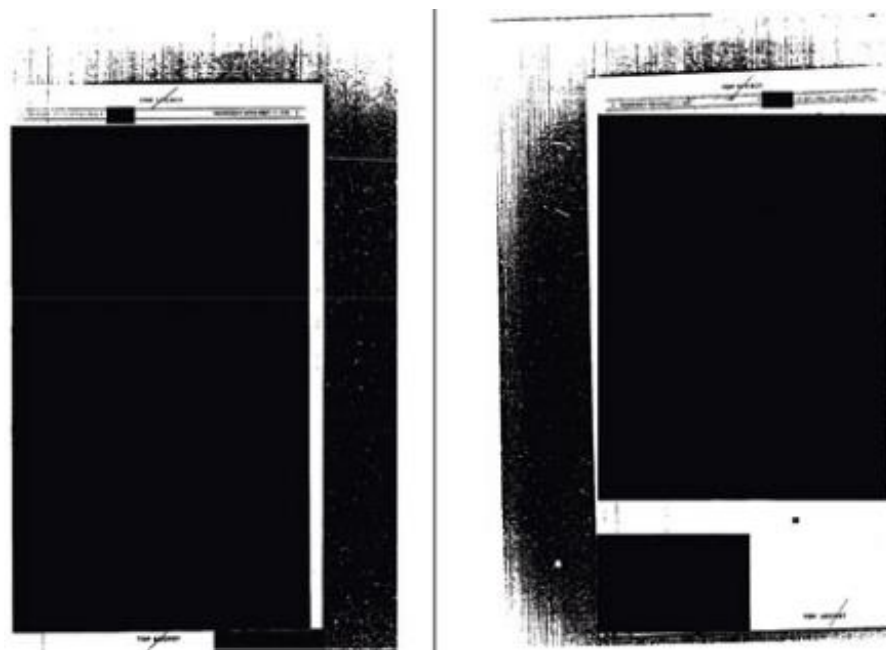
Em *Histórias de aprendizagem*, obra montada para a 31ª edição da Bienal de Arte de São Paulo, a artista chilena Voluspa Jarpa parte de documentos que por muitos anos permaneceram sigilosos (Figura 5). Mobiliza materiais dos arquivos da inteligência dos governo dos Estados Unidos, a Central Intelligence Agency (CIA), contrapostos a outros garimpados em acervos brasileiros (Arquivo da Câmara dos Deputados, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Coordenação de Documentação Diplomática do Ministério das Relações Exteriores, Instituto João Goulart, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas e Arquivo Nacional), sobretudo da Operação Condor, campanha de repressão política que, sob apoio dos Estados Unidos, uniu sete países latino-americanos, entre eles, o Brasil.

Figura 5: Vista parcial de *Histórias de aprendizagem* na 31ª Bienal de São Paulo, Voluspa Jarpa, 2014.



Fonte: voluspajarpa.com/en/artwork/historias-de-aprendizagem.

Figura 6: Documento censurado que serviu de base para *Histórias de aprendizagem*.



Fonte: <http://www.31bienal.org.br/en/post/1567>.

Na produção, os documentos estão impressos em placas de acrílico translúcidas e suspensos por cabos de aço de forma amontoada. A translucidez faz com que diferentes documentos se misturem ao serem olhados de longe, dificultando que seus conteúdos sejam decifrados. A disposição caótica, sem qualquer ordenamento que dê unidade ao todo, reforça a incompreensibilidade. O fato de serem tantos documentos igualmente torna pouco provável um acesso integral a eles. Ao aproximar-se, a leitura também se mostra custosa, tanto pela técnica de impressão utilizada no trabalho quanto pela existência de trechos censurados, em borrões impostos pela CIA antes da publicização do arquivo (Figura 6).

Ao comentar uma série semelhante, dessa vez sobre o acervo da inteligência estadunidense sobre a ditadura chilena, Jarpa (2014a, p. 24, tradução livre²) conta que “tinha expectativas de que essas informações [tornadas públicas pela desclassificação dos documentos] consertariam a história distorcida [...] Entretanto, não foi a distorção que emergiu, mas a ousadia do apagamento”, que então corrobora na sua obra. Na produção para o Brasil o mesmo se realiza, posto que é a obliteração que lhe dá tônica: apesar de dispostos, os documentos seguem de difícil alcance, fragmentados e

² No original: “tenía expectativas de que esa información repararía la torcida Historia [...] Sin embargo, no apareció la torsión, sino la desfachatez de la borradura”.

parcialmente indisponíveis, improvável de serem entendidos como provas de qualquer coisa. É nesse ponto que a natureza fantasmática dos documentos se desenvolve no trabalho. Maicon Barbosa (2023, p. 90) caracteriza os fantasmas por seu movimento de regresso, sempre desarranjado: “esse fantasma, retorno transtornado de uma imagem que não sumiu de uma vez por todas, reaparece desfigurado, deformado, carregando as marcas do próprio desaparecimento”.

Para tomar consciência dessas marcas, reforçadas, a artista imerge e faz imergir no desarranjo, em sua potência destrutiva (Derrida, 2001). Não à toa, como pondera Ramsés Albertoni Barbosa (2020, p. 232), o arquivo nessa obra vale menos por aquilo que é capaz de instituir ou conservar do que por aquilo que desorganiza na medida em que “desperta os acontecimentos passados, desenraizando-os da organização linear passiva [...] [e] tornando-os novamente problemáticos”. Isso também implica, segundo a artista, que “o percurso e a posição dos arquivos em relação ao corpo [do observador] fazem com que a verdade contida nos arquivos exceda as possibilidades de um indivíduo [...] e demande um trabalho coletivo que apela à história” (Jarpa, 2014b, on-line, tradução livre³). Como as vítimas nas produções de Molina e Germano, os documentos fantasmagóricos reaparecem para apontar o irresoluto, de uma narrativa ainda insuficientemente comprovada, lesada por um apagamento imposto.

Uma postura que pode ser entendida de maneira complementar se vislumbra em *Fazer/fusão*, que o artista alemão Andreas Knitz cria em 2017 para a exposição *Hiatus*, montada no prédio da Estação Pinacoteca de São Paulo, onde, na ditadura, funcionava o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão central para a repressão estatal. A peça é composta de um cubo de vidro com água de chuvas, no qual o artista mergulha as páginas do relatório da CNV, em performance com ajuda do público (Figura 7). Alguns tubos conectados ao cubo levam a água para fora do prédio e, com o passar do tempo, fazem com que os papéis desmanchados e liquefeitos também respinguem pela fachada do antigo centro de detenção, evaporando na atmosfera (Figura 8).

³ No original: “the path and the position of the archives with respect to the scale of the body makes the truth contained in the archives overflow the possibilities of an individual [...] but demands a collective work that appeals to history”.

Figura 7: Performance inaugural de *Fazer/fusão solução* na exposição *Hiatus*, Andreas Knitz, 2017.



Fonte: memorialdaresistencia.org.br/noticias/catalogo-hiatus.

Figura 8: Detalhe de *Fazer/fusão solução* na exposição *Hiatus*, Andreas Knitz, 2017.



Fonte: memorialdaresistencia.org.br/noticias/catalogo-hiatus.

Como pauta Felinto (2008, p. 26) ao analisar as construções dos fantasmas no cinema, onipresença e dissolução são frequentes na manifestação dos espectros: “em alguns casos, o fantasma pode adquirir a aparência de substância palpável (ectoplasma) ou mesmo materializar-se ao toque. No cinema, porém, a representação do fantasma tradicionalmente faz apelo às ideias de transparência e dissolução”. Os documentos, desfeitos de materialidade, assumem um aspecto fantasmático: como ser dissoluto, é capaz de estar dentro e fora. A obra, por isso, não se restringe ao espaço no qual foi disposta, difundindo-se (e difundindo os documentos) além. Para os curadores Marcio Seligmann-Silva e Fulvia Molina (2018, p. 30), a intenção é “tirar das sombras a memória individual e coletiva da história abominável, tal que, exposta abertamente, é reconhecida como parte de nossa história comum, não mais suprimida”. A água, como agente catalisador, advém do espaço público e a ele retorna, pairando, literalmente, no ar. Por mais que os documentos ainda não contem tudo sobre o passado, eles não podem ser delimitados ao âmbito dos arquivos ou encerrados entre quatro paredes de uma galeria e precisam ser alastrados, transbordar para longe de confinamentos.

Considerações finais

As quatro obras examinadas investem na noção de fantasma por meio de recursos atribuídos aos espectros, como a onipresença, a translucidez, a dissolução e os rastros sonoros. Aludem, assim, à sobrevivência do passado da ditadura civil-militar brasileira na contemporaneidade, marcando-a por aquilo que ele ainda assombra. Dessa maneira, configuram-se como tentativas de tirar a história dos parênteses antes colocados, para utilizar a expressão de Lissovsky e Leite e Aguiar (2016), ou, indo contra o que determina a Lei da Anistia, de lembrar de lembrar, usando às avessas os termos de Souza (2017). O enfrentamento ao esquecimento que se manifesta nos trabalhos visa fixar com rigor as violações ditatoriais para gerar uma compreensão sobre esse passado criminoso que desvencilha o presente dos fantasmas do passado, não pelo seu esquecimento, mas pela lida mnemônica, trazendo-os à visibilidade e evitando que os sintomas sociais de seu apagamento se perpetuem. É, decerto, um gesto de resgate e resistência.

Em última instância é a memória que se instiga, em ambos os casos, seja quando as vítimas ou os documentos voltam fantasmagoricamente. Só que a memória de um tempo histórico não se faz sozinha: é, antes, devedora da revelação da verdade. Sem conhecimento, não há memória ou consciência histórica e política que se sustente. Por isso, à necessidade de que os sujeitos diretamente

afetados pela violência ditatorial narrem suas histórias, como a figura das vítimas-fantasmas encarna; soma-se a demanda de que elas ganhem caráter probatório, confirmados pela figura dos documentos-fantasmas.

Tampouco a memória se encerra em si mesma. Quando se trata de uma rememoração de um acontecimento sensível e com crimes envolvidos, como é a ditadura, as recordações impulsionam resoluções. A inexistência, até hoje, de uma justiça transicional efetiva, que investigue, visibilize, julgue e puna devidamente as violações perpetradas, guia um dever memorialístico. Para descansar, as vítimas precisam que os criminosos sejam responsabilizados e os documentos, realmente publicizados, interpretados, mobilizados para a justiça. Jeanne Maria Gagnebin (2010, p. 183) faz uso de outro tropo, dos bichos selvagens, para falar de algo que é igualmente aplicável aos espectros: “as lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar [...] Convém tentar acolher essas lembranças indomáveis, encontrar um lugar para elas, tentar elaborá-las, em vez de se esgotar na vã luta contra elas, na denegação e no recalque”. E complementa adiante: do contrário, seguiremos “paga[ndo] por nossa resignação e impotência. Urge passar da resignação não só à indignação, mas a uma resistência efetiva, sem ressentimento, mas com a tenacidade e a vivacidade da vida” (Gagnebin, 2010, p. 186).

Aí, ao colocar a verdadeira dimensão do fantasma na atualidade, o entendimento dos espectros como entidade cultural, tal qual foi permitido observar nas obras a partir dos operadores sugeridos por Felinto (2008), pode ser ressignificado mais claramente em contornos éticos, aproximando-se da visada conceitual de Jacques Derrida (1994). É na persistência das injustiças quanto à história da ditadura que os fantasmas seguem necessários, demandando lugar também na arte. Por isso, nas produções examinadas, vítimas e arquivos ditatoriais não são pura ausência, são o estar-aí de um ausente, permanência espectral (Derrida, 1994). Pela disjunção temporal que assinalam, entre dívida histórica e presente vivo, buscam sentido, alinhando-se ao compromisso de reparar o passado a partir da (re)elaboração no presente, como política de memória.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Maicon. Pulsações de luzes tênues: fantasmas e fantasmagorias assombram o presente. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, [S.l.], v. 10, n. 24, p. 81-96, set.-dez. 2023. Acesso em 5 jun. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. O arquivo, esse monstro temível e sedutor, é transparente e opaco: as histórias de aprendizagem da artista plástica Voluspa Jarpa. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 12, n. 26,

p. 227–239, jan.-abr. 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15186>. Acesso em 20 abr. 2026.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho de luta e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Damará, 2001.

FELINTO, Erick. **A imagem espectral**: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. São Paulo: Atelier Editorial, 2008.

FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar nenhum**: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

GARCÍA, Luis Ignacio. Espectros: fotografía y derechos humanos en la Argentina. **Papel Maquina: Revista de Cultura**, Santiago, v. 8, n. 10, p. 131-147, 2013. Disponível em: ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/27176/CONICET_Digital_Nro.d75a2246-aea4-49f6-a522-c05e9bcd6000_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em 5 jun. 2025.

JARPA, Voluspa. Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. **A Contracorriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America**, Raleigh, v. 12, n. 1, p. 14-29, 2014a. Disponível em: acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1295/2218. Acesso em 5 jun. 2025.

JARPA, Voluspa. **Histórias de aprendizagem**. 2014b. Disponível em: voluspajarpa.com/en/artwork/historias-de-aprendizagem. Acesso em 5 jun. 2025.

JOFFILY, Mariana. Direito à informação e direito à vida privada: os impasses em torno do acesso aos arquivos da ditadura militar brasileira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 129-148, jan.-jun. 2012. Disponível em: periodicos.fgv.br/reh/article/view/3766. Acesso em 5. jun. 2025.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132.

LISSOVSKY, Maurício; LEITE E AGUIAR, Ana Lígia. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: ARAUJO, Denize Correa. MORETIN; Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (orgs.). **Ditaduras revisitadas**: cartografias, memórias e representações audiovisuais. Faro: CIAC/Universidade do Algarve, 2016, p. 350-382.

MEZAROBBA, Glenda. Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil. **Sur: Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 7,

n. 13, p. 7-25, 2010. Disponível em: sur.conectas.org/entre-reparacoes-meias-verdades-e-impunidade. Acesso em 5 jun. 2025.

MOLINA, Fulvia. **A alma dos edifícios**: MemóriaAntonia. 2003. Disponível em: fulviamolina.com/alma-dos-edificios. Acesso em 5 jun. 25.

SANGLARD, Fernanda; TRISTÃO, Marise. Relatos da ditadura: memórias divulgadas pela imprensa brasileira a partir dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 51-65, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2014v11n1p51>. Acesso em 5 jun. 2025.

SANTOS, Ana Carolina Lima. What remains in visual arts from the Brazilian civil-military dictatorship: uses of dictatorial memories between 2000 and 2019. **Studies in Visual Arts and Communication - an international journal**, [S.l.], v. 10, n. 2, p. 13-25, 2023. Disponível em: journalonarts.org/previous-issues/vol-10-2-dec2023. Acesso em 5 jun. 2025.

SANTOS, Ana Carolina Lima; OLIVEIRA, Michel de. Entre o afetivo e o político: o ensaio *Ausências*, de Gustavo Germano, como reconfigurador das memórias da ditadura. **Conexão - Comunicação e Cultura**, [S.l.], v. 16, n. 31, p. 255-274, 2017. Disponível em: sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/4393. Acesso em 5 jun. 2025.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. O vivo, o morto, a imagem: a presentificação do corpo ausente nas fotografias familiares do século XIX. In: **ReACT - Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia**, 3, 2017, Goiânia. Anais eletrônicos, Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2017, p. 63-83. Disponível em: ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/2846/2709. Acesso em 5 jun. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; MOLINA, Fulvia. **Hiatus**: arte, memória e direitos humanos na América Latina. Catálogo de exposição. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2018.

SOUZA, Alice Costa. Cedo ou tarde, a arte não anistia. **Lindonéia**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 33-47, set. 2017. Disponível em: pt.scribd.com/document/545113719/Lindoneia-4. Acesso em 5 jun. 2024.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. Apresentação. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 9-12.