

DOI: <https://doi.org/10.22484/2318-5694.2025v51id5838>**EUNICE, CLARICE, THEREZA: GESTO, TESTEMUNHO, RESISTÊNCIA**

Eunice, Clarice, Thereza: gesture, testimony, resistance

Eunice, Clarice, Thereza: gestio, testimonio, resistencia

Giulianna Nogueira Ronna¹Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7365-6623>E-mail: ronnagiulianna@gmail.com**Giancarlo Backes Couto²**Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9757-522X>E-mail: giancarlobcouto@gmail.com

Resumo: Este artigo busca analisar o curta-metragem documental Eunice, Clarice, Thereza, realizado em 1978 e dirigido por Joatan Berbel. Recentemente restaurado e relançado em 2025, o filme contém os testemunhos de Clarice Herzog, Eunice Paiva e Thereza Fiel, viúvas de presos políticos da Ditadura Civil-Militar. Essas três mulheres relatam o momento de sequestro de seus esposos e seu processo de luta por justiça. Como chaves de leitura dessas imagens, conceituamos o Gesto como testemunho, que marca a inscrição do trauma no corpo, e o Gesto como memória, que opera a reativação da memória no espaço e no tempo. Esses conceitos nos possibilitam então trabalhar as escolhas estéticas, éticas e políticas que delineiam as relações entre linguagem e imagem na obra. Nas conclusões, destacamos como o curta-metragem é não somente um importante relato das lutas de resistência ante o autoritarismo no período em que foi filmado, mas também um precioso arquivo que reativa a memória dessa luta.

Palavras-chave: ditadura civil-militar; documentário; arquivo.

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, RS, Brasil.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, RS, Brasil.

Abstract: This article aims to analyze the short documentary *Eunice, Clarice, Thereza*, made in 1978 and directed by Joatan Berbel. Recently restored and re-released in 2025, the film features the testimonies of Clarice Herzog, Eunice Paiva, and Thereza Fiel, widows of political prisoners during the Military Dictatorship. These three women recount the moments of their husbands' abductions and their ongoing struggle for justice. As interpretive keys to these images, we conceptualize the Gesture as testimony, which marks the inscription of trauma on the body, and the Gesture as memory, which activates memory across space and time. These concepts allow us to explore the aesthetic, ethical, and political choices that shape the relationship between language and image in the film. In our conclusions, we emphasize how the short film is not only an important account of the resistance struggles against authoritarianism at the time it was made but also a valuable archive that reactivates the memory of that struggle.

Keywords: military dictatorship; documentary; archive.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar el cortometraje documental *Eunice, Clarice, Thereza*, realizado en 1978 y dirigido por Joatan Berbel. Recientemente restaurada y relanzada en 2025, la película presenta los testimonios de Clarice Herzog, Eunice Paiva y Thereza Fiel, viudas de presos políticos durante la Dictadura Civil-Militar. Estas tres mujeres relatan el momento del secuestro de sus esposos y su proceso de lucha por justicia. Como claves de lectura de estas imágenes, conceptualizamos el Gesto como testimonio, que marca la inscripción del trauma en el cuerpo, y el Gesto como memoria, que opera la reactivación de la memoria en el espacio y en el tiempo. Estos conceptos nos permiten trabajar las elecciones estéticas, éticas y políticas que delinear las relaciones entre lenguaje e imagen en la obra. En las conclusiones, destacamos cómo el cortometraje no es solo un importante relato de las luchas de resistencia frente al autoritarismo en el período en que fue filmado, sino también un valioso archivo que reactiva la memoria de esa lucha.

Palabras clave: ditadura civil-militar; documentario; archivo.

1 INTRODUÇÃO

Realizado em 1978, durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), o documentário Eunice, Clarice, Thereza, dirigido por Joatan Berbel, integra os testemunhos de perda, luto e resistência de Clarice Herzog, Eunice Paiva e Thereza Fiel, viúvas de presos políticos assassinados pelo regime. O filme inscreve-se no início de um amplo processo de reivindicação por justiça e memória, quando ainda prevaleciam a censura institucional e o silenciamento dos envolvidos, tendo sido exibido em sindicatos e cineclubes, como forma de organização política contra o governo autoritário. Ao visibilizar demandas que somente décadas mais tarde seriam parcialmente reconhecidas, em grande parte pelas limitações das falhas estruturais da justiça de transição no Brasil, a obra antecipa discussões em torno da responsabilização no contexto da repressão política.

As três histórias revelam experiências singulares que convergem em uma vivência comum marcada pela violência estatal, pelo luto público e pela ressignificação da dor em práticas de resistência e engajamento social e político. Quando reunidos pela construção narrativa proposta pelo filme, os relatos biográficos e históricos de Eunice, Clarice e Thereza, configuram-se como formas de inscrição do testemunho e de uma memória deslocada e reinscrita no presente. As imagens de arquivo, dessa forma, não se limitam ao estatuto de documento histórico: elas agem como restos que resistem à lógica do apagamento e à linearidade do tempo, acionando uma outra escuta ética e política dos acontecimentos.

Com uma trajetória pautada pela busca por justiça e reparação, Clarice, viúva de Vladimir Herzog, tornou-se uma voz importante ao denunciar publicamente o Estado pela morte do marido, ocorrida em 1975, nas dependências do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), em São Paulo. Ao contrapor-se à versão oficial de suicídio, sua postura não somente enfrentou o silêncio imposto pela repressão, como também contribuiu para transformar a forma como a sociedade percebia o regime autoritário, estabelecendo um gesto inaugural de resistência que se fez presente ao longo de todo o seu processo de enfrentamento institucional.

Compartilhando o compromisso com a memória e a justiça, Eunice Paiva tem uma trajetória marcada pelo desaparecimento forçado do marido, Rubens Paiva, deputado federal cassado durante a ditadura e assassinado no DOI-CODI do Rio de Janeiro em 1971. Na ocasião, foi presa juntamente com sua filha mais velha e submetida a interrogatórios e tortura psicológica. Posteriormente, atuou como advogada em defesa dos direitos humanos, sobretudo para a causa indígena, historicamente negligenciada e reprimida pelo governo, além de estar à frente de campanhas pela abertura dos arquivos da ditadura e pela responsabilização dos crimes cometidos pelo Estado.

Thereza Fiel, viúva do operário Manoel Fiel Filho, revela uma trajetória atravessada pela dor e pela busca por justiça, também em decorrência da morte do marido nas dependências do DOI-CODI de São Paulo, em janeiro de 1976. Manoel foi preso enquanto trabalhava, sob a acusação de pertencer ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), sendo posteriormente levado por agentes à residência da família, onde realizaram minuciosas buscas - episódio narrado pelo filme com atenção aos detalhes do espaço

doméstico e à inscrição da violência institucional no cotidiano. Dessa forma, por meio do relato de Thereza, o filme desloca o foco da narrativa de resistência dominante, centrada nas figuras da elite política e intelectual, e reafirma a importância de reconhecer a brutalidade da ditadura também sobre as camadas dos trabalhadores e operários.

O que se coloca em comum entre essas mulheres não é exclusivamente a perda brutal dos maridos, todos assassinados sob tortura, mas a forma como elas inscrevem essa ausência por meio do gesto e da palavra, ou seja, no dito e no que permanece suspenso e resiste ao silêncio, constituindo, assim, um arquivo sensível de memórias marcadas pela violência do Estado, pelo luto e pela resistência. Dessa forma, o que se revela na forma como o filme articula a imagem, a palavra e a memória aproxima-se daquilo que Agamben (2008) propõe ao considerar o indizível do testemunho, ou seja, um espaço em que o testemunho emerge tensionado entre o que pode ser dito e o que resiste à nomeação, cuja inscrição nos convoca não apenas a rememorar, mas a reconhecer os gestos memorialísticos constituídos na fricção entre presença e ausência; entre o que a imagem oferece e aquilo que escapa; nos vazios e silêncios que ocupam a cena e remetem à história.

Filmado em grande parte através de entrevistas diretas, a obra não apenas revisita o passado, mas também se apresenta, em seu momento de realização, como um dispositivo de escuta e visibilidade diante das dinâmicas autoritárias de apagamento. Se naquele contexto sua força residia em romper o silêncio imposto, hoje, permanece igualmente potente ao reinscrever a história frente às urgências do presente, em um Brasil ainda atravessado por políticas negacionistas, por ataques e ameaças à democracia. Portanto, ao articular passado e presente, palavra e imagem, espaço e gesto, propomos pensar o filme sob dois eixos complementares: o gesto-testemunho, que marca a inscrição do trauma no corpo; e o gesto-mnemônico, que opera a reativação da memória no espaço e no tempo, reinscrevendo os vestígios do horror na experiência sensível e coletiva, de modo a compreender como o cinema documental é capaz de inscrever o testemunho, elaborando um espaço político de escuta diante da violência histórica.

2 O GESTO COMO TESTEMUNHO

Partindo de uma leitura dos apontamentos de Seligmann-Silva (2005), o testemunho pode ser compreendido como uma experiência complexa, atravessada por diferentes dimensões que se entrelaçam: a sensorial e imagética, associada à visão e à inscrição do vivido; a oralidade narrativa, enquanto espaço de articulação entre linguagem, memória e relato; e a dimensão ética e política, em que o sujeito que testemunha não apenas narra, mas se posiciona frente ao acontecimento. Com base nessa complexidade, a elaboração narrativa do testemunho passa a confrontar tanto a fragilidade da memória, comprometendo sua pretensão de completude, quanto a insuficiência da linguagem diante da experiência traumática, aproximando-se do que Agamben (2008) descreve como um processo marcado por aquilo que escapa à nomeação, ou seja, o indizível que constitui o próprio ato de testemunhar. Assim, o

testemunho revela-se atravessado por uma tensão constitutiva entre os limites da linguagem, da memória e a incompletude dos registros históricos.

Acompanhando o percurso teórico do autor, que analisa as distintas formas pelas quais o testemunho é mobilizado em diferentes campos do saber, como a Teologia, o Direito, a Psicanálise, a Etnologia, a História, a Filosofia e as Artes, observa-se a construção de uma reflexão abrangente tanto do lugar epistêmico e ético, bem como político e estético do testemunho. A partir dessa perspectiva, é possível compreender como o relato e sua inscrição tensionam as fronteiras entre a ficção e o documento, a arte e a história, a forma e a experiência, oferecendo ferramentas potentes para as análises do filme em questão, na medida em que as narrativas das três personagens ultrapassam o registro individual para operar como gesto político de resistência, denúncia e elaboração coletiva da memória.

Entretanto, antes de avançarmos nas análises fílmicas, é fundamental delimitar alguns aspectos teóricos centrais sobre o testemunho, de modo a oferecer uma base conceitual para esta investigação. Quando Seligmann-Silva (2005) propõe uma crítica ao modelo dominante de testemunho baseado na visão, o *testis*, característico da justiça, da história oficial e das tradições hegemônicas masculinas³, nas quais a possibilidade de atestar os fatos e julgá-los imparcialmente baseia-se em uma suposta imagem única e verdadeira do passado. O que está sendo problematizado pelo autor, é a insuficiência do olhar diante de experiências extremas como traumas, guerras e genocídios, em que o ver e o narrar são igualmente atravessados pelo silêncio, pela dor e pelas falhas da linguagem.

Frente a essa crítica, o autor retoma o modelo auricular, superstes, apontando uma outra forma de escuta da memória, enquanto narrativa inacabada e fragmentada. Em outras palavras, referindo-se àquele que sobrevive a um acontecimento extremo, o sobrevivente que resiste ao trauma, o termo superstes, diferente do *testis* ligado à visão, está vinculado à escuta, ao corpo afetado e à experiência do indizível. Seligmann-Silva (2005), traz essa distinção para propor uma nova compreensão do testemunho, capaz de acolher, de uma forma mais auricular, ou seja, a partir de uma outra escuta, as fraturas, o não dito, o irrepresentável da catástrofe. Nesse sentido, o testemunhar, ultrapassa o relato do que foi visto e vivido e coloca-se como uma forma de habitar a memória do ocorrido, passando a ser compreendido como um campo de tensão entre a visão e a escuta; o acontecimento e a narração; a história e a memória. Dessa forma, dialogando com autores como Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Freud e Benveniste, o autor destaca, ainda, que a própria condição aporética do testemunho, ao mesmo tempo possível e

³ A crítica de Seligmann-Silva (2005) à tradição testemunhal vinculada à racionalidade de um modelo falocêntrico e patriarcal, parte da observação de uma semântica do termo, na qual, em latim, *testis* significa tanto testemunha quanto testículo, o que associa o ato de testemunhar ao masculino e, ao mesmo tempo, reforça a exclusão das mulheres do processo de testemunhar em tradições antigas, como nas sociedades hebraica, grega e romana, nas quais o feminino relacionava-se ao esquecimento (*neshia*), enquanto a memória testemunhal era associada à virilidade (*zakhar*), esse paradigma evidencia a exclusão das formas de relato marcadas pelo silêncio, afeto e fragmentação, bem como, outras possibilidades éticas e estéticas de testemunhar.

impossível, exige, da sua inscrição, a abertura para o indizível, configurando, assim, sua potência ética e política.

Ao articular essas perspectivas, Seligmann-Silva (2005) completa seu percurso teórico, evidenciando como diferentes formações históricas e culturais produzem distintas formas de compreender, inscrever e mobilizar o testemunho, distinguindo dois contextos em que o testemunho se torna central: o da Shoah, marcado pela impossibilidade de articulação plena do trauma; e o do *testimonio*, referente ao contexto das ditaduras latino-americanas, constituído como prática discursiva coletiva, vinculada à denúncia política e à elaboração da memória em contextos de repressão.

Se o testemunho é compreendido como um operador de elaboração histórica diante da catástrofe, no filme, essa dimensão ganha contornos específicos, ao articular relatos atravessados pela violência de Estado enquanto gestos políticos de resistência e inscrição da memória. Uma construção em consonância com a articulação latino-americana do *testimonio*⁴, vinculado à denúncia, à luta por memória e por justiça em contextos de repressão, contribuindo, assim, para reinscrever experiências traumáticas no presente. Ao mesmo tempo em que a articulação dessas vozes, marcadas por interrupções, pausas e hesitações, evidencia uma escuta do que resta, daquilo que não pode ser plenamente dito, em consonância com o que Agamben (2008) propõe como gesto fragmentário, em que o silêncio também fala, instaurando um outro espaço de memória em disputa. Nesse sentido, ao analisar o modo como o relato histórico se constrói no filme, como ponto de convergência entre história e memória, entre passado e presente, é possível considerar que a potência política reside justamente na capacidade dos relatos de apontarem aquilo que falta, evidenciando as lacunas e os espaços contingenciais próprios do testemunho.

A tensão entre linguagem, memória e o indizível manifesta-se de forma particularmente expressiva na primeira construção testemunhal do filme, centrada no relato de Eunice Paiva (figura 1). Seu testemunho não se dá apenas pela via da palavra, mas se desdobra também na dimensão imagética, nos gestos contidos que revelam os vazios e os silêncios da experiência traumática. Enquanto descreve a violência da retirada forçada de Rubens de sua residência por agentes do Estado, a câmera aproxima-se lentamente do seu rosto, sendo entrecortada por imagens do espaço doméstico, a sala, uma luminária, a estante de livros, uma poltrona vazia, como se, na recusa do rosto, a casa assumisse parte do relato, tornando-se extensão daquilo que falta, da ausência, da própria impossibilidade de narrar de forma plena o vivido.

⁴ Márcio Seligmann-Silva (2005) recorre ao termo *testimonio*, em espanhol, para diferenciar as especificidades históricas, culturais e políticas do testemunho. O termo *testimonio* refere-se a um gênero na literatura, comum no contexto latino-americano dos períodos autoritários, ancorada em relatos de vida real. As narrativas do *testimonio* operam como documento político e manifestação coletiva, nas quais o testemunho passa a ser vinculado a práticas militantes, movimentos sociais e à denúncia de violações de direitos humanos.

Figura 1 – Relato de Eunice Paiva. Tempo aproximado: 01:14



Fonte: fotogramas do filme *Clarice, Eunice, Thereza* (2025).

Em contraste com os planos mais abertos, é precisamente no momento em que Eunice narra sua própria prisão, evocando o trauma vivido, que a câmera se posiciona de modo insistente e, excessivamente, próximo de seu rosto (figura 2), fixando-se no movimento dos olhos, dos lábios e na superfície da pele. Essa construção estabelece um jogo entre o visível e o invisível, entre o fragmento e a impossibilidade de uma apreensão plena, seja da imagem ou da experiência traumática, tensionando, assim, os limites do que pode ser visto, narrado e, portanto, testemunhado.

Figura 2 – Posicionamento da câmera no rosto de Eunice. Tempo aproximado: 03:28



Fonte: fotogramas do filme *Clarice, Eunice, Thereza* (2025).

Ao evitar a totalidade do rosto, seja na permanência do seu enquadramento ou na aproximação excessiva que o fragmenta, o filme reafirma algo que sempre escapa, preservando, na instância imagética e narrativa, a opacidade da experiência. Dessa forma, o corpo, ora exposto, ora retirado do campo de visão, passa a ser superfície de inscrição do trauma, testemunhando não apenas pelo que revela, mas também a partir do intervalo entre a palavra e o gesto, entre o que encontra forma enunciativa e o que escapa à linguagem.

Após uma pausa gráfica, na qual recortes de jornais da época pontuam o silêncio e reafirmam os vestígios da violência vivida, Eunice retoma a fala. A câmera enquadra seu rosto, tendo ao fundo uma estante de livros, e passa a articular imageticamente a densidade do sentimento de paralisia diante do poder repressivo do Estado, agora expresso discursivamente. Configura-se, assim, uma relação entre o corpo e o espaço na elaboração da memória e do testemunho. O que se observa é a ativação de um campo de escuta, entre presença e ausência, onde o corpo e o arquivo coexistem; o testemunho é então articulado por um conjunto de gestos contidos e, ao mesmo tempo, expressivos: o movimento da cabeça, o olhar evitando uma ancoragem visual precisa, o engolir em seco, a voz discretamente trêmula, revelando como o trauma reinscreve-se nas expressões corporais; no desconforto latente e na tensão que atravessa a própria condição de testemunhar. Uma construção narrativa que reafirma a estrutura auricular, acionando outra forma de escuta e apreensão de testemunho, ao expor uma memória que se constrói como espaço aberto.

O filme opera, igualmente, com um relato que se articula no ponto preciso em que a linguagem não alcança, quando o sujeito, confrontado com os limites do dizível, ainda

assim, responde, por meio daquilo que o corpo, em sua materialidade irreduzível, é capaz de deixar entrever. O gesto, nesse contexto, configura-se não apenas como uma superfície de inscrição, mas também como um campo de resistência, um território pelo qual a dor, a ausência e a memória se tornam, ainda que não plenamente visíveis, pelo menos apreensíveis. Em outras palavras, quando a linguagem vacila, é o gesto que assume parte da enunciação, articulando aquilo que resiste à palavra.

Assim como no relato de Eunice, em que o corpo se torna suporte do indizível, o de Clarice Herzog também se articula por meio de inscrições de gestos sensíveis à ausência. A sequência inicia com a câmera focalizando as mãos posicionadas junto ao rosto, alcançando o movimento sutil de seus olhos, cuja oscilação expressa um incômodo e uma tensão contida. Intercalada com uma imagem de arquivo exibindo um registro do marido, a sequência percorre o espaço doméstico, registrando traços evocativos da ausência: uma fotografia de Herzog e algumas velas dispostas sobre um móvel, compondo uma ambiência marcada pela memória e pelo luto. A imagem retorna gradualmente ao rosto, amparada por Clarice rememorando o dia em que seu marido foi intimado a depor e os desdobramentos daquele momento.

Ao mencionar o suposto horário da morte, a câmera se afasta do corpo, instaurando uma breve pausa narrativa e tensionando o espaço entre a presença e a ausência. Nesse intervalo, insere-se a imagem de uma obra pictórica, ativando um jogo de distanciamento ético e deslocamento visual. A partir daí o fluxo alterna entre arquivos gráficos, visuais e, posteriormente, retorna ao rosto de Clarice, agora mais próximo, reiterando o campo expressivo de inscrição do testemunho. O movimento da câmera acompanha sutilmente os gestos de seu corpo enquanto relata a abertura do processo civil movido pela família e o enfrentamento ao aparato autoritário no auge do regime. Sua expressão permanece grave, tensa, especialmente ao evocar o depoimento que confirmou os relatos de tortura reafirmando suas suspeitas quanto à morte do marido. A câmera então percorre as mãos de Clarice (figura 3), que se movem como se tentassem delinear a experiência de acessar partes do ocorrido por meio do testemunho do outro. Os gestos parecem traçar o contorno de algo que escapa à linguagem, com um esforço de dar forma ao indizível. O relato culmina na afirmação da disputa narrativa em torno da verdade: a sua, de que houve assassinato político, em confronto com a versão oficial de suicídio.

Figura 3 – O gesto de Clarice. Tempo aproximado: 09:14



Fonte: fotogramas do filme Clarice, Eunice, Thereza (2025).

Esta passagem e embate remete à observação de Benjamin, em *Rua de Mão Única* (1987), de que convencer é infecundo (*Überzeugen ist unfruchtbar*), no sentido de que a linguagem do convencimento se mostra estéril diante da experiência, como sustenta Seligmann-Silva (2009), ao retomar Benjamin, reafirmando que a tentativa de transformar o testemunho em prova, reduz sua potência ética e política, anulando, igualmente, sua dimensão aberta e fragmentária.

De forma complementar, em suas reflexões sobre o testemunho e as formas de inscrição do trauma, Seligmann-Silva (2006, p. 38) também demonstra como palavras e imagens se entrelaçam na constituição da memória, configurando o que nomeia uma “paisagem mnemônica” do passado, uma disposição escritural em que a memória assume uma dimensão imagética, operando como um “dispositivo tradutório que ora traduz histórias em imagens, ora traduz estas em novas falas ou textos”, instaurando outras formas de legibilidade da história. Portanto, a partir dessa articulação entre imagem, palavra e memória, interessa refletir como o filme elabora as fragilidades intrínsecas à memória, tensionando-as em composições visuais que buscam resistir ao apagamento. É nesse contexto que emerge, de modo particularmente expressivo, o que podemos chamar de gesto como memória, uma inscrição capaz de agregar, em sua singularidade, os traços dispersos de uma herança violenta e de uma memória em disputa.

3 O GESTO COMO MEMÓRIA

Em seu livro *Espaços da Recordação*, Assmann (2011) conta a lenda fundadora da mnemotécnica antiga, arte utilizada para decorar textos a fim de recitá-los. Na história, Simônides de Keos, poeta que se tornou conhecido como pai da mnemotécnica, foi convidado a declamar um poema em homenagem ao pugilista Skopas, em um jantar comemorativo em sua casa. Como era tradição da época, parte do recital homenageava os deuses, o que causou desconforto em Skopas, que pagou apenas metade do combinado a Simônides e disse que o poeta deveria conseguir o resto do pagamento com os deuses. Nesse momento, avisam Simônides que ele era chamado à rua. Após se retirar do recinto, o poeta chega ao exterior mas não encontra ninguém. No mesmo instante, o teto da casa de Skopas desaba, matando a todos. Salvo pelos deuses, Simônides tem a missão de identificar os mortos, o que faz rememorando o local em que cada um estava sentado à mesa. Segundo Assmann (2011), esta história guarda uma importante demarcação, o realocamento da memória da audição — antes os poetas decoravam os textos ouvindo-os — para a visão, já que Simônides se recorda através do que ele lembra ter visto.

Assim, a mnemotécnica desenvolvida na antiguidade consistia em imaginar um local o mais detalhadamente possível. Deste modo, aquele que necessitava recordar um texto, fazia um exercício de ligação do espaço imaginado com o texto. Por exemplo, para sustentar uma defesa, um sofista imaginava uma casa com vários cômodos e diversos móveis, ligando a cada um deles parte de seu discurso. Em sua imaginação percorria a casa e ia se lembrando do texto ao adentrar em cada cômodo e ver cada móvel. Ao longo dos séculos, com o advento da escrita e do arquivo, a mnemotécnica foi, ironicamente, esquecida. Contudo, restam algumas lições que podemos retomar principalmente a partir de sua lenda fundadora.

A primeira delas é a ligação entre a memória e o gesto.

Em seu ensaio *Notas sobre o gesto*, Agamben (2015, p. 56) defende que “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem”, afinal a constituição que define o cinema é o movimento, o gesto dos retratados em tela e não sua constituição como imagem em si. Dessa maneira, o cinema pertence à esfera da ética e política e não da estética. Afinal, ao captar o movimento — o gesto — dos indivíduos em cena, o cinema transformou o estatuto das imagens, até então fomentadas em uma “rigidez mítica” (Agamben, 2015, p. 57). Desse modo, a partir da modernidade, as imagens são, ao mesmo tempo, reificação e apagamento de um gesto e conservação de sua dinâmica. Ou seja, todo gesto no cinema se insere em uma história de gestos das imagens que remetem e ao mesmo tempo apagam o gesto, visto que este está em constante movimento e precisa de nossa memória para ser apreendido.

Figura 4. O gesto-mnemônico de Thereza. Tempo aproximado: 11:43



Fonte: fotogramas do filme *Clarice, Eunice, Thereza* (2025).

No último relato do filme, Thereza relembra o dia em que seu marido foi levado por agentes do Estado, acusado de ser ligado a movimentos comunistas. Na ocasião, Thereza se levanta e percorre sua casa, retrazando os passos daquele dia, ativando a memória e mostrando como cada cômodo e móvel da casa se relaciona com a memória da ocasião. Ela sobe as escadas que levam ao quarto onde o marido sentou com a roupa suja do trabalho da fábrica, reencenando o momento de melancolia do esposo, que sabia do perigo que corria mas tentava manter a calma; indica o armário que os agentes reviraram em buscas de pistas e provas; por fim, mostra a gaveta onde o marido guardava uma arma, que foi levada pelos agentes.

Esta passagem nos mostra a reativação da memória por parte de Thereza como em um gesto mnemônico. A cada cômodo, a cada móvel, em cada gesto ela se lembra perfeitamente de momentos tão corriqueiros que posteriormente se mostraram importantes de sua vida, reencenando-os não de maneira a fabular, mas para lembrar, para promover uma ligação, como Agamben diria, a ligação que só o gesto — em seu âmbito ético e político — pode oferecer a quem vê as imagens. Dessa maneira podemos perceber a atualidade da mnemônica mesmo em um contexto no qual as imagens servem como arquivo da memória. É que o gesto é fundamental nesse rememorar. Afinal, o gesto de falar de Thereza é a primeira ação fundamental para manter ativa a memória de seu marido e também a memória do crime cometido contra ele, ela e todos nós.

Isto nos leva à segunda lição que podemos tirar da lenda de Simônides: a relação da memória com os mortos.

Segundo sua lenda fundadora, a mnemotécnica teria surgido justamente da catástrofe e da consequente necessidade de lembrar os mortos para lhes render as homenagens necessárias. Como Assmann (2011, p. 37) aponta: “A memória cultural tem

como seu núcleo antropológico a memorização dos mortos. Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras”. Ou seja, a memória cultural começa em uma instância familiar, no pequeno núcleo que forma a sociedade, no qual os indivíduos preservam a memória de seus entes mais queridos, passando seus nomes às futuras gerações. Assim como na lenda de Simônides, o núcleo da casa é fundamental para a rememoração, principalmente quando a morte aflige o local. Mesmo não sendo o núcleo familiar do poeta, resta a ele o gesto ético de render homenagens aos semelhantes, aos que partilhavam com ele a Polis. É daí precisamente que vem a ideia de política em Aristóteles (2022). A Polis não somente como espaço, instância geográfica e administrativa, mas como comunidade de cidadãos organizados para o bem comum.

Dessa maneira, a organização da memória se liga diretamente com a organização da comunidade e de uma postura ética diante dos semelhantes com quem partilhamos esse espaço, que começa no lar e se estende a todo o entorno. Não à toa, o filme captura as esposas dos três mortos em seu espaço doméstico. É este precisamente um gesto ético que revira a perspectiva de que as mulheres pertencem somente a esse espaço e não à vida pública. Aqui, a casa não é um espaço que compete à administração e vivência feminina, mas um espaço de memória em que cada gesto define uma postura ética.

Sontag (2003, p. 73) destaca que “toda memória é individual, irreproduzível — morre com a pessoa”. Assim, não existiria algo como memória coletiva, mas sim uma série de ideias que são colocadas como importantes a serem constantemente reativadas nos discursos que circulam em determinada sociedade. Logo, os arquivos de imagens funcionam de maneira a nos fazer lembrar constantemente determinado fato que não temos em nossa memória, que não participamos, mas que nos impele a para ele olhar e pensar sobre. “Ter por objetivo a perpetuação das memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias”, escreve Sontag (2003, p. 74). É este gesto que traça um caminho entre a rememoração das mulheres que aqui depuseram, daqueles que as filmaram, dos que preservaram essas imagens, de quem as restaurou e, finalmente, de quem as assiste hoje. É render aos mortos uma homenagem no sentido de tomar como postura ética a memória e o gesto de não esquecer. É lutar contra os que Rossi (2010, p. 36) chamou de “assassinos da memória”, aqueles que negam a existência de vítimas e algozes, como bem aponta Clarice, em seu relato: “Acontece que o que tá aí não é a minha verdade. A verdade deles é a morte do Vlado, o suicídio do Vlado, a minha verdade é o assassinato do Vlado. Entende? É diferente”.

A ditadura brasileira guarda um paradoxo, podendo ser chamada até mesmo de Ditadura documentada (Fico, 2008), devido a quantidade de documentação legada e detalhamento burocrático, principalmente em comparação a outros governos autoritários da América Latina. Ao mesmo tempo, esses arquivos permanecem de certo modo distantes dos olhos do público em geral, sendo muito mais de interesse de pesquisadores ligados ao tema. Nesse sentido, o filme de Joatan Vilela Berbel se mostra como um arquivo valioso na recuperação dessa memória, mostrando uma forma de arquivo que registra as muitas lutas contra a violência perpetrada pelo Estado. Seguindo

os ditames de Sontag (2003), é necessário assumir essa tarefa e renovar as memórias para que elas não se percam no decurso do tempo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recentemente, a história de Eunice Paiva foi amplamente rememorada a partir do filme *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024), que adaptou o livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2015. Nesse contexto, a também recente restauração de Eunice, Clarice, Thereza lança uma luz diferente à essa história. Nela, vemos não apenas a própria Eunice em sua busca por justiça, mas também Clarice Herzog e Thereza Fiel, em lutas semelhantes. O que esses dois filmes nos mostram para além dessa luta é a atualidade e relevância do debate em tempos de retorno do pensamento autoritário na política brasileira.

Como buscamos demonstrar, Eunice, Clarice, Thereza trabalha de modo a produzir um entrelaçamento entre linguagem e imagem, recorrendo ao gesto para produzir ressonância não somente no testemunho, mas naqueles que estão diante dele. Nesse sentido, o filme que, em época de ditadura, foi exibido em cineclubes e sindicatos, ressurgiu para ser distribuído na internet, ampliando redes de circulação e buscando reativar maneiras de lutar contra o apagamento da memória. A esse propósito, rememoramos a colocação de Assmann (2011, p. 388) sobre a arte: cabe a ela “conectar o que está mais distante no tempo com o que está mais próximo no espaço”. Uma afirmação que se concretiza não somente na recuperação do filme em sua rede de distribuição, mas também na forma como as imagens são filmadas, privilegiando o espaço da casa das protagonistas, local que serve para reativar memórias e gestos.

Assim, as imagens de arquivo mobilizadas por Joatan Vilela Berbel não operam apenas como registros históricos de um tempo em que muitas imagens eram proibidas de circular, mas assumem, também, o registro da luta pela memória e do gesto político de lembrar. Logo, percebemos este filme como um dispositivo de registro testemunhal, no qual a imagem articula a linguagem e o gesto. Dessa maneira, estabelecemos o gesto-testemunho, capaz de demarcar a inscrição do trauma no corpo; e o gesto-mnemônico, operando a reativação da memória através do espaço e do tempo - não como categorias excludentes, mas como maneiras de ler esses arquivos que conectam entre si as lutas e histórias dessas mulheres. Onde um falta, o outro complementa; onde um falha, o outro retoma.

A questão do testemunho passou a ocupar um lugar central nos estudos sobre a memória, como afirma Seligmann-Silva (2009), sobretudo após o colapso dos ideais iluministas diante das grandes catástrofes do século XX, de modo que, no contexto dos regimes ditatoriais, estas reflexões contemplaram também as especificidades dessa experiência, ampliando o debate em torno da linguagem do trauma, suas formas de narração e registro e, possibilitando assim, considerar novas formas de mediação e escuta, como sustenta o autor, capazes de acolher aquilo que se inscreve como resto, lacuna ou ausência na constituição do testemunho. Dito de outra forma, a dificuldade de alcançar a experiência do trauma em sua forma bruta, seja narrativa ou imagética, aciona

reflexões acerca dos modos de construção estética, bem como, ética e política. Nesse sentido, a fragmentação, tanto do espaço, como do corpo desdobrado em palavra e gesto, aparece como um recurso potente capaz de dar conta da descontinuidade da memória e da natureza, intrinsecamente, aberta e incompleta do testemunho, exigindo, digamos, um esforço aporético, inerente à própria experiência de possibilidade e impossibilidade, para organizar, narrativamente, o relato no interior da imagem.

Arelado a isto, considerando que a tomada do testemunho constitui um campo heterogêneo, atravessado por contextos históricos e políticos distintos, o filme de Berbel, em sua urgência específica de narrar o acontecimento, insere-se na tradição latino-americana de luta por memória e justiça, mas também a tensiona, ao explorar as nuances do gesto como operador entre imagem e palavra, compondo uma narrativa permeada por espaços, arquivos, corpo e memória; uma composição que resiste ao apagamento histórico, capaz de reinscrever a experiência traumática em sua condição lacunar e inacabada, convocando o espectador à escuta, à partilha e à tomada de posição diante do que permanece inacessível e irrepresentável.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. *In*: MEIOS sem fim: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 51-61.
- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARISTÓTELES. **Política**. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2022.
- ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas II**: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FICO, C. A Ditadura documentada: acervos desclassificados do regime militar brasileiro. **Acervo: Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 67–78, 2011. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/295/295>. Acesso em: 16 maio 2025.
- ROSSI, P. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, M. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. **Remate de Males**, Campinas, v. 26, n. 1, p. 31–45, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053/3762>. Acesso: 23 jun. 2025.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255/1348>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AGRADECIMENTOS

Este artigo faz parte de projeto de pesquisa financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

CONTRIBUIÇÃO DOS(AS) AUTORES(AS)

Giulianna Nogueira Ronna – Metodologia, análise, escrita e revisão.

Giancarlo Backes Couto – Metodologia, análise, escrita e revisão.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse com o artigo "Eunice, Clarice, Thereza: Gesto, Testemunho, Resistência".

Revisado por: Luis Misiara
E-mail: luis.misiara@gmail.com