

The multiple layers of memory in the film “The Secret Agent”

As múltiplas camadas da memória no filme “O Agente secreto”

Gilmar Santana

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Abstract

The history of Brazil is precariously and directly connected to the formation of the Western world. On one hand due to their forced insertion into the slave-owning colonial model through the economy and politics of the period. On the other hand it has been interpreted ideologically throughout the centuries as a territory of an inferior people – both biologically and culturally – in global society, first by the Europeans during colonialism and later by the Americans in developmentalism, through their interventionist actions in Brazil and in other dictatorships that occurred in Latin America during the 1960s and 1970s. During those dark times, cultural forms of internal and external control over the country's structures were consolidated and above all in the images collective memories which were built in consciousness that justified hierarchical logics of social subordination up to nowadays.

The period of the civil-military-business dictatorship (1964-1985), despite great artistic-cultural resistance, including the movies, social violence and the gap between Brazilian social classes were normalized, even with some governments in the democratic period that developed public policies wishing to change this scenario. Several practices from that difficult period have remained in peoples's collective memory, reinterpreted in recent times with a fascist profile. Thus, we can speak of “memories” that on various levels they clash and translate themselves into demands requiring clarification about what happened in Brazil with erased or hidden events. In a historical, political, and allegorical way, this is what the film “The Secret Agent” (2025), by Kleber Mendonça Filho, addresses and which this work seeks to discuss.

Keywords: Brazilian cinema; Collective memory; History of Brazil; Civil-military-business dictatorship; Symbolic struggles.

Introdução

A memória é uma ferramenta viva de experiências contadas. Longe de ser um registro de lembranças gravadas sucessivamente como se fosse um arquivo ou HDD com um fabuloso espaço de memória digital, ela é a captação seletiva humana do vivido considerado significante, às vezes inventado criativamente a partir das lembranças individuais/coletivas ou guardado de maneira ressignificada nas consciências resultantes das relações sociais.

A partir desses elementos, no mesmo sentido, falar de memória coletiva, significa pensar nos vários aspectos que experienciados por atores sociais, deixam seu legado sob marcas de inúmeras vozes e

histórias. Nesse contexto, seja pelas versões oficiais, alternativas ou marginais, registradas por várias linguagens: orais, escritas, fotográficas ou fílmicas, em suas narrativas revela-se a intenção e o legado do olhar de seus protagonistas.

Jacques Le Goff, afirma que:

“A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória”. (1990, p. 410)

Michel de Certeau, ao refletir sobre a historiografia, afirma que o ato de escrever é sempre uma atividade colonizadora, nunca neutro. Um ato revelador, mas também um sentido colonizador. Consta que, ao dar voz ao outro, a historiografia silencia algum aspecto da narrativa desse outro. Seu trabalho *A escrita da história* (1982), ocupa-se exatamente em analisar essa relação que o discurso mantém com o real, reconhecendo que todo ato de escrever é político e revela interesses subjetivos de um indivíduo inserido num tempo e num espaço, além de seguir regras que são contemporâneas a ele:

“A historiografia (quer dizer “história” e “escrita”) traz inscrito no próprio nome o paradoxo – e quase o oximoron – do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem a tarefa de articulá-los e, onde este laço não é pensável, fazer como se os articulasse” (1982, p.6).

Ambos os autores destacam a memória coletiva como sendo um objeto de poder. Nesse jogo, ainda que atendo-se somente ao registro oral e/ou escrito, vislumbram nela seu caráter potencialmente questionador e crítico de mudança social. Nos termos do uso da imagem como instrumento também de memória, em especial o cinema, muitas vezes utilizando-se dessas ferramentas científicas exigidas objetivamente para atuar nessa análise, a ação de cineastas dialoga com as mesmas preocupações sobre a história. Utilizando-se da arte audiovisual para conversar reflexivamente com necessidades de revelação crítica acerca de trajetórias vividas ao longo de décadas ou séculos sobre algum tema,

realizadoras e realizadores contribuem nesse sentido, com mais um instrumento fomentador dessas práticas.

Para as finalidades desse debate, verifica-se que é justamente nesses termos, o que tem ocorrido no caso da produção mais recente do cinema brasileiro, sobretudo nos filmes mais destacados com premiações em festivais nacionais e internacionais: Ainda estou aqui (2024), um drama biográfico, dirigido por Walter Salles e O agente secreto (2025) – trabalho, em especial, de que trata este artigo –, um drama, com suspense, thriller político e várias doses de ironia, dirigido por Kleber Mendonça Filho. Duas obras dedicadas a contar suas histórias dentro e sobre o período histórico da ditadura civil-militar-empresarial, ocorrida no Brasil logo após o golpe de estado de 1964 e que durou até 1985.

Esta época, um longo e obscuro momento na história da maioria dos países da América Latina e que, em particular no Brasil, se viveu sob censura política e cultural em todas as esferas da vida social no país, fechamento de partidos, Arrochos salariais dentro do “milagre econômico”, perseguições políticas, torturas, assassinatos e ameaças a qualquer cidadã ou cidadão que se opusesse àquele Estado autoritarista, configura-se como um dos desdobramentos de um processo que remonta a história do Brasil colonial, quando se nota sua conexão precária e diretamente vinculada à formação do mundo ocidental e sua construção de modernidade.

Essa vinculação ocorreu de um lado, por sua inserção forçada no modelo colonizador escravagista, mediante as necessidades da economia e da política dominantes do período. De outro, ideologicamente, por ser interpretada ao longo dos séculos como território habitado por um povo - biológica e culturalmente – inferior frente à sociedade global, primeiro por europeus na colonialidade e depois pelos estadunidenses no desenvolvimentismo, através de sua ação intervencionista no Brasil e nas outras ditaduras ocorridas na América latina durante as décadas dos anos 1960 e 1970. Aníbal Quijano (2005), denomina esse contexto, de Colonialidade do poder. Nele, os povos conquistadores europeus, em especial espanhóis e portugueses, definiram a divisão e controle do trabalho a partir da definição de raça, inventada por eles.

A partir de então, estes se autodenominaram como brancos e classificaram negros, amarelos e outras etnias como raça inferior, portanto, disponível a servi-los dentro daquele capitalismo incipiente que se anunciava:

“A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: Índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas

às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. Com o tempo, os colonizadores codificaram como cor os traços fenotípicos dos colonizados e a assumiram como a característica emblemática da categoria racial.”(2005, p. 107)

Quijano define a raça, como uma categoria mental da modernidade:

“os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (2005, p. 108)

Essas pontuações atuam aqui, como pressupostos para o entendimento do que posteriormente se naturalizou na sociedade brasileira, evidenciadas hoje em ações de racismo estrutural, somando-se ao domínio de uma minoria política e econômica que reproduz preconceitos de classe e ideologias de ordem social segregacionistas. Elementos estes, que definiram lugares sociais e distinções privilegiadas defendidas a qualquer preço para garantir o controle do poder nas mãos de poucos, sobretudo com o apoio forças militares. Resultados desses aspectos aparecem em cenas de O agente secreto, diluindo-se nas várias camadas de memória das quais o filme busca chamar a atenção. Exemplo claro disso, se apresenta unindo fatos contemporâneos ocorridos no país à narrativa ficcional de O agente secreto. No dia 2 de junho de 2020, o menino Miguel Otávio Santana da Silva, de 5 anos, morreu após cair do 9º andar de um prédio de luxo no Centro da cidade de Recife, no nordeste. No momento do acidente, ele tinha sido deixado pela mãe — ex-trabalhadora doméstica que estava na parte de baixo do prédio passeando com o cachorro dos patrões — aos cuidados da então patroa dela, a primeira-dama do município de Tamandaré, Sari Corte-Real.²

No filme, há uma referência direta a essa tragédia, na sequência em que funcionários vão trabalhar no Instituto de identificação, em dia e horário atípicos para encenar uma situação de expediente, no intuito de acobertar o julgamento de uma madame que permitiu que a filha de três anos de idade de sua empregada doméstica atravessasse a rua sozinha atrás da mãe, morrendo atropelada. Temos aí, nessa condensação entre uma cena fictícia e um acontecimento real, uma homenagem comparativa a excluídos na sociedade e simultaneamente um apelo à memória social para o não esquecimento de injustiças que recaem sempre sobre os mais desprotegidos.

Além disso, a sequência contém a cumplicidade com a corrupção, proteção de pessoas privilegiadas, práticas de injustiça com atores sociais de perfil popular. Ações estas multiplicadas durante a ditadura, por conta da impunidade que vinha acompanhada do exercício

de poder autoritário. O próprio nome da localidade: Instituto de identificação, metaforicamente, identifica não somente indivíduos, mas panoramas de classes e raças em situações de conflito. Relembra-se que a manutenção desse quadro, permite a todo momento que o conjunto dessas práticas sociais continue se repetindo no cotidiano do país nos dias atuais.

Estrutura narrativa do filme e memórias sociais

Toda temática do filme está voltada para a memória: de sua importância social para o ser humano em contraposição ao descaso para com ela, da história do Brasil e suas lutas sociais (em especial na ditadura 1964-1985), da cultura no Brasil e no mundo, do lugar do conhecimento da universidade no país, dos preconceitos regionais no Brasil, da resistência política social com a solidariedade frente ao regime autoritário, dos afetos pessoais que se cruzam com os fatos históricos.

Dividido nomeadamente em três partes com sub-títulos que abrem uma nova narrativa, segue-se: um preâmbulo, parte 1 – o pesadelo do menino; parte 2 – Instituto de identificação, parte 3 – Transfusão de sangue. A parte 1 vai do laboratório do instituto de oceanografia da Universidade Federal de Pernambuco na cena do tubarão com a perna humana, até a apresentação nos dias atuais das estagiárias Flávia e Dani ouvindo depoimentos em fitas k-7 de 1977 e 1978. A parte 2, inicia com o delegado Euclides lendo uma manchete sobre a perna humana encontrada no tubarão e a notícia sobre o estudante de agronomia desaparecido, terminando na cena de dona Sebastiana exibindo na sala de sua casa seu museuzinho de peças decorativas, artesanato e fotografias que misturam sua vida pessoal e de militância política. A parte 3, inicia com Marcelo tendo pesadelos com o homem morto visto por ele no posto de gasolina, além de um papangu³ que aparece no início do filme. Termina com Flávia e Fernando saindo do banco de sangue, antigo cine Art palácio.

Narra-se a história de Armando Solimões, codinome Marcelo Alves, um professor da universidade federal, que por suas posições éticas em defesa da pesquisa, do conhecimento cidadão e do ensino para fins públicos, acaba entrando em conflito de interesses com Henrique Ghirotti, um empresário de São Paulo, filho de italianos, membro de um órgão da eletrobrás pertencente ao Ministério das minas e energia no governo brasileiro, que ao conhecer os projetos e pesquisas da equipe coordenada por Marcelo, sugere em tom de ordem que as tarefas de gestão sejam transferidas para o sudeste do Brasil, sob responsabilidade de outros profissionais e total controle para si em seus projetos políticos e econômicos.

Diante das desavenças e projetos políticos bastante diferenciados e possuir uma trajetória pessoal de ações ilícitas e corruptas, este contrata matadores para eliminar "Marcelo". Ainda que hajam poucas cenas indicadas como ocorrendo em São Paulo e Brasília, toda a trama em tom de triller policial e referências

aos filmes noir, acontece durante o carnaval de 1977, preponderantemente em Recife, cidade do diretor do filme.

É o período de governo do general Ernesto Geisel. Em vários espaços de órgãos públicos pode-se notar sua fotografia pendurada na parede (em alguns ao lado do crucifixo de Jesus Cristo). Na história, Marcelo esteve um tempo em São Paulo e volta a Recife para ficar com o filho e se proteger de ameaças que vinha sofrendo. Passa a morar num condomínio administrado pela carismática, ex-anarco-comunista, dona Sebastiana, com mais alguns refugiados do Brasil e um casal de angolanos, também buscando proteção contra a perseguição de agentes do país que vivia uma guerra civil.

Como a situação fica cada vez mais perigosa para Marcelo, ele recebe contato de Elza (cujo nome real era Sara Gerber, uma mulher rica, filha de um empresário pró-regime, mas que apoiava a resistência contra o regime ditatorial vigente) e outro apoiador para conseguir passaporte falso e sair do país com o filho. Desafortunadamente, isso não se realiza. Ele é pego e assassinado antes de chegar ao encontro. Seu filho cresce sob a tutela dos avós maternos e torna-se médico hematologista. Uma metáfora irônica, pelo fato de sua vivência ter ocorrido num governo marcado pela tortura que tirou o sangue de muitas vítimas, na busca de informações e perseguições aos "subversivos" e "traidores da pátria".

A estrutura da divisão clara por títulos, como capítulos de livro, tem sido uma prática recorrente do diretor Kleber Mendonça Filho. Talvez por influência e homenagem à sua mãe historiadora. Seu filme anterior, "Retratos fantasmas", já continha esse formato. Referência importante que o próprio diretor em seu livro-roteiro (2025), reconhece ter sido a base para "O agente secreto", sobretudo as informações de arquivo que ele possuía:

"Eu havia passado os anos anteriores à pandemia manuseando papéis, fotografias, negativos, fita de áudio e vídeo. Comprei equipamentos de digitalização, scanners de fotografia. Fazem parte do meu escritório (...) Minha vontade era mexer nas imagens e entrar no material do filme que vinha a ser Retratos fantasmas. Não existiria portanto, O agente secreto sem Retratos fantasmas. As coisas ficam ainda mais complexas quando me dou conta de que aquele manuseio de documentos me lembrava o trabalho de Joselice Jucá, minha mãe, historiadora. Ela defendeu durante toda a sua carreira como professora, acadêmica e pesquisadora a técnica da história oral. Defendeu também a pesquisa e análise de documentos." (2025,p.27).

Verifica-se nessa declaração, já algumas sobreposições de memórias que misturam a vida pessoal do diretor, com o próprio teor e imagens na película: Como disfarce para sua real profissão, Marcelo trabalha num arquivo de uma instituição pública e procura sobretudo nos documentos oficiais, a identidade

de sua mãe que permanece desaparecida ou então inexistente. Nas imagens do presente, numa faculdade privada, duas jovens estagiárias pesquisadoras, Flávia e Dani, ouvem e transcrevem as fitas K-7 contendo as conversas de Marcelo e Elza, depoimentos de dona Sebastiana, entre outros. São gravações de inúmeras pessoas que viveram lutando contra a ditadura.

A importância desse material para a história do país é vital, porém entre as jovens se percebe a diferença de importância dada entre elas. Enquanto Flávia se dedica, se envolve, a ponto de ir de São Paulo a Recife para encontrar e conhecer Fernando, o filho de Marcelo, já adulto, para compor mais sentido às brechas de memória que as entrevistas deixaram, Dani trata o trabalho como mais uma atividade burocrática.

A memória coletiva, se não exercitada, se perde ou deixa de possuir sua real importância, sendo em geral banalizada. Essa reflexão sobre a relevância do registro memorial do país, pontua todo o filme e é um valor carregado pelo diretor. Ele cita em seu livro-roteiro, um trecho da entrevista que sua mãe concedeu ao jornal Diário de Pernambuco em 21 de dezembro de 1980, declaração que só vem a reforçar o que presenciamos em imagens no filme:

"Quanto à indagação sobre o que chamou de 'documentos velhos', considerando-os eu, como arquivos históricos, vejo-os impregnados de vida ao veicularem para o presente o conhecimento do passado. Os arquivos têm alma, por assim dizer, são organismos vivos, porque são parte de seus donos. Seus segredos, confidências, interesses, anseios, sua produção intelectual, enfim a alma do homem está toda ela entranhada e facilmente retratada no seus escritos arquivados. Através deles – em papéis velhos – descobrimos o homem e sua época como um todo (...) Enfim, é a sua memória, aquilo que serve de lembrança" (2025, p. 28).

E a relação entre memória pessoal, emaranhada na memória social junto a uma história ficcional amplia mais as camadas a serem desvendadas, quando Kleber Mendonça filho declara:

"Durante mais de um ano escrevendo o roteiro, a personagem Flávia, a jovem estudante e pesquisadora estagiária do futuro, interpretada por Laura Lufési – chamava-se "Joselice". Com o lançamento de Retratos fantasmas – e com a presença marcante de Joselice naquele filme – alterei o nome." (2025, p. 29)

Também seu Alexandre, personagem operador de projeção da sala do cinema, avô de Fernando, filho de Marcelo, existiu na vida real com o mesmo nome. Trabalhava no cine art-palácio. Em O agente secreto o vemos trabalhando no cine São Luiz, sala reformada e existente no centro da cidade até hoje, local de vários eventos cinematográficos. Seu Alexandre participou da montagem do filme Retratos fantasmas e concedeu muitas horas de entrevistas a Kleber Mendonça filho.

Novamente, sob inspiração de sua mãe historiadora, o diretor revela o quanto da metodologia científica dela, aparece em seu trabalho de construção como cineasta e pesquisador, ainda que seja para compor personagens fictícias.

O historiador Paul Thompson, ao explanar sobre a importância e a metodologia da história oral, revela, as formas como trabalha Kleber Mendonça filho, um respeito à história popular, às pessoas simples:

"Com uma entrevista de história oral, a grande arte é aprender a não dizer muito você mesmo, aprender a dar espaço para a pessoa que você está entrevistando expressar sua experiência, mas ao mesmo tempo não esquecer o que você quer saber, qual é o seu tema. Então, é uma combinação, uma combinação reflexiva de duas abordagens. Eu acho que quando a história oral estava se desenvolvendo pela primeira vez, estava mais focada em obter evidências factuais sobre o passado e logo isso foi desafiado e toda a natureza da memória permaneceu uma questão central. Mas os principais desenvolvimentos aconteceram há muito tempo e foi essencialmente o reconhecimento de que uma entrevista não é apenas uma entrevista sobre o passado, mas é um diálogo entre o passado e o presente. Então, pode-se dizer que há três pessoas na entrevista. Uma é você como o entrevistador, então há a pessoa do passado cujas memórias estão sendo dadas, mas também, ao mesmo tempo, há a reflexão dessa pessoa sobre seu próprio passado. Portanto, essa é a dupla força da história oral. (...) Outra possibilidade muito importante é a invenção de memórias. As pessoas fantasiam sobre seu próprio passado" (2019, p.7)

Nesse sentido, em sintonia com esses aspectos, cenograficamente e na composição das personagens, O agente secreto é estruturado com personagens em diálogo direto com o cotidiano, sem glamour ou aparentemente grandes histórias para contar. Entretanto, é do conjunto desses "anônimos" que emergem boas histórias rememoradas. Assim, misturam-se experiências reais com as inventadas, proporcionando o mergulho emocional do espectador na história projetada na tela.

Símbolos demarcatórios da trama – uma construção silenciosa da ditadura e da história cultural do país

Em diversos momentos do filme, a câmera se atém fixa em símbolos de memória, como que pontuando ao espectador, os significados, os registros e, a importância dos lugares. É notório como isso aparece ao se apresentar fachadas de prédios públicos, como institutos, departamentos, secretarias, placas indicando as localidades, além dos escritos nos automóveis públicos, suas cidades de origem, bem como a relação entre eles. Vemos, como agentes

da repressão, como o delegado Euclides, seu filho e o outro companheiro, trocam de carro, ora utilizando o da polícia civil, ora o da polícia militar. Na prática, portanto, ambas exeriam as mesmas funções repressivas. Todos esses símbolos enchem a tela com seus nomes, ou em planos gerais, ora em closes.

O espaço público evidencia as marcas de produtos que se destacavam na época ilustrando a presença crescente das multinacionais em expansão no cotidiano do país: coca-cola, pepsi, postos de gasolina como o Esso; Pirelli, e em seu desdobramento, durante toda narrativa, os automóveis, sobretudo na cidade de Recife: Fuscas da Volkswagen, Corcel, Opala e Veraneio da Chevrolet, etc.

A imagem fotográfica também é outro forte demarcador que percorre todo o trabalho. A abertura do filme localiza o espectador na história da indústria cultural do país trazendo à lembrança várias imagens da memória coletiva significativas nos anos 1970 e que transcenderam décadas. Faz referência e homenagem a vários artistas e produtos culturais da época, registros que também dialogam criticamente com os traços da colonialidade do poder e com a narrativa que será apresentada no filme. Ao som de Samba do Arpeje, de Luis Bandeira e Valdir Calmon, seguem-se as fotografias em preto & branco: Reginaldo Farias no filme Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, sobre um criminoso famoso dos anos 70, a Atriz e cantora negra Zezé Motta no programa carnavalesco de auditório na TV “Buzina do Chacrinha”, Caetano Veloso e Maria Bethânia na rua entre automóveis, com destaque para o Fusca à esquerda de Caetano, Carolina de Jesus, escritora e poetisa negra autora do famoso romance “Quarto de despejo”, cantora Clara Nunes, grande expressão artística que lutou no campo da música em defesa da cultura africana no Brasil, em close, propaganda da cerveja Skol, Sonia Braga e José Wilker (famosos por atuarem juntos no filme Dona flor e seus dois maridos) em foto em frente de uma escola de teatro com outros colegas, Paulo César Pereiro e Edna Cereja em foto de cena do filme Iracema, uma transa amazônica, Lucélia Santos e Rubens de Falco em foto de cena da novela A escrava Isaura, Glória Menezes e Tarcísio Meira em foto posada na novela Irmãos Coragem, Os Trapalhões (grupo composto por quatro comediantes com apelo bastante popular que de certo contemporizavam as disparidades regionais do país: um cearense, um paulista, um mineiro e um carioca).

Logo após, a câmera abre em plano geral para o fusca amarelo numa estrada cercada por um canaliz. O jogo do verde-amarelo, em meio a dois ícones dominantes: a imagem do poder colonial do açúcar, do qual Pernambuco liderou o comércio durante todo o tempo de domínio econômico dessa mercadoria no passado, abre caminho para o poder da indústria automobilística nos anos 70, com a Volkswagen na liderança, sendo fechada pela câmera que aproxima o espectador de um posto de gasolina Esso e foca nos pés de uma pessoa morta, coberta por pedaços de papelão. Ali, temos o tom dentro do qual se percorrerá o suspense da história.

Também os cartazes de filmes que aparecem ao longo da película assinalam homenagens e registros da época, além de seus conteúdos dialogarem com as temáticas presentes em O agente secreto: Dona flor e seus dois maridos (1976), a sexualidade versus a repressão moral e política da época, Tubarão (1975), o teor de suspense e toda sua ligação entre o tubarão que engole a perna humana em O agente secreto e os tubarões da praia de Boa viagem que têm feito suas vítimas ao longo dos anos de maneira cada vez mais frequente, como decorrência do desequilíbrio ecológico provocado por empresas do complexo industrial de Suape, A profecia (1976), o suspense e mortes bizarras, O trapalhão no planeta dos macacos (1976) ironia em tom paródico referente à saga de uma série principal de cinco longa-metragens de O planeta dos macacos, num planeta onde os humanos são inferiores aos macacos, King Kong (1976), o terror e o sublime nonsense, Le magnifique (1973), comédia policial, Pasqualino sete belezas (1975), comédia e drama que mistura a máfia e a segunda guerra.

As outras fotos marcam registros familiares, casais, filhos, notícias de jornal, “subversivos” procurados, grupos de amigos. À exceção dos retratos do general Ernesto Geisel em repartições públicas, vão situando as reflexões da própria das personagens proporcionando sentido e significado às suas trajetórias, como aquelas que dona Sebastiana mostra em seu “museuzinho” na cômoda da sala, a caixa que Marcelo traz com fotos suas, da esposa, do filho e do passaporte. A exemplo do próprio Kleber Mendonça filho, vemos a todo tempo como estas imagens das pesonagens dialogam memória pessoal com os fatos que vivenciam. A cena de encontro com Flávia e Fernando, já no final do filme compromete ao mesmo que tempo em que indica um livre arbítrio das personagens para com suas histórias e memórias. Num close do pendrive deixado por Flávia na mesa do consultório de Fernando, ela entrega todos os registros de seu pai dando-lhe oportunidade de escolha para fazer o que quiser com o material. Um recado metafórico a nós espectadores que assistimos uma parte da história do Brasil. Fotos, objetos, artesanatos, situam todos em pontos imaginários de suas histórias e esperanças.

Memória popular e cotidiano na ditadura

O filme apresenta suas imagens com a paisagem de um tempo cuja cidade de Recife convive e é apropriada por todos. Isso se registra nos cenários e nas personagens. Os registros são invenções de uma memória afetiva. Boa parte dos enquadramentos é marcada por espaços públicos. Privilegia-se o cotidiano das pessoas nas ruas e bares. Vemos o perfil popular da diversidade composta por várias etnias, jovens, crianças, adultos de meia idade e idosos, além de uma grande diversidade de formas e fisionomias de corpos. Ruas, locais de comércio repletas de transeuntes e filas nas entradas das salas de cinema

Verifica-se no filme que as manifestações populares, em particular o carnaval, são marcas da vida dos cidadãos comuns, fato que ainda pode ser verificado

até hoje em todo o estado de Pernambuco. A rotina do dia a dia paralisa. Tanto Recife como Olinda são cidades que vivem fortemente a cultura do carnaval: fantasias, máscaras, danças, brincadeiras, blocos, ocupação massiva de locais públicos tanto no centro como na periferia da cidade com festas nos quintais e nas ruas centrais. Festa para todos os gostos e idades. Clarice Lispector criou um conto que reflete bastante esse espírito de apropriação da cidade, no trecho abaixo isso fica notório:

Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Recife era meu, meu. (Clarice Lispector, Restos de carnaval – Publicado originalmente no Jornal do Brasil em 16-03-1968).

Esse sentimento forte de pertencimento à cidade pode ser notado atualmente e o filme transmite essa paixão pela cidade, contrastada por uma situação histórica que mostra atitudes de negação desse espírito por parte dos participantes do regime ditatorial. O realismo dos figurinos, dos espaços filmados lembram o neorealismo italiano e documentários. Não existe glamour em nenhuma das personagens. Todos usam roupas simples, pouca maquiagem. A grande maioria das cenas é filmada em locais reais e não em estúdio. A descontração do público em geral, faz contraponto com o ambiente repressor da época e nota-se que a vida segue sem que a população, tenha conhecimento do que se passava.

A única exceção que quebra esse alheamento, vem da criação de uma lenda urbana que reflete inconscientemente a situação de medo vivido na época. Essa lenda percorre quase toda a narrativa, acompanhada das imagens do tubarão, seja por conta do filme exibido no cinema, das imagens nos jornais do tubarão que engoliu uma perna humana, dos desenhos que Fernando fazia quando criança ou do desenho animado que passa na TV. Trata-se da Perna cabeluda. Uma perna humana masculina encontrada na barriga de um tubarão levado para o Instituto oceanográfico.

Depois de retirada, essa perna foi transportada para o IML (Insituto Médico legal), órgão governamental responsável por realizar necropsia e perícias especializadas. De lá, foi sequestrada pela equipe do delegado Ezequiel para apagar provas com a facilitação e suborno de um enfermeiro, substituída por uma perna de boi. Já em posse do delegado, a Perna cabeluda é jogada no rio que atravessa a cidade de Recife, o Capibaribe

Em meio a esse thriller político e psicológico, com forte tensão e constante sensação de perseguição, a Perna Cabeluda figura como um elemento impactante e aparentemente surreal na trama como se estivesse quebrando o realismo da narrativa. Alguns críticos externos à realidade brasileira associam essa

inclusão na história à literatura do realismo mágico ou fantástico, termo construído para definir a literatura produzida por certos autores na América latina que refletiam de maneira metafórica em parte, uma forma de traduzir as experiências dos regimes ditatoriais dos governos da maioria de seus países.

No caso de Recife, não há essa dimensão. Não é um conto folclórico, nem uma construção literária individual. Ainda que com semelhanças ao efeito inconsciente do constante clima de medo e terror provocado pelos militares, civis e empresários que promoveram a ditadura, essa lenda surgiu em Recife na década de 1970. Sua origem está intrinsecamente ligada ao contexto jornalístico e político da época ⁴.

A lenda se popularizou rapidamente, sendo transformada em literatura de cordel e marchinha de carnaval. Na época em que se passa a história do filme, portanto, ela já existia. Coisas similares se passaram em outros estados no mesmo período, como em São Paulo com a Loira que aparecia nos banheiros das escolas e o bebê diabo (que nunca ninguém viu). A sequência noturna num parque público onde várias pessoas aparecem namorando ou praticando atos sexuais obscenos, mostra a ação da Perna cabeluda atacando a todos.

São imagens bastante semelhantes a filmes trash de terror, mesclando doses cômicas com sangue abundante e muitos gritos de desespero. Logo a seguir, a cena vai para a sala da pensão de dona Sebastiana, quando no grupo de refugiados, a angolana Tereza Victória, lê a matéria sobre o assunto e comenta: - que notícia inusitada! (em tom de riso) e um outro colega responde: - inusitado, mas todo mundo sabe o que é isso. Ela rebate: - mas está no jornal como notícia. Esse trecho revela como essas lendas urbanas quando noticiadas, sugeriam a ação de agentes da repressão com o desaparecimento de corpos e provas de torturas.

Como a censura governamental atuava politicamente de forma contínua, essa era uma forma da imprensa tentar burlar os órgãos censores e divulgar notícias da repressão. A Perna rendia a ampliação de venda de jornais (como aparece no filme de maneira irônica). O lado dos agressores também aparece numa cena em que o delegado Euclides lê de madrugada a manchete “Perna humana achada em barriga de tubarão” e logo em seguida, a outra “estudante de agronomia continua desaparecido”. Lendo isso, ele comenta: - que azar, não dava pra saber que era um menino bom. No filme, a associação do estudante com a perna é direta. Aqui vemos tanto o cinismo e até uma certa ingenuidade do comentário da personagem, mas certamente sendo a ironia do roteiro que questiona as formas de tratamento para encerrar as questões políticas.

Também no cotidiano da cidade está o cinema e suas salas portadoras de memória tanto dos filmes exibidos como das vivências de seus clientes, como por conta da personagem do senhor Alexandre, que trabalha no cine São Luiz. No decorrer da narrativa, vemos a todo momento a presença do cinema fazendo parte da história. Associando seu amor pela cidade e

pelo cinema, o diretor busca demonstrar a intrínseca relação desses equipamentos que guardam suas memórias e as da sociedade.

Na sala de projeção de Alexandre vemos as fotos de Oscarito, Grande Otelo e Marilyn Monroe, sempre um conjunto de homenagens a grandes atores nacionais brasileiros e outros internacionais, se reforça a imagem de como o cinema fazia parte do cotidiano, sobretudo dos centros urbanos, assim como o anúncio dos filmes em cartaz a estrearem, faziam parte da paisagem. Isso se constata durante todo desenvolvimento das cenas de O agente secreto, contendo os filmes já citados aqui.

Memórias perversas e outras não notadas

As lembranças e heranças da colonialidade e do coronelismo, sobretudo no norte e nordeste do Brasil, marcadas pela violência física e psicológicas oriundas da escravidão, ainda presentes hoje na contemporaneidade brasileira, não são poupadas em O agente secreto. Elas se atualizam nas práticas da ditadura e Kleber Mendonça Filho as constrói de maneira simbólica e o imagética mais contundente possível. Uma delas, é a própria Perna Cabeluda, um elemento bizarro, até cômico, mas que funciona como um revide de um corpo que tendo apenas uma parte existindo, reage frente ao contexto repressor.

Outro elemento, são os próprios matadores, com exceção de Bobbi, que é belo e jovem, tanto seu padastro como o matador regional Vilmar, demonstram aspecto estereotipado de brutalidade, olhares demoníacos e total falta de caráter, mas ainda assim, todos, mesmo sabendo do que se tratava seus papéis, tratam tudo com absoluta normalidade. Como num gráfico que vai aumentando (ou baixando) o nível de desumanidade e abjeção, estão os matadores, o delegado Ezequiel e sua equipe e na ponta, os mais desprezíveis: o empresário Henrique Ghirotti e seu filho.

Aqui configura-se porque se chama hoje a ditadura vivida no Brasil como civil-militar-empresarial. Está provado documentalmente que o capital de empresários nacionais e multinacionais, contribuiu para financiar o funcionamento dos aparelhos de repressão em todo Brasil. No filme, não temos explicitamente a tortura, mas o prazer em executá-la como aparece nas conversas no camburão (automóvel Veraneio da polícia), nas formas como jogam os corpos nos rios ou represas.

Na cena da visita ao alfaite conhecido pelos torturadores como o alemão Hans, o delegado Ezequiel convida Marcelo para conhecê-lo, vemos o quão alto é o grau de prazer e sadismo do delegado e sua equipe quando com insistência, conseguem que Hans mostre seu corpo marcado de balas de fuzil e enormes cicatrizes, acreditando que ele as adquiriu lutando na segunda guerra a favor do nazismo na Alemanha, quando na verdade ele foi vítima no campo de concentração por ser judeu. Nesse espetáculo de horror, vemos o quanto certas memórias mesmo não vividas pelo espectador,

podem ser acionadas associações similares à tortura da ditadura no Brasil, com campos de concentração e a situações do presente como Gaza. A reação de Marcelo, do empregado de Hans é totalmente dispare, daquele êxtase do delegado e seu companheiros que excitam-se constantemente quando apreciam aquele corpo mutilado.

A banalização da morte ou tortura já foi assinalada no comentário de Ezequiel sobre a morte do estudante de agronomia. Também no início do filme, os dois policiais que procuram ganhar alguma renda “extra” intimidando e tentando extorquir Marcelo, sequer se preocupam em saber algo sobre o homem morto, cujo corpo é assediado por moscas e cães. Nessas duas cenas, pontua-se qual o ponto de vista do filme diante da falta de escrúpulos, das ações ditatoriais. Porém, mais perversas ainda são atitudes do empresário. No encontro do restaurante com Marcelo e sua companheira, externam-se todos os preconceitos possíveis e que se consumam no outro dia na reunião na universidade, na ordem inversa das cenas, pois em sua memória, Marcelo inverte as lembranças. Ali temos a xenofobia contra nordestinos, o machismo, o autoritarismo, a eugenia e o fascismo em suas ações, coroadas depois pelas mortes que paga para a execução. Deduzimos na narrativa: a morte da companheira de Marcelo e depois a dele próprio.

“A Lei nº 9.140/95 marcou o reconhecimento, pelo Estado brasileiro, de sua responsabilidade no assassinato de opositores políticos no período abrangido. Reconheceu automaticamente 136 casos de desaparecidos constantes num “Dossiê” organizado por familiares e militantes dos Direitos Humanos ao longo de 25 anos de buscas. Mais tarde, foi excluída dessa lista uma pessoa que se comprovou ter morrido de causas naturais. Pelos termos da Lei, não cabia à CEMDP diligenciar sobre os 135 casos já definidos, e sim apreciar as denúncias de outros registros de mortes, legalizando procedimentos para indenização das famílias.” (...) Redemocratizado, o Estado brasileiro cumpriu também um certo papel de juiz histórico ao fazer o resgate da memória e da verdade. Não poderiam seguir coexistindo versões colidentes como a de inúmeros comunicados farsantes sobre fugas, atropelamentos e suicídios, emitidos naqueles tempos sombrios pelos órgãos de segurança, e a dos autores das denúncias sobre violação de Direitos Humanos, que infelizmente terminaram se comprovando verdadeiras.” (ref. Dossiê da comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos. p, 2007, 17-18)

Esse trecho do dossiê, indica ainda de modo panorâmico o que significou esse período tão macabro da história do Brasil que deve ser sempre lembrado e conhecido por todos. Os filmes Ainda estou aqui e O agente secreto, tiveram a sorte de serem produzidos num momento de retomada da democracia após três anos e quatro meses do governo Michel Temer

e quatro anos de Jair Bolsonaro, que além de praticamente destruírem tudo o que foi construído de representação política participativa nos anos anteriores a seus governos e lançarem a economia do país no abismo, ainda culminaram com a adesão de milhares de seguidores que em 8 de janeiro de 2023, depredaram os prédios dos Três Poderes em Brasília, em uma tentativa de golpe contra o governo eleito de Luiz Inácio Lula da Silva.

Esses fatos despertaram a atenção da população brasileira e os filmes contribuíram para aguçar as curiosidades que eram muitas, afinal grande parte do povo brasileiro não sabe o que ocorreu. Um risco preocupante, pois sabemos que um povo sem memória é capaz de cometer erros piores do que os passados.

Ainda, em se tratando de memória nacional, dois outros elementos que passam despercebidos na história oficial do país, mesmo entre membros partidários da esquerda, precisam ser lembrados para o registro da história de lutas no Brasil. Muito da historiografia escrita, acentua a luta e resistência contra o regime concentrada nas regiões sul e sudeste, deixando em evidência no nordeste, apenas a guerrilha do Araguaia. No filme se vê o quanto no nordeste havia um processo de lutas, solidariedade e resistência fortes, portanto é de extrema importância incluir no mapa das lutas democráticas um olhar mais amplo das participações no país e descentralizar narrativas não só regionalmente, quanto ao perfil de militantes. O filme apresenta uma importante participação das classes populares, praticamente inexistente em outras produções cinematográficas no Brasil.

Também deixa claro a participação da universidade pública como polo de resistência e como alvo de interesses do governo ditatorial, sobretudo de membros empresariais donos do capital privado e redes de influência. Até agora, tudo o que se narrou no cinema sobre lutas com a ditadura de 1964 a 1985, deixava-se praticamente o nordeste bem como as universidades públicas, invisibilizados. Não se trata de negar o legítimo reconhecimento da participação de estudantes universitários e secundaristas como frentes de luta. A questão que se revela em *O agente secreto*, vai mais além do que a luta no front. Trata de projetos, financiamentos públicos, verbas para o ensino, pesquisa e extensão comprometidas com interesses privatistas, planos internacionais de controle de patentes, de tecnologia, voltados exclusivamente para a expansão do capital nacional e transnacional que não passavam pela melhoria da qualidade de vida de cidadãos e cidadãs brasileiros e que perseguiram com violência quem na universidade se opusesse a isso. São inúmeros os casos de cientistas exilados, afastados de seus cargos, perdas de cátedra na época. Questões que hoje aparecem mais claramente e que são um desafio para todos os que estão envolvidos com a ciência no país. Registros como estes assinalados no filme, mesmo sendo dentro de uma história ficcional, trazem um alerta para todos nós. A resistência foi importante e precisa estar hoje em constante alerta. A memória quando desperta,

não ilumina portanto, somente o passado, sobretudo dialoga com o presente.

Vida pessoal e memória

Essas experiências narradas em *O agente secreto*, foram de certa forma vividas pelo diretor em sua trajetória pessoal, como filho de uma historiadora acadêmica universitária, razão pela qual sua sensibilidade foi tocada por essas questões. Não é muito diferente do que vemos em seus últimos quatro filmes:

“O som ao redor e Aquário falam da especulação imobiliária na cidade do Recife, do coronel urbano que expande seu latifúndio ressignificado na metrópole, não diferente de nenhuma grande cidade onde os interesses econômicos expulsam seus habitantes. Bacurau, mostra uma comunidade no sertão do Seridó semelhante a um grupo quilombola, que possui toda tecnologia atual e se vê invadida por um grupo de estrangeiros de países ricos que se divertem num jogo de caça e morte de seres humanos financiados por uma empresa transnacional e com permissão dos governantes locais. O penúltimo, *Retratos Fantasma*, discute a relação do cinema com a cidade de Recife e todos os seus processos de transformação. convida-nos a enxergar Recife, como resultado desses usos espaciais que dialogam de maneira dialética com a história.

Nos quatro trabalhos desse diretor se desmistifica a imagem de povos sem história, se acentua a luta de classes e a reivindicação por cidadania, por se garantir o direito de serem agentes de seu presente e as memórias emergem como forma de luta” (2025, p. 15)

Agora, com *O agente secreto*, amplia-se o leque da memória, incluindo-se mais ingredientes que ou estavam invisibilizados, esquecidos ou mesmo apagados. A preocupação com os “anônimos” que não entraram para a história oficial, toma forma e sentimento, demonstra as razões de suas personagens. Nesse sentido, se nota a importância de se perceber a memória como ferramenta viva e o cinema como seu veículo difusor.

Considerações finais

Torna-se cada vez mais importante não haver unanimidade sobre a percepção das obras artísticas. Sobre tudo no cinema, que aguça mais as subjetividades e as possibilidades de alargamento da percepção, o que vale são as formas de crescimento do debate, o exercício dialógico. Kleber Mendonça Filho, tem conseguido isso nessa série de filmes que tem realizado. Isso motiva não apenas a mais reflexões como o desejo de novas produções. Em *O agente secreto* certos diálogos mais horizontalizados se construíram, motivados, inclusive pelas obras

anteriores. Cada vez mais se constata o quanto regional, nacional e global caminham simultaneamente e de maneira aleatória. Existem várias formas de se conhecer a própria história coletiva e a de outros povos. Sair do lugar de conforto, procurar entender o sentido e a lógica do outro já é um grande começo e este filme consegue incomodar, para que espectadoras e espectadores saiam de sua percepção “tranquila” e entrem finalmente nesse mundo das imagens e da memória que o cinema proporciona.

Notas Finais

¹ O Milagre Econômico Brasileiro foi um período de rápido crescimento econômico entre 1968 e 1973, com aumento do PIB, industrialização e grandes obras de infraestrutura, porém marcado por desigualdade social e expansão da dívida externa. O discurso governamental dizia que seria necessário primeiro crescer o “bolo”, para depois dividi-lo à população. O bolo cresceu, foi dividido, entretanto de modo bastante desigual entre os brasileiros, sobretudo com as classes trabalhadoras assalariadas. O arrocho salarial estava dentro desse processo. Foi uma política deliberada para combater a inflação e financiar o crescimento econômico. Porém, resultou em uma perda significativa do poder de compra dos trabalhadores, que enfrentaram uma hiperinflação, sem reajustes reais de salário. Como todas as manifestações públicas de massa estavam proibidas pelo regime e as greves sujeitas ao enquadramento na Lei de Segurança Nacional, as dificuldades enfrentadas foram inúmeras. Ainda assim, várias formas de protesto contra a ditadura começaram a se desenvolver, mesmo com a maioria da sociedade brasileira sem ter consciência do que ocorria naquele período.

² A patroa, que chegou a ser presa em flagrante à época da morte do menino por homicídio culposo, quando não há intenção de matar, foi solta após pagar fiança de R\$ 20 mil. (...) Sari Corte-Real foi condenada a 8 anos e 6 meses de prisão por abandono de incapaz com resultado morte. No entanto, ela ainda pode recorrer contra a decisão e seguirá em liberdade até o caso transitar em julgado, quando não há mais possibilidade de recurso. <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2022/06/01/caso-miguel-a-queda-de-menino-do-9o-andar-que-levou-a-condenacao-da-patroa-da-mae-dele-por-por-abandono-de-incapaz.ghtml>> acesso em <30.05.2026>. Agora, já passados seis anos, o processo deve ser levado ao Superior Tribunal de Justiça (STJ).

³ O Papangu é uma personagem centenária predominante na tradição dos carnavais de algumas cidades do interior de Pernambuco. Geralmente são rapazes que se fantasiam com máscaras diversas, em geral de cabeça de animais, às vezes assustadoras e que interagem com outros foliões. O termo “papangu” tem origem popular no costume de comer angu durante as festas de entrudo.

⁴ A versão mais aceita é que a lenda começou como uma piada de redação. O escritor e jornalista Raimundo Carrero, então redator do Diário de Pernambuco, ouviu um colega contar que havia visto uma perna peluda debaixo da cama. Carrero e o editor do jornal, em um período de censura militar intensa, começaram a publicar colunas policiais com histórias “absurdas” para driblar o controle político. Assim, a Perna Cabeluda migrou das anedotas internas para as páginas dos jornais, e logo

para os programas de rádio da cidade, onde ouvintes compartilhavam seus supostos encontros. Criada talvez também por Jota Ferreira, jornalista do rádio e da tv.

Bibliografia

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CORREIA, Sílvia. Entrevista com Paul Thompson. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil . Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, p. 6-18, jan./abr. 2019 | www.revistatopoi.org

DIREITO À VERDADE E À MEMÓRIA: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos/ Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

MENDONÇA FILHO, Kleber. 2. ed. O agente secreto. Rio de Janeiro: Amarcord, 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

SANTANA, Gilmar; GONÇALVES, Miriam de O.; PAVAM, Walmir. Retratos de afetos cinematográficos numa cidade em mudança. In <https://doi.org/10.37390/avancacinema.2025.a613> N.º 16 (2025) Publicado 2025-12-16

Filmografia

A Profecia. 1976. Dir: Richard Donner

Aquário. 2016. Dir: Kleber Mendonça Filho. Brasil

Bacurau. 2018. Dir: Kleber Mendonça Filho. Brasil

Dona flor e seus dois maridos. 1976. Dir: Bruno Barreto

King Kong. 1976. Dir: John Guillermin

Le magnifique (1973) Dir: Philippe de Broca

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia. (1976) Dir: Hector Babenco.

O agente secreto. 2025. Dir: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinemascópio e Vitrine Filmes. *Retratos Fantasma*. 2023. Dir: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinemascópio e Vitrine Filmes. DVD.

O som ao redor. 2012. Dir: Kleber Mendonça Filho. Brasil

O trapalhão no planeta dos macacos. 1976. Dir: J.B. Tanko

Pasqualino sete belezas (1975) Dir: Lina Wertmüller

Tubarão. 1975. Dir: Steven Spielberg

Discografia

Eu não sou cachorro, não (Valdique Soriano)

If You Leave Me Now (Chicago)

Não há mais tempo [Fernando Cesar Pereira [Arierepe] (UBC), Joao Adelino Leal Britto [Britinho]] (UBC) [cantada por: Angela Maria]

Retiro – tema de amor nº 3 (Júlio César Galdino)

Samba do Arpeje (Luís Bandeira e Valdir Calmon)