

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIA E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Letícia Martins da Cruz

Memória em Produção: uma análise da família Rocha Miranda através dos documentários
“Panair do Brasil – Uma História de glamour e conspiração” e *“Menino 23 – Infâncias
Perdidas no Brasil*

Juiz de Fora
2025

Letícia Martins da Cruz

Memória em Produção: uma análise da família Rocha Miranda através dos documentários
“Panair do Brasil – Uma História de glamour e conspiração” e *“Menino 23 – Infâncias
Perdidas no Brasil”*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martins da Cruz, Letícia.

Memória em Produção : uma análise da família Rocha Miranda através dos documentários “Panair do Brasil – Uma História de glamour e conspiração” e “Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil” / Letícia Martins da Cruz. -- 2025.

201 f. : il.

Orientador: Wallace Andrioli Guedes

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Brasil Contemporâneo . 2. Memória Coletiva. 3. Documentário. 4. Identidade social. 5. Família Rocha Miranda. I. Andrioli Guedes, Wallace , orient. II. Título.

Letícia Martins da Cruz

Memória em Produção: uma análise da família Rocha Miranda através dos documentários “*Panair do Brasil – Uma História de glamour e conspiração*” e “*Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil*”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 28 de agosto de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Alessandra Souza Melett Brum
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio
Universidade Federal de São Paulo

Dedico este trabalho à minha família, pelos caminhos que abriram, pelas Histórias que contaram e pelas que deixaram em silêncio. Com elas, e apesar delas, aprendi a escutar o passado e, assim, a me reconhecer no presente.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não nasceu de um projeto estruturado, mas de uma inquietação. Um incômodo silencioso que só pôde emergir graças a um contexto histórico e a um momento pessoal muito específicos. Ao longo do percurso, essa inquietação foi ganhando forma e densidade com o apoio de muitas pessoas e instituições, às quais deixo meu mais profundo agradecimento.

À Casa de Petrópolis Instituto de Cultura, onde iniciei minha trajetória profissional no campo da História e onde tive o primeiro contato com os temas que atravessariam tanto a graduação quanto a presente dissertação. Foram três anos de aprendizado intenso e valioso. Agradeço, em especial, a Rachel Wider, diretora executiva da Casa, cuja sensibilidade e escuta generosa abriram espaço para diálogos difíceis e para um amadurecimento ético e intelectual que muito me marcaram.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que possibilitou a dedicação integral à pesquisa. Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, que me acolheu com rigor, liberdade e senso crítico, pilares essenciais para a construção deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes, por confiar no meu caminho desde o início. Por respeitar meus silêncios, por desafiar minhas certezas e por sustentar a confiança em mim inclusive nos momentos em que nem eu a encontrava. Sua postura ética, sua delicadeza e seu profissionalismo foram, em muitos momentos, farol e refúgio.

Às professoras e professores que marcaram minha formação com generosidade crítica, não apenas durante o processo de escrita da dissertação, mas ao longo de toda a jornada acadêmica. Em especial, à Prof.^a Dr.^a Havelly Ferreira Acruche, cujas palavras na primeira aula do seminário de pesquisa permaneceram como um guia sensível e firme durante todo o processo.

À Prof.^a Dr.^a Alessandra Souza Melett Brum e ao Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio, membros da banca avaliadora, por suas contribuições valiosas na qualificação, que apontaram caminhos desafiadores e enriqueceram substancialmente esta investigação.

Ao Prof. Me. Bruno Tamancoldi, meu orientador na graduação, por estar sempre disponível nos momentos em que o medo da insuficiência me paralisava. Suas palavras de incentivo me lembraram constantemente das conquistas já realizadas, e me ajudaram a seguir adiante.

À Prof.^a Dr.^a Fernanda Bana Arouca, cuja escuta atenta, generosa e curiosa me inspira profundamente. Em nossas conversas em cafés, encontrei reflexões que ultrapassaram o campo acadêmico e tocaram aspectos íntimos da vida. À Prof.^a Dr.^a Sabrina Costa Braga, cujo curso sobre memória multidirecional, no programa Global July da UFJF, elucidou conceitos e debates que até então me pareciam nebulosos.

À Prof.^a Simone Carvalho, que foi, e sempre será, uma segunda mãe. Professora desde meus onze anos, e presença constante durante todo o Ensino Médio, ela apoiou cada “loucura” com afeto e firmeza, acreditando em mim quando nem eu sabia por onde ir. A todas e todos os docentes que compuseram minha formação, deixo meu reconhecimento e minha gratidão mais sinceros. Suas aulas não foram apenas transmissão de conteúdo: foram aberturas simbólicas e afetivas.

Aos colegas de curso e amigas de caminhada, por partilharem o cansaço, o entusiasmo, as angústias e as conquistas. À Caroline Lopes e à Ana Júlia Ferreira, amigas e companheiras de representação discente, com quem dividi responsabilidades, lágrimas e risadas. A presença constante de vocês tornou o caminho mais leve e, sobretudo, possível.

A Nathaly Souza, Chrigor Libério, Elimar Santos e João Marcelo Amaral, por toda leveza, ironia e acolhimento compartilhados ao longo desta jornada que, tantas vezes, ameaça se tornar solitária. À turma de 2023, por tornar o processo mais coletivo e solidário.

À Luiza Camarinho, minha amiga de infância, irmã de alma, que me acolheu nos momentos de exaustão profunda. E ao Daniel Gastardelli, por escutar — incansavelmente — cada desabafo, inclusive os mais repetitivos, com atenção e cuidado.

Agradeço com reverência à Família Panair e aos meninos do orfanato Romão de Mattos Duarte. Embora não os tenha conhecido, suas Histórias de força e resistência me atravessaram profundamente. Foram eles que conferiram sentido e urgência a esta pesquisa.

À minha família, por tudo. Pelos caminhos que abriram, e pelos que precisei desbravar sozinha. À minha mãe, mulher simples do interior de Minas Gerais, cuja garra e amor incondicional pelos filhos moldaram minha forma de estar no mundo. Ao meu pai, cuja presença constante mesmo diante das maiores adversidades me ensinou o valor da ternura, da paciência e da persistência. Foi ele quem me presenteou com meu primeiro livro, aos quatro anos, e com ele me ensinou que o conhecimento pode ser abrigo. Carrego a força de vocês como motor e memória.

Por fim, agradeço a mim. Por todas as vezes em que o cansaço me pediu para parar, e ainda assim eu continuei. Pelos choros silenciosos, pelas crises de pânico enfrentadas em

solidão, pela coragem de me tornar meu próprio refúgio. Por persistir mesmo quando a fé fraquejou, e por confiar na força da minha ancestralidade, que me guia e me sustenta.

Este trabalho também é sobre resistência. Porque, diante do medo, da exaustão e da dúvida, eu escolhi permanecer. E venci.

“A memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira” (Eduardo Coutinho, 2005, p. 15).

RESUMO

A memória é um campo permeado por disputas de poder e por representações em constante negociação. Como demonstram autores como Jacques Le Goff e Michael Pollak, a tensão entre memórias oficiais e subterrâneas revela camadas profundas de conflito social e de luta por reconhecimento. A família Rocha Miranda, figura de destaque no cenário político e empresarial brasileiro do século XX, emerge como protagonista de duas narrativas contrastantes nos documentários *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* e *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil*. No primeiro, o grupo familiar é representado como vítima de perseguição política durante a ditadura militar, marcada pela cassação da companhia aérea Panair e pela demissão de milhares de funcionários. No segundo, outros membros da mesma família são retratados como proprietários de uma fazenda no interior paulista onde crianças negras, oriundas de um orfanato público, foram submetidas a trabalho forçado sob a influência das ideologias integralista e nazista. A partir dessa ambiguidade, esta pesquisa propõe refletir sobre três questões centrais: De que modo o documentário atua como vetor da memória, intervindo nas disputas simbólicas do espaço público, a partir de um agenciamento fílmico que organiza vozes, arquivos e testemunhos? De que modo ele intervém na construção do passado e no enquadramento da memória coletiva? Seria o documentário capaz, enfim, de reconfigurar a identidade social de um grupo?

Palavras-chave: Memória em disputa; Documentário; Identidade social; Família Rocha Miranda.

ABSTRACT

Memory is a field permeated by power disputes and constantly shifting representations. As authors such as Jacques Le Goff and Michael Pollak have shown, the tension between official and subterranean memories reveals deep layers of social conflict and struggles for recognition. The Rocha Miranda family, a prominent figure in Brazil's twentieth-century political and business landscape, emerges as the protagonist of two contrasting narratives presented in the documentaries *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* and *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil*. In *Panair do Brasil*, the family is portrayed as a victim of political persecution during the military dictatorship, marked by the shutdown of Panair and the dismissal of thousands of employees. In *Menino 23*, other members of the same family are depicted as owners of a rural estate in the state of São Paulo where Black children, taken from a public orphanage, were subjected to forced labour under the influence of integralist and Nazi ideologies. From this contrast, the research seeks to reflect on three central questions: What is the role of documentary film as a historical agent? How does it influence the construction of the past and the framing of collective memory? And to what extent can it reconfigure the social identity of a privileged group?

Keywords: Contested memory; Documentary film; Social identity; Rocha Miranda family.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Frame inicial in memorian aos sócios da Panair	39
Figura 2 – Depoimento de Carola Gudim, ex-aeromoça da Panair	54
Figura 3 – Aeromoças da Panair sob vigilância no aeroporto Santos Dumont	56
Figura 4 – Ex-funcionários da Panair em reencontro memorial.....	67
Figura 5 - Epígrafe inicial do documentário Menino 23.	103
Figura 6 – Primeiro frame do Tijolo com suástica na Fazenda Cruzeiro do Sul.....	106
Figura 7 - – Frame de Aloísio em uma das primeiras aparições	107
Figura 8 - – Close de uma criança que representa Aloísio na infância	108
Figura 9 – Primeira aparição de Argemiro, mostrado e tocando trompete.....	115
Figura 10 – Reconstituição da preparação da vara de marmelo	120
Figura 11 – Reconstituição sugerindo o castigo com palmatória aplicado ao menino.....	121
Figura 12 – Aloísio olhando para o fundo do silo onde era castigado.	122
Figura 13 – Reconstituição mostrando o menino olhando para cima	122
Figura 14 –Aloísio refletindo sobre o dia da “liberação”	130
Figura 15 – Dados sobre racismo no Brasil exibidos no encerramento	131

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional Número Cinco
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
BBC	British Broadcasting Corporation
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
BRDE	Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul
CBA	Comitê brasileiro pela Anistia
CEASP	Centro de Estudos e Ação Social de Camaçari
CISA	Centro de Informações da Aeronáutica
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNV	Comissão Nacional da Verdade
COJARE	Comissão de Julgamento da Aeronáutica
CVENB	Comissão da Verdade da Escravidão Negra no Brasil
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FAB	Força Aérea Brasileira
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GPO	General Post Office
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM	Museu de Arte Moderna
MFPA	Movimento Feminino Pela Anistia
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
ODS	Objetivos de Desenvolvimento Sustentável
ONU	Organização das Nações Unidas
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SNI	Serviço Nacional de Informações
TRF5	Tribunal Regional Federal da 5ª Região

TRT	Tribunal Regional do Trabalho
UCP	Universidade Católica de Petrópolis
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UFSCar	Universidade Federal de São Carlos
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 DOCUMENTÁRIO E MEMÓRIA: O CASO <i>PANAIR DO BRASIL</i>.....	20
2.1 Documentário: Conceito e Identidade	21
2.2 O que se escolhe lembrar: Ditadura no cinema documental	27
2.3 <i>Panair do Brasil: Uma História de Glamour e Conspiração</i>	34
2.3.1 Primeiro Bloco: O Glamour	38
2.3.2 Segundo Bloco: A Conspiração	54
2.3.3 <i>Panair do Brasil</i> : Notas de uma Memória Familiar.....	67
3 DOCUMENTÁRIO E ESQUECIMENTO: O CASO <i>MENINO 23</i>.....	79
3.1 O que se escolhe esquecer: a pesquisa e a trilha pelo subterrâneo.....	84
3.2 A Estética da Denúncia: O Documentário Contemporâneo Brasileiro	88
3.3 <i>Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil</i>.....	94
3.3.1 Tijolos, Suásticas e Silêncios: a infância roubada.....	98
3.3.2 “Eu fui o 23”: o testemunho e o trauma da violência.....	116
3.3.3 <i>Menino 23</i> : Rastros de um Esquecimento Familiar.	131
4 IDENTIDADES EM DISPUTA: O CASO ROCHA MIRANDA.....	147
4.1 Identidade Rocha Miranda em Panair: “perseguidos políticos”	148
4.2 Identidade Rocha Miranda em Menino 23: “nazistas brasileiros”	162
4.3 Memória em produção: O legado Rocha Miranda em disputa.....	172
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
BIBLIOGRAFIA.....	185
FILMOGRAFIA	196

1 INTRODUÇÃO

O interesse por esta pesquisa surgiu ainda na graduação em História, na Universidade Católica de Petrópolis (UCP), minha cidade natal. Durante o estágio acadêmico, iniciado em dezembro de 2020, atuei na Casa de Petrópolis Instituto de Cultura, conhecida como Casa dos Sete Erros. Foi nesse contexto que tive meu primeiro contato com a família Rocha Miranda, proprietária de parte do imóvel.

Nos primeiros meses de trabalho, ao conhecer a História de Celso da Rocha Miranda e da Panair do Brasil, impactou-me o relato sobre o fechamento da companhia pela ditadura militar e as tentativas de resistência dos funcionários. A memória desses trabalhadores, que continuaram a realizar reuniões anuais mesmo após mais de 60 anos da falência, despertou meu interesse pelo tema, resultando na elaboração da minha monografia de conclusão de curso.

Naquele momento, concentrei-me na memória como forma de resistência e no trauma coletivo provocado pelo fechamento abrupto da empresa. Contudo, em 2021, durante uma visita guiada a uma família paulista na Casa de Petrópolis, ouvi uma resposta inesperada. Ao mencionar o nome Rocha Miranda, em vez da associação habitual com a companhia aérea ou com o bairro carioca, escutei: “Rocha Miranda? Daquela fazenda nazista em São Paulo?”.

Essa sobreposição de narrativas — uma de perseguição política, outra de violência racial — levou-me ao documentário *Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil* e às fontes acadêmicas correlatas. Percebi rapidamente uma disparidade: embora a Panair tenha sido internacionalmente relevante, a associação popular entre o nome Rocha Miranda e os eventos da Fazenda Cruzeiro do Sul era mais difundida, especialmente nas redes sociais.

Foi essa diferença que me levou à hipótese central desta pesquisa: os documentários são os principais vetores de construção, circulação e consolidação dessas memórias contrastantes. Assim, busco compreender o papel do documentário na disputa por narrativas de memória e identidade social, especialmente em contextos de trauma, apagamento e resistência.

O objeto de estudo são dois documentários. *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (2007) retrata o fechamento da companhia aérea em 1965, destacando as conexões de Celso da Rocha Miranda com a elite política e os impactos sociais da cassação. *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil* (2016), por sua vez, expõe a violência vivida por crianças negras retiradas de um orfanato no Rio de Janeiro e submetidas a trabalho forçado e à doutrinação nazista e integralista em fazendas da mesma família localizadas no interior de São Paulo.

A análise parte do entendimento de que o cinema documental intervém no espaço

público ao reorganizar identidades sociais e reativar memórias antes silenciadas, por meio de estratégias narrativas e afetivas. Como discute Pollak (1989, p. 9), o documentário exerce papel central na formação e reconfiguração da memória coletiva, sobretudo ao mobilizar memórias subterrâneas. Ainda que a memória não seja plenamente traduzida em objetos de memória, o cinema — especialmente o documentário e o filme-testemunho — se consolidou, na modernidade, como um dos principais suportes para esse processo.

Ao mobilizar capacidades cognitivas e afetivas, o documentário torna-se decisivo no enfrentamento do esquecimento social, na visibilização de memórias subterrâneas e na reconfiguração dos consensos históricos. Obras como *Shoah* (1985) e *Le Chagrin et la Pitié* (1969), citadas por Pollak, exemplificam como a linguagem audiovisual pode desestabilizar narrativas oficiais, forçando controvérsias e revisões da memória social.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro apresenta, de forma sucinta, o debate sobre o conceito de documentário, discutindo sua consolidação como gênero e sua identidade a partir do fazer documental. Sobretudo, mas não exclusivamente, da escola britânica, conhecida como documentário clássico. Desenvolve ainda uma análise crítica de *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*, com ênfase em linguagem, montagem e no papel que ocupa na disputa pela memória da ditadura militar no Brasil.

O segundo capítulo se dedica ao documentário *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil*, examinando sua construção estética, as influências do documentário contemporâneo, sua articulação com o trauma coletivo e sua relação com a tese de Sidney Aguilar Filho, que originou a obra. Por fim, o terceiro capítulo realiza uma análise comparativa entre os dois filmes, investigando estratégias de construção de memória e esquecimento, impactos sobre os grupos envolvidos e a disputa em torno da identidade social da família Rocha Miranda.

A partir dessas duas narrativas concorrentes, uma de apagamento e reabilitação; outra de denúncia e revelação, esta pesquisa reflete sobre como o documentário atua na disputa pela memória coletiva e na reconfiguração de identidades sociais marcadas pelo trauma, privilégio e contradições da História.

Nesse sentido, a pergunta “o que é documentário?”, embora pareça simples, envolve um debate extenso entre cineastas, historiadores e críticos desde os primórdios da prática (Nichols, 2010; Plantinga, 2005). Questões como “qual seu objetivo?”, “qual seu significado?” e “o documentário é, de fato, cinema não ficcional?” permanecem centrais nos debates contemporâneos. Este trabalho não pretende oferecer uma resposta definitiva, mas refletir sobre a consolidação histórica do conceito, analisando as escolhas estéticas e políticas que moldaram a identidade do gênero.

Uma vez estabelecida essa discussão, cabe compreender como o documentário opera

como espaço de memória, isto é, como seus dispositivos narrativos atuam na disputa simbólica do passado. Nessa perspectiva, aproxima-se da escrita da História: não como espelho dos acontecimentos, mas como campo de confrontos entre diferentes versões (Aguilar, 2011).

Na América Latina, essa função assume contornos específicos, articulando estilos, narrativas e objetos diversos segundo as particularidades políticas, sociais e culturais de cada país (Daminello, 2019; Kahana, 2016).

Em uma sociedade marcada pelo esvaziamento dos marcos históricos e pela dificuldade de institucionalizar a lembrança dos traumas políticos, o cinema documental opera como um verdadeiro “lugar de memória”, no sentido atribuído por Pierre Nora (1993). Um espaço simbólico de resistência ao esquecimento, onde a lembrança se preserva justamente porque já não é garantida pelas práticas sociais cotidianas (Atencio, 2014).

Esse movimento é visível em filmes como *Cabra Marcado para Morrer* (1984), que mobiliza o inacabado como estética da memória; *Retratos de Identificação* (2014), que articula arquivos e reencenações na construção do testemunho; e *Torre das Donzelas* (2018), que utiliza o espaço físico como dispositivo memorial. Obras como *Jango*, *Cidadão Boilesen*, *Que Bom Te Ver Viva*, *Diário de Uma Busca*, *Hércules 56* e *Libelu – Abaixo a Ditadura* compõem uma cartografia audiovisual da memória da Ditadura Militar. Ainda que compartilhem a mesma temática, essas produções se inscrevem em linhagens estéticas diferenciadas — que vão da narrativa histórico-biográfica tradicional ao ensaio memorialístico subjetivo, do testemunho íntimo feminista à reconstrução coral de experiências coletivas —, revelando a pluralidade de estratégias do documentário brasileiro ao lidar com esse passado.

Observa-se o mesmo impulso memorialístico em documentários que abordam outras feridas estruturais do país, como *A Negação do Brasil* (2000), que tensiona a representação da população negra na televisão; *Auto de Resistência* (2018), que denuncia o genocídio da juventude negra nas periferias; ou *Ônibus 174* (2002) e *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), que escancaram a violência urbana contemporânea. Esses filmes demonstram como o documentário brasileiro opera como trincheira simbólica contra o esquecimento, sobretudo em temas de violência política, repressão e desigualdade estrutural. Nesse panorama contudo, tanto *Panair do Brasil* quanto *menino 23* se aproximam mais de uma linhagem tradicional do documentário histórico, mesmo adotando recursos distintos em suas abordagens da memória.

Como propõe Le Goff (1990), todo documento é, em alguma medida, um monumento: carrega intencionalidades, distorções e disputas. Essa concepção permite compreender o documentário como instrumento de monumentalização ou desmonumentalização do passado,

conforme as escolhas narrativas que o estruturam.

Aplicado ao cinema, esse raciocínio permite compreender o documentário como espaço de monumentalização e desmonumentalização da memória (Aguilar, 2011; Monteiro, 2023; Robin, 2016). Sua representação de eventos históricos, a partir das escolhas narrativas e estéticas, pode tanto reafirmar monumentos quanto desconstruí-los, revelando os interesses políticos que os sustentam.

Metodologicamente, os dois documentários analisados foram selecionados não apenas por sua relação com a família Rocha Miranda, mas por representarem formas contrastantes de enquadramento da memória, com impacto na construção da identidade social da família. *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (2007) estrutura-se em torno de uma memória afetiva e empresarial, ancorada na narrativa de perseguição política e tentativa de apagamento histórico. Já *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil* (2016) fundamenta-se na denúncia de uma memória racializada, marginalizada e silenciada no projeto modernizador brasileiro.

É possível distinguir, portanto, duas formas de memória subterrânea. A primeira é a das vítimas, como se observa nos testemunhos de *Menino 23* e nas lembranças dos ex-funcionários da Panair, marcada pela persistência traumática e pela marginalização de suas narrativas no espaço público (Pollak, 1989; Ricoeur, 2007). A segunda refere-se aos perpetradores: exemplificada pelo silêncio da família Rocha Miranda em torno das fazendas nazistas, cujo subterrâneo não se expressa como trauma, mas como tabu. Um mecanismo deliberado de esquecimento, orientado para ocultar responsabilidades e sustentar narrativas de legitimidade (Mbembe, 2017).

Nesse sentido, ambas as obras dialogam com memórias subterrâneas, mas transformam radicalmente o papel da família Rocha Miranda: em uma, como vítima da repressão política; em outra, como agente de violência estrutural, racismo, nazismo e integralismo.

A esse respeito, Marcos Napolitano observa que o cinema — especialmente o filme histórico — pode atuar tanto na consagração quanto na crítica de narrativas dominantes (Napolitano, 2007). Analisando filmes como *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, e *Danton* (1982), de Andrzej Wajda¹. O autor argumenta que tais obras não apenas narram eventos conhecidos, mas os reinterpreta por meio da linguagem cinematográfica, produzindo representações que devem ser analisadas pelos historiadores, não só quanto à sua aderência

¹ Aqui o autor apresenta isso através de *Amistad* de Spielberg, onde o diretor reproduz o mito nacional da Democracia Estadunidense que está além dos “limites de raça, cor e classe”. Ver mais em: História do Cinema – dimensões históricas do audiovisual (2007).

factual, mas, sobretudo, quanto às intencionalidades políticas, conscientes ou não, que carregam.

No entanto, enquanto o cinema de ficção frequentemente é objeto desse tipo de escrutínio, o documentário costuma escapar a essa análise crítica, tanto por parte do público quanto de jornalistas e, não raramente, dos próprios historiadores. Isso se deve, em grande medida, à suposição de que o documentário mantém um compromisso mais direto com a verdade, herança da forma como o gênero foi historicamente concebido.

Como observa Noël Carroll (1997), o documentário opera com base em um modelo de afirmação presuntiva: o espectador tende a aceitar as informações como verdadeiras, sem questionar os processos de construção narrativa. Esse efeito de verdade não resulta da fidelidade ao real, mas das escolhas de linguagem, montagem e construção discursiva. A intenção do realizador, portanto, exerce papel decisivo na recepção da obra.

De forma convergente, Bill Nichols (2016, p. 9) afirma que “todo filme é documentário”. Para ele, filmes ficcionais funcionam como documentários dos desejos, imaginação e fantasia, enquanto documentários mantêm relação direta com o mundo social. Ambos operam com o princípio da crença: na ficção, há suspensão temporária da descrença; no documentário, a crença se estende para além da tela, produzindo a sensação de acesso a uma faceta do real até então desconhecida. Esse efeito não se restringe à duração do filme. Ao fim de um documentário, é comum que o espectador busque informações adicionais, consulte fontes e aprofunde o tema, reforçando seu lugar como vetor central na disputa por memória, sustentado por sua relação com autenticidade e mundo histórico.

Marc Ferro (2010) defende que tanto o filme ficcional quanto o documentário devem ser considerados fontes legítimas para a historiografia. O cinema é, antes de tudo, produto social, portador das marcas de sua época, dos valores e disputas que atravessam sua produção e circulação. Para Ferro, o cinema pode simultaneamente reforçar discursos hegemônicos ou operar como Contra-história, desafiando versões oficiais, revelando silenciamentos e oferecendo novas formas de compreender o passado. Sua proposta exige que o pesquisador vá além da análise estilística, atentando-se também às imagens, sons, não ditos e às relações entre filme, autor, público, crítica e regime político:

É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa (Ferro, 2010, p. 32).

Complementarmente, Robert Rosenstone (2010) argumenta que o cinema documental desafia os limites tradicionais da escrita da história. Enquanto a historiografia clássica ancora-se em fontes e busca análise objetiva, o documentário permite engajamento sensorial e emocional com os acontecimentos, tornando-se ferramenta potente para transmitir a complexidade da experiência humana.

Para Rosenstone, a linguagem visual do cinema permite que espectadores se conectem aos eventos históricos em nível pessoal e visceral, algo que a narrativa escrita raramente alcança. Ainda assim, ele alerta para os riscos de tomar o documentário como espelho fiel do real. Embora ancorado na realidade, o gênero faz uso recorrente de recursos ficcionais, como dramatizações, imagens genéricas e montagens evocativas, que o espectador tende a naturalizar, gerando o chamado “efeito de verdade”. Esse efeito, raramente questionado, sustenta a ilusão de transparência documental, até mesmo entre acadêmicos. Trata-se de uma ironia metodológica: o drama ficcional é, em certos aspectos, mais honesto, pois explicita seu caráter construído, enquanto o documentário pode sugerir transparência ilusória. Como descreve Rosenstone:

Ele também às vezes usa imagens que são aproximações mais do que realidades literais (uma paisagem hoje no lugar da mesma paisagem em algum momento do passado, imagens genéricas de soldados no lugar de imagens específicas), ocasionalmente dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático [...]. Nesse sentido, o drama é mais honesto, exatamente porque é claramente uma construção ficcional. No drama, você sabe — ou deveria saber — que está vendo uma construção do passado (2010, p. 113).

Apesar dessas tensões, o documentário permanece como uma das ferramentas mais potentes de reconstrução da memória, especialmente quando mobiliza passados silenciados ou relegados à margem. Por integrar o cinema, uma arte de massas, alcança públicos amplos, ultrapassando os limites da narrativa acadêmica e inscrevendo no espaço público versões do passado antes restritas ou invisíveis. Retomando Le Goff (1990), se a ficção monumentaliza — ou desconstrói — o passado consagrado, o documentário frequentemente ilumina aquilo que foi apagado para que outra memória ocupasse seu lugar.

Mesmo sob controvérsias quanto à veracidade, o gênero ainda é visto como lente capaz de revelar verdades ocultas (Teixeira, 2006), aproximando-se da realidade por meio de testemunhos, arquivos e registros. Diferentemente do drama histórico, o documentário ancora-se formalmente em materiais reconhecidos como vinculados ao mundo social.

Essa potência torna-se particularmente evidente na América Latina, onde o gênero se consolidou nas últimas décadas como forma de expressão política, artística e memorial, dando

corpo a experiências traumáticas de indivíduos e grupos impedidos, por gerações, de narrar suas histórias.

Por meio de testemunhos, arquivos e dispositivos variados, essas memórias emergem em registros estéticos diversos, da poesia visual de *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán (Bueno, 2020), à estrutura narrativa mais convencional de *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*. Mais do que registrar fatos, esses filmes emocionam, provocam e reinterpretam o passado, transformando o documentário em ferramenta ativa de resistência e reenquadramento da memória coletiva.

Neste ponto, impõe-se a reflexão sobre a memória subterrânea. “O passado só sai quando o silêncio é grande.” A frase de Rubem Alves (1990, p. 5), em *Tempus Fugit*, não se refere à lembrança serena, mas à memória reprimida. Aquela que emerge quando o silêncio já não se sustenta, como represa prestes a romper. Historiadores têm se debruçado sobre os mecanismos do lembrar, atentos à maneira como o presente molda o passado. Salvo em casos patológicos, o passado sempre retorna, mesmo que tentemos suprimi-lo (Sarlo, 2005). Contudo, a forma como ele é recordada é determinada pelas disputas do presente.

No Brasil, essa questão tornou-se central com a Lei da Anistia (1979) e o início da abertura política. Como o país deveria lembrar a Ditadura militar? Surgiram múltiplas posições nos campos político e cultural. Iniciava-se a batalha pela memória, e cada grupo cavava suas trincheiras. Quem deveria ser lembrado? A resposta nunca é simples — nem neutra. Depende das forças em disputa, das narrativas hegemônicas e dos silêncios que o presente escolhe sustentar ou romper.

Essa pergunta não se limita aos traumas recentes da Ditadura. Expande-se de forma ainda mais profunda e estrutural ao considerarmos o apagamento racial que atravessa toda a formação social brasileira. Se a memória da Ditadura se impôs como campo de disputa a partir da década de 1980, a memória das populações negras carrega um silêncio muito mais longo, estruturante e profundamente enraizado.

O projeto modernizador brasileiro se construiu, desde o século XIX, sobre a negação da centralidade da escravidão na formação social. Essa dinâmica se evidencia, de maneira exemplar, na trajetória da família Rocha Miranda, que em seus diversos ramos encarnou as contradições da elite modernizadora: de um lado, o empresariado vinculado ao Estado e à aviação civil nos anos 1950 e 1960; de outro, a mesma família associada, nas décadas de 1930 e 1940, a práticas de exclusão racial e ao silêncio sobre violências estruturais.

Como observa Achille Mbembe (2018), a modernidade ocidental e, no Brasil, sua tradução local, funda-se na gestão da morte e na produção do esquecimento dos corpos racializados. Aqui, essa operação de apagamento foi estetizada no mito da democracia racial e

no ideal do branqueamento, que mascararam a permanência das hierarquias raciais e das violências herdadas do passado escravista (Schwarcz, 2019; Munanga, 2015).

Diante disso, esta pesquisa parte da hipótese de que o cinema documental atua, no Brasil contemporâneo, como um dos principais dispositivos de construção e disputa de memória, especialmente em contextos marcados pelo apagamento, trauma coletivo e violência histórica. A análise de *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (2007) e *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil* (2016) busca compreender como essas obras elaboram narrativas contrastantes sobre uma mesma linhagem familiar, articulando formas distintas de lembrar, silenciar e reinscrever o passado na esfera pública.

Metodologicamente, esta dissertação adota uma abordagem analítica qualitativa, inspirada na proposta de Manuela Penafria (2009), que compreende a análise fílmica como um processo em duas etapas: decomposição e reconstrução. A primeira envolve a identificação de elementos formais como: enquadramentos, estrutura narrativa, planos, recursos sonoros e visuais. A segunda busca reconstituir a lógica interna da obra, analisando como as escolhas narrativas constroem sentidos. Adota-se, ainda, o conceito de dispositivo, formulado por Foucault (2021) e ampliado por Deleuze (1990) e Comolli (2008), compreendido como agenciamento ético, estético e político que organiza visibilidades e produz sentidos. Aplicado ao documentário por Guzmán (2017), o dispositivo funciona como ideia-força que estrutura a lógica narrativa e conduz a articulação simbólica da obra.

Nesse percurso, a dissertação se orienta pelas seguintes perguntas: em que medida o documentário pode atuar como vetor histórico? Qual seu papel na construção do passado e na disputa pela memória coletiva? E até que ponto essas representações audiovisuais impactam — ou mesmo transformam — as identidades sociais atribuídas aos grupos, sujeitos e eventos historicamente silenciados?

2 DOCUMENTÁRIO E MEMÓRIA: O CASO PANAIR DO BRASIL

O documentário, no Brasil contemporâneo, tornou-se um dos principais campos de embate simbólico sobre o passado. Compreender seu papel, no entanto, exige ir além da função memorial: é preciso interrogar suas origens, seus códigos e sua relação com a ideia de verdade. Em casos de episódios silenciados ou distorcidos da história nacional, como a repressão empresarial da Panair do Brasil ou a escravização de crianças negras em fazendas da elite econômica, o documentário torna-se ferramenta de reconfiguração do passado e intervenção no presente.

Mas, o que é documentário? Essa pergunta, que a princípio parece simples, revela-se uma das mais debatidas no campo audiovisual, tanto por quem produz quanto por quem

estuda essa forma cinematográfica (Ramos, 2008). John Grierson, considerado um dos fundadores do gênero e criador da Escola Britânica de cinema documental, definiu o campo em 1926, ao comentar o filme *Moana*, de Robert Flaherty, em uma crítica publicada no *New York Sun*. Chamou-o de “tratamento criativo da realidade” (Grierson, 1926). Embora simples e prática, a definição logo foi problematizada pelo próprio autor. Em *First Principles of Documentary* (1932), Grierson inicia com a frase: “Documentary is a clumsy description, but let it stand” (Grierson, 1932, p. 145).

Ao longo deste capítulo, será traçado um percurso conceitual e histórico do documentário enquanto linguagem, com foco nas disputas em torno da verdade, da performance e da representação do real. Em seguida, será analisada a estrutura e a estética de um dos filmes centrais para esta pesquisa: *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*. A proposta não é definir quão fiel à realidade é o longa, mas investigar como suas escolhas formais e narrativas constroem versões específicas do passado e disputam o significado público do nome Rocha Miranda.

2.1 Documentário: Conceito e Identidade

Cineastas como Jorge Furtado (2014) apontam que o documentário remonta às primeiras experiências dos irmãos Lumière, em 1895, com imagens do cotidiano: operários saindo da fábrica, pessoas caminhando, aves voando. Essas imagens, conhecidas como *documentaires* ou *actualités* (Kahana, 2016), traziam elementos centrais da linguagem documental: cenário real, gestos espontâneos e ausência de atuação. Manuela Penafria (1999), no entanto, distingue essas produções iniciais do documentário como gênero. Para ela, o que surgiu em 1895 foi o filme de não ficção, pois faltava intencionalidade narrativa. Em suas palavras:

O contributo dos primeiros cineastas consistiu em demonstrar a capacidade do aparelho cinematográfico de revelar o mundo: seja o visível, seja o distante ou o invisibilizado. Assim, o registro direto, presente desde os primórdios do cinema, constitui o primeiro princípio do documentário, ainda que sua plena configuração só ocorra mais tarde. (1999, p.38).

A consolidação do que hoje chamamos de gênero documental se deu com cineastas como Robert Flaherty e Dziga Vertov, que nos anos 1920 estabeleceram os contornos do gênero. Flaherty, com *Nanook, o Esquimó* (1922), dramatizava o cotidiano de culturas remotas. Vertov, com *O Homem com a Câmera* (1929), registrava a vida urbana soviética, evitando interferências e exaltando a espontaneidade. Ambos compartilhavam o impulso de filmar in loco, mas com estratégias opostas. Para Vertov, a montagem era o coração do

documentário. Em *O Homem com a Câmera*, propõe não apenas o registro da realidade, mas uma reflexão metalinguística sobre o cinema. Seu cine-olho valorizava o poder transformador da câmera, potencializado pela montagem (Hicks, 2007).

Já Flaherty encenava desde a captação. Em *Nanook, o Esquimó*, reconstruiu práticas tradicionais já abandonadas pelos inuítes, como a caça com arpão, adaptando-as às exigências da câmera, incluindo a montagem de um iglu com parede aberta para melhor iluminação (Nichols, 2010). A família de Nanook não era sua família de fato, mas formada por participantes escolhidos para o filme. Para Flaherty, essas escolhas não eram enganosas, mas formas de representar a “essência” daquele modo de vida.

Ambos desafiaram o cinema hegemônico e abriram caminhos para John Grierson e a Escola Britânica. Inspirado por Flaherty, Grierson cunhou o termo “documentário” ao comentar *Moana* (1926), nomeando produções que não se encaixavam nem na ficção nem no jornalismo (Stallabrass, 2013). Seu conceito de “tratamento criativo da realidade” consolidou o gênero como expressão autoral e instrumento de compromisso com o real, defendendo que personagens e cenários originais oferecem ao cinema um material mais rico e uma capacidade interpretativa mais profunda do que qualquer recriação de estúdio (Grierson, 1932).

Grierson distanciou-se de Flaherty em dois pontos centrais. Primeiro, no tema: enquanto Flaherty filmava o “homem primitivo”, Grierson voltava-se aos conflitos sociais urbanos. Como escreveu:

Eu disse que Flaherty era inocente. Ele era inocente demais. Sua revolta não era apenas contra as artificialidades de Hollywood; era, ao mesmo tempo, uma revolta ainda mais perigosa: contra os próprios termos de nossa civilização atual. [...]. Seu povo e seus temas eram notavelmente distantes daqueles que ocupam as mentes da humanidade hoje, e, se não fossem tão distantes, Flaherty os tornaria assim. [...] não buscamos o resíduo das belezas antigas, mas o início de novas belezas no cenário, por vezes improvável, do presente caótico. Acreditamos que o primeiro e o último lugar para encontrar o drama da realidade está no que os homens hoje estão fazendo, pensando, planejando e lutando. Nosso campo de observação e os padrões de nosso trabalho situam-se no choque de forças dentro da comunidade metropolitana (Grierson, 1946, p. 161). [tradução e grifo nossos]

O segundo ponto era sua defesa do documentário como ferramenta pública, além da expressão artística, comprometido com a transformação social. Para Grierson (1946), o documentário deveria ir além da expressão pessoal, atuando como obra coletiva voltada ao serviço público e à cidadania progressista.

Com isso, consolidou-se a concepção de documentário como meio de expor problemas sociais e estimular o dever cívico, em contraste com as narrativas idealizadas de Flaherty. Seu

modelo propunha revelar causas estruturais e oferecer caminhos para a superação.

Embora a influência de Vertov no Ocidente tenha sido tardia, Grierson conheceu *O Homem com a Câmera* e outras obras do cineasta soviético. Considerava os chamados “filmes sinfonia” distintos da “categoria superior” do documentário, por dar prioridade à estética em detrimento da interpretação social. Chegou a classificar *O Homem com a Câmera* como “um filme de sinfonia elevado ao limite do ridículo”.²

Ainda assim, Vertov seria reconhecido como grande renovador do gênero. Suas ideias influenciaram, mesmo que indiretamente, o cinema verdade de Jean Rouch, que deslocou o foco da montagem para a interação e o improviso durante a filmagem. Para Vertov, estética e conteúdo eram inseparáveis: a montagem criava sentido, transformando registros brutos em nova percepção do mundo.

Já para Grierson (1946), o documentário observava o mundo real, mas também o reorganizava em forma expressiva. Considerava até mesmo *The Grapes of Wrath*³, rodado em estúdio, como documentário, pois, segundo ele, mantinha a essência da observação original de Steinbeck, sendo “permissivo” ao real. Essa visão, porém, revelava contradição: criticava Vertov por priorizar a forma, mas aceitava reconstruções ficcionais desde que servissem a um propósito social. Sua fidelidade era menos formal e mais ideológica: o compromisso era com a eficácia política da narrativa.

Se Flaherty e Vertov moldaram linguagens documentais por estilos distintos, Grierson formulou a síntese institucional, conferindo ao gênero função pública. Isso não decorria apenas de convicções pessoais, mas de sua posição estratégica no Estado britânico. À frente do GPO Film Unit, coordenava uma estrutura de comunicação voltada à coesão social e eficiência administrativa, inserindo o documentário em funções pedagógicas, cívicas e propagandísticas alinhadas ao ideário liberal.

Em colaboração com Paul Rotha, Alberto Cavalcanti e Basil Wright, expandiu o cinema documental como intervenção social⁴. Rotha (1936), por exemplo, defendia rigor intelectual e técnico contra a lógica do entretenimento comercial, entendendo o documentário

² Crítica publicada originalmente em *The Clarion* (Londres), fevereiro de 1931, sob o título *The Man with a Movie Camera by Dziga Vertov*. Reproduzida em: Hardy, Forsyth (org.). *Grierson on Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1981.

³ *The Grapes of Wrath* (As Vinhas da Ira) é uma produção cinematográfica estadunidense de 1940, do gênero drama, dirigida por John Ford. O roteiro foi baseado no romance homônimo de John Steinbeck, publicado em 1939, que retrata a migração de uma família de agricultores durante a Grande Depressão.

⁴ Um exemplo notável é *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, que documenta o funcionamento do trem postal noturno e destaca o papel dos trabalhadores na distribuição de correspondências. Narrado por John Grierson e Stuart Legg, o filme exemplifica o uso da voz off, recurso considerado essencial para a construção do ponto de vista autoral, consolidando-se como marca estilística do gênero. Nesse contexto, a voz também representava autoridade institucional, revelando a assimetria entre documentarista e retratado.

como reflexão crítica sobre valores humanos e questões sociais.

Boa parte dos filmes produzidos sob Grierson atendia aos interesses do governo britânico, do GPO ou do Partido Conservador. O eixo temático era a instrumentalidade voltada a problemas socioeconômicos, com estética caracterizada pela voz off ⁵e estrutura *problem-moment*: cada dificuldade aparece como transitória, superável pela intervenção estatal (Penafria, 2005).

Entre os pontos controversos estavam o financiamento estatal e a reconstrução de cena, recurso defendido por Grierson como aceitável para representar eventos não registrados. Para ele, fidelidade literal importava menos que engajamento social: construir sentido a partir do real justificava reencenações e edições. Assim, o documentarista era mais que um observador: era um mediador e, muitas vezes, o porta-voz do Estado.

Essa prática, retomada em filmes como *Menino 23*, evidencia como procedimentos formais se mantêm ao longo das gerações, ainda que reinterpretados sob novas éticas e estéticas. Ao consolidar uma práxis documental, Grierson ancorou o gênero em um sistema classificatório que pode ser mais limitador que libertador. Andrew Tudor (1973) já apontava o paradoxo: definir um gênero exige identificar previamente os filmes que o compõem, mas os critérios para isso só emergem depois da definição.

No documentário, tais convenções incluem voz de Deus, entrevistas, som direto e atores sociais. João Moreira Salles (2005) chama isso de corpus dos textos: códigos e expectativas compartilhadas que conformam o reconhecimento público do gênero. Esse contrato tácito parte da suposição de que o que se vê está enraizado no mundo histórico.

Ainda que vistos como opostos, os limites entre documentário e ficção são historicamente móveis e, na prática, cada vez mais interpenetrados. Documentários empregam roteirização, ensaios e reconstituições; ficções usam câmera portátil, não-atores e imagens de arquivo. Para Cavalcanti, a fusão entre formas era legítima; para Grierson, era preciso separar os gêneros para estabilizar o campo documental. (Rotha, 1936)

Moreira Salles (2005) por sua vez, observa que negar diferenças entre documentário e ficção parte de uma premissa equivocada: a de que o documentário só seria admissível se fornecesse acesso direto ao real. Como isso é impossível, concluem que tudo seria ficção, ignorando que manipular o material não dissolve seu vínculo com a realidade.

⁵ Os termos voz off e voz over designam a narração feita por uma voz não vinculada visualmente a um personagem em cena. São usados quando a voz está presente na trilha sonora, mas não provém de uma fonte visível no enquadramento. Embora frequentemente tratados como sinônimos, voz off costuma ser usada em análises filmicas para indicar uma voz que faz parte do universo narrativo (como um personagem narrando memórias), enquanto voz over pode também incluir comentários externos, explicativos ou autorais, como ocorre em documentários com narração em terceira pessoa.

A categorização do documentário como gênero, portanto, funciona simultaneamente como mecanismo de estruturação e de limitação conceitual. Embora esses parâmetros não tenham impedido que a prática documental se expandisse para novas possibilidades estilísticas, ainda influenciam fortemente as expectativas do público. Mesmo hoje, prevalece a ideia de que o documentário apresenta “a realidade” e “a verdade”.

As definições do gênero defendidas pela Escola Britânica também foram amplamente questionadas. Carl Plantinga (1997) considera o conceito demasiadamente amplo, preferindo o termo “não ficção” para delimitar o campo. Michael Renov (1993) vai além e questiona a própria ideia de objetividade: para ele, todo documentário é, em alguma medida, ficcional, pois resulta de escolhas narrativas e estruturais que interpretam o real.

A presença da câmera nunca é neutra nem invisível. Causa um “efeito câmera”, ou seja, um comportamento moldado pela consciência de estar sendo filmado, que se torna parte constitutiva da linguagem documental (Nichols, 2016). A performance diante da câmera não invalida a verdade do que é dito ou vivido; ao contrário, revela um aspecto legítimo da experiência filmada. O documentarista, nesse sentido, capta uma verdade filtrada tanto pelo olhar do outro quanto por seu próprio ponto de vista, mediado pelas escolhas técnicas e narrativas.

Em contraponto àqueles que sustentam a dissolução completa da fronteira entre ficção e documentário, Hélio Godoy, em *Documentário, Realidade e Semiose* (2002), propõe uma abordagem realista. Para ele, o documentário continua sendo um instrumento legítimo de conhecimento, justamente porque lida com a existência concreta das coisas no mundo. A relação com o real, embora mediada, não é anulada; ela é reinterpretada, mas permanece ancorada em uma materialidade referencial.

Jorge Furtado (2014), por sua vez, recorre a Michel de Montaigne para reforçar o caráter interpretativo do documentário. Furtado argumenta que o cineasta não registra a realidade de forma neutra, mas constrói, a partir dela, um discurso persuasivo. O documentário, nesse sentido, ocupa uma posição singular no cinema: carrega um compromisso com a verdade — não absoluta, mas simbólica, argumentativa, processual — que o distingue da ficção. Como lembra Montaigne: “Nunca nos relatam as coisas puras; curvam-nas e mascaram-nas para adequá-las aos próprios pontos de vista.” (2010, p. 144)

No século XXI, o documentário assume sua natureza incompleta e sua afinidade com a ficcionalidade, funcionando como interpretação subjetiva mediada por palavras e imagens. Patrício Guzman propõe a ideia de “verdade em perspectiva”: em *Nostalgia da Luz*, ele compara a busca por vestígios humanos no deserto do Atacama à procura de um astrônomo por galáxias no universo. A metáfora evidencia a noção de que a verdade documental não está

no fato bruto, mas no olhar que o persegue. Essa concepção dialoga com Michael Renov (2004), para quem o documentário é sempre, em alguma medida, performativo e poético, e com Bill Nichols (2016), que defende que a representação no documentário é sempre posicionada, jamais neutra. O documentarista fala por alguém, e o faz com intenção e perspectiva.

Todos já nos perguntamos, alguma vez, se a realidade é apenas uma aparência. Vivemos, talvez, num mundo em que todas as coisas parecem sonhos coletivos. Em particular, a realidade é, para nós, o conjunto da matéria que nos rodeia, mas principalmente um reconhecimento dos sentidos, uma percepção subjetiva, um efeito da vista, do tato, do ouvido etc. Pode-se afirmar também que existem muitas “realidades”, já que cada pessoa é capaz de inventar uma realidade própria. E, se cada indivíduo observa uma realidade concreta ou imaginada, não há uma só maneira conclusiva para fixar uma definição. (Guzmán, 2017, p. 30)

Partindo desse olhar, Guzmán nos convida a abandonar a ideia de realidade como algo fixo, ordenado ou mensurável. Em vez disso, propõe compreendê-la como um fluxo incessante de acontecimentos simultâneos, que só ganham sentido quando organizados por um olhar, uma narrativa, um dispositivo. O real, portanto, não se apresenta de forma pura: ela é atravessada por filtros perceptivos, por escolhas éticas e estéticas, e pelo modo como cada sujeito constrói o mundo que habita. O documentário, nesse cenário, não é espelho do real, mas exercício de ordenação simbólica do caos.

Como aponta Guzmán em *Filmar o que não se vê* (2017, p. 6), o cineasta é aquele que percorre esse emaranhado de sentidos para propor, com sua câmera, uma perspectiva. Não uma verdade definitiva, mas uma verdade situada, carregada de sensibilidade e intencionalidade.

A verdade no documentário, portanto, continua sendo uma questão central. Enquanto o debate acadêmico avança de forma complexa e diversa, o senso comum ainda tende a associar o documentário a uma verdade que espelha o real — herança do início do gênero. As fronteiras entre ficção e não ficção permanecem instáveis e disputadas. No entanto, como evidenciam autores como Renov, Coutinho e Furtado, o que está em jogo não é a fidelidade a um fato, mas a construção de um ponto de vista e a responsabilidade ética que ele implica.

Ao longo das décadas, a definição de documentário foi interrogada, estendida, reconfigurada e posta em disputa. Tornou-se um marco inaugural que abriu o gênero ao mundo, mas que também carrega, em si, tensões entre forma, poder e verdade. A identidade do documentário, portanto, é viva. Delineada por sua história e pela prática, mas sempre aberta às transformações e à pluralidade de fazeres que o presente propõe.

Nesta pesquisa, não se pretende definir qual documentário é “mais fiel à realidade” ou “mais verdadeiro”. O que se observa, até aqui, é que, apesar da diversidade no debate conceitual, a relação do documentário com o real é intrínseca. Essa relação, além de se manifestar em diferentes escolhas narrativas e estilísticas, envolve também um pacto com o espectador: ao se apresentar como documentário, a obra aciona expectativas de autenticidade e de compromisso com o real (Nichols, 2010; Comolli, 2008). Não cabe, portanto, hierarquizar essas abordagens. O que importa são as escolhas e é sobre elas que esta análise se debruça. Esta análise busca investigar as decisões narrativas e estilísticas dos filmes *Menino 23* e *Panair do Brasil*, e compreender como essas escolhas influenciam a construção da memória e da identidade social da família Rocha Miranda.

Essa discussão teórica não se esgota em si mesma: ao longo dos capítulos seguintes, os conceitos aqui apresentados serão aplicados de forma concreta à análise de *Panair do Brasil* e *Menino 23*, servindo como ferramentas para compreender de que modo as escolhas narrativas e estéticas estruturam diferentes documentários de memória.

2.2 O que se escolhe lembrar: Ditadura no cinema documental

“O passado só sai quando o silêncio é grande.” A advertência de Rubem Alves (1990, p. 5), retomada aqui, ajuda a compreender a batalha simbólica que se acirrou no Brasil a partir da Lei da Anistia, em 1979. Como o país deveria lembrar a Ditadura militar? E mais do que isso: quem deveria ser lembrado? A transição democrática não resolveu essa questão. Pelo contrário, ela se constituiu como campo de disputa, onde cada grupo cavou suas trincheiras em torno da memória — ou do esquecimento — dos anos de chumbo.

Entre os dias 31 de março e 2 de abril de 1964, as Forças Armadas, com apoio de setores estratégicos da sociedade civil e do empresariado, depuseram o presidente João Goulart sem resistência armada. O regime se consolidou rapidamente por meio de expurgos, prisões e restrições políticas (Napolitano, 2014). Para manter uma aparência de normalidade democrática, preservou-se um Congresso enfraquecido, eleições controladas e uma sucessão de generais na presidência, como Humberto Castelo Branco (1964 – 1967) e Artur da Costa e Silva (1967 – 1969). Com o AI-5, em 1968, radicaliza-se o controle político e consolida-se o período mais violento da ditadura, com a suspensão do habeas corpus, o fechamento do Congresso e o aprofundamento da repressão.

No campo das artes e da cultura, a censura, que já possuía um arcabouço jurídico desde o Estado Novo — especialmente por meio do Decreto 20.493, de 1946 —, é ampliada e passa a ser exercida de forma sistemática, especialmente pela Divisão de Censura de

Diversões Públicas (DCDP). No caso da imprensa, embora o controle e a repressão fossem exercidos desde o início do regime por meio de mecanismos de coerção direta, notificações e pressão militar, é a partir do Decreto-Lei 1.077, de 1970, que se estabelece um respaldo formal mais evidente para a censura prévia a veículos de comunicação. Contudo, não existiu, no Brasil, um órgão permanente e específico para esse fim.

Durante os chamados anos de chumbo, sob a presidência de Emílio Garrastazu Médici (1969–1974), a repressão se intensificou. Guerrilhas urbanas e rurais foram dizimadas, e opositores políticos foram torturados, assassinados ou desapareceram. Paralelamente, o regime colhia os frutos do chamado “milagre econômico”, que mascarava desigualdades e a violência estatal.

A transição teve início com Ernesto Geisel (1974-1979), que propôs uma abertura “lenta, gradual e segura”. A censura foi parcialmente atenuada e o AI-5 perdeu força. Entretanto, a questão da anistia seguia sem resolução. A oposição exigia o retorno dos exilados, libertação de presos políticos e restituição de direitos civis. A pressão popular cresceu, impulsionada por movimentos como o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) e o Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA). Em resposta a esse clamor popular, o governo enviou ao Congresso, em 1979, um projeto de lei de anistia, cuja proposta era um tanto assimétrica: uma anistia “recíproca”, que beneficiava também os agentes do Estado envolvidos em crimes de repressão. Aprovada em agosto de 1979, a lei selou o pacto de impunidade (Bevernage, 2018).

Segundo Marcos Napolitano (2015), a redemocratização brasileira foi marcada por ambiguidade. Diferentemente da Alemanha pós-Segunda Guerra, onde a derrota do Eixo permitiu uma ruptura clara com o regime nazista — abrindo espaço para debates mais amplos sobre memória, trauma e reparação —, no Brasil, assim como no Chile e na Argentina, a transição foi conduzida com os militares ainda no poder. O desafio era substituir a violência pela tolerância, superando o ódio sem recorrer ao que se chamava de “revanchismo”. Nesse contexto, as vítimas deveriam ser reconhecidas, mas sem alimentar ressentimentos. Com antigos agentes do regime ainda ocupando posições de poder, os primeiros esforços institucionais para construir políticas de memória foram tímidos. Os opositores da ditadura, longe de serem os vencedores, não detinham a autoridade narrativa dominante sobre esse passado.

No campo cultural, no entanto, as disputas pela memória encontraram maior liberdade. Como destacou o jornalista Mauro Ventura em *O Globo* (2005): “Os guerrilheiros estão saindo da clandestinidade. Depois de chegarem ao poder, os ex-militantes de esquerda começam a ocupar uma nova trincheira: o cinema.” A literatura, o teatro e as minisséries

também se tornaram territórios férteis de disputa. A publicação de *Brasil: Nunca Mais* (1985) foi decisiva para documentar os crimes do regime. Mesmo com a vitória institucional dos militares, foi a esquerda — no plano simbólico — que moldou a memória dominante do período, especialmente por meio do cinema e da ficção televisiva (Dellamore; Amato; Batista, 2018).

Essa consolidação simbólica, ainda que não se traduza em hegemonia institucional, moldou o imaginário público do período autoritário, articulando narrativas de denúncia oriundas tanto da esquerda comunista quanto de liberais dissidentes. Para os primeiros, tratava-se de deslegitimar o regime; para os segundos, de dissociar-se de responsabilidades históricas. (Napolitano, 2015). Esse discurso foi amplamente difundido pela imprensa liberal, pela produção acadêmica e pelos meios de comunicação, consolidando-se como a versão dominante dos acontecimentos.

Desde os anos 1980, filmes como *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, e *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, representaram a ditadura sob a ótica da resistência. A partir do fim do regime, diferentes tipos de obras passaram a abordar aquele período, cada uma a seu modo, mas com o objetivo comum de rememorar e reinterpretar a experiência autoritária. Contudo, foi o documentário que se firmou como gênero privilegiado para o resgate das memórias reprimidas (Álvarez; Mariani; Vilhena, 2023).

Sem provas materiais disponíveis, os realizadores recorreram a vestígios e testemunhos. A História, antes cética quanto à memória subjetiva, passou a valorizá-la como fonte legítima, desde que tratada com o devido rigor. Beatriz Sarlo (2005) nomeia esse fenômeno de “guinada subjetiva”, em que o testemunho pessoal passa a ter centralidade na produção de conhecimento histórico.

Como a ditadura foi vivida de maneiras distintas por diferentes grupos sociais, os testemunhos variam de acordo com marcadores como classe, raça e gênero. A experiência de lembrar e narrar também se modifica conforme essas interseções. Nesse cenário, o documentário desempenha papel crucial ao tornar visíveis relatos marginalizados e levá-los ao grande público, oferecendo perspectivas específicas sobre a Ditadura militar.

Na chamada pós-Retomada do cinema brasileiro, observa-se um crescimento expressivo da produção documental dedicada à revisão da Ditadura militar, especialmente a partir da centralidade da memória e do testemunho como eixos estruturantes dessas narrativas. Segundo levantamento de Gutfreind e Rech (2011, pg.134), entre 2002 e 2009 foram realizados 21 documentários sobre o tema.

Filmes como *Tempos de Resistência* (2004), de André Ristum e *Hércules 56* (2006), de Sílvio Da-Rin, exemplificam essa tendência, ao centralizar a resistência armada e a

experiência dos perseguidos, oferecendo um contrapeso às narrativas oficiais (Gutfreind; Rech, 2011).

O final dos anos 1990 foi especialmente promissor para o documentário brasileiro. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) apontam como fatores desse crescimento o avanço das tecnologias de filmagem e edição — como câmeras digitais e softwares de montagem — que reduziram os custos de produção, além de políticas públicas de incentivo via Lei do Audiovisual e Lei Rouanet. Editais e prêmios específicos também impulsionaram o gênero, como o programa *Rumos* do Itaú Cultural e o Festival *É Tudo Verdade*. Nesse contexto, os documentários passaram a ocupar salas de cinema como longas-metragens, superando o formato de curtas predominante nas décadas anteriores. Segundo Lins (2008), até 1996, já haviam sido produzidos mais de cem longas documentais, um número expressivo.

Outros fatores também explicam esse aumento. Globalmente, o fim de regimes autoritários entre as décadas de 1980 e 2000, como o apartheid na África do Sul, a queda do Muro de Berlim e o colapso das ditaduras latino-americanas, reacenderam o interesse pela memória. Essas rupturas abriram espaço para narrativas memorialísticas em diferentes campos culturais. Huyssen (2000, p. 19), observa que “para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento”.

No Brasil, as comemorações pelos quarenta anos do golpe de 1964 não apenas reacenderam o debate público sobre o período ditatorial, como também impulsionaram significativamente a produção de documentários sobre o tema.

O Estado atuou simultaneamente como promotor e censor da memória: financiou políticas culturais, mas impôs limites às versões do passado consideradas aceitáveis. A criação da Comissão de Anistia, em 2001, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, foi um marco nesse processo (Fernandes, 2018). Inicialmente voltada à reparação econômica de perseguidos políticos, a Comissão passou, a partir de 2007, sob a presidência de Paulo Abrão, a incorporar ações simbólicas e educativas, com o objetivo de consolidar uma memória pública sobre a violência de Estado.

Entre essas iniciativas, destaca-se o projeto *Marcas da Memória*, lançado em 2010, que destinava recursos a produções audiovisuais e literárias comprometidas com a preservação de lembranças sobre a repressão. Ao apostar na arte como via de reparação coletiva, o projeto deslocava o foco da anistia para além das indenizações financeiras, valorizando o reconhecimento simbólico e a construção de um espaço público de escuta. Essa política cultural foi sustentada também por outros mecanismos de financiamento estatal, como a criação da ANCINE (2002), os editais do Programa Petrobras Cultural (2003) e o Fundo

Setorial do Audiovisual (2006), ampliando o acesso de cineastas a recursos antes restritos.

Contudo, como alertam estudos sobre justiça de transição (Atencio, 2014; Bevernage, 2018), a construção da memória oficial no Brasil não se deu de forma unificada. Ao contrário da Argentina, onde o Estado assumiu com maior clareza o discurso das vítimas, o caso brasileiro é marcado por tensões internas. A Comissão de Anistia, vinculada ao Ministério da Justiça, passou a pedir publicamente perdão às vítimas em sessões itinerantes, enquanto setores das Forças Armadas, ainda com influência institucional significativa, resistiam até mesmo ao reconhecimento de que houve tortura sistemática durante o regime. O próprio presidente da Comissão admitia o desejo de “criar uma narrativa oficial sobre o passado da ditadura militar” (Abrão, 2011), o que evidencia a tentativa, por parte de um setor do Estado, de intervir diretamente na disputa de sentidos sobre o período.

Esse esforço, no entanto, enfrentou obstáculos de ordem política e simbólica. Como observa Jeanne Marie Gagnebin (2006), a conciliação promovida pela Lei da Anistia foi, na verdade, uma “reconciliação extorquida”, marcada mais pelo esquecimento institucionalizado do que pelo enfrentamento das feridas do passado. Mesmo com iniciativas educativas e culturais mais ambiciosas, o peso do autoritarismo ainda presente nas práticas sociais e a ausência de responsabilização dos agentes de repressão limitaram o potencial transformador dessas políticas.

Em muitos casos, a memória da ditadura permaneceu confinada ao campo das emoções privadas, como se observa no documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*, onde os afetos familiares e a nostalgia pela era de ouro da aviação ocupam o centro da narrativa, enquanto a repressão aparece atenuada ou deslocada para o plano secundário.

O filme, ao rememorar o fechamento abrupto da empresa, constrói um sentimento de injustiça histórica e de perda irreparável, mas evita tensionar diretamente os mecanismos de violência estatal e as estruturas de poder envolvidas. Nesse sentido, o documentário exemplifica uma das contradições da política pública de memória: estimular narrativas conciliadoras, nas quais o trauma é absorvido pela nostalgia e os conflitos estruturais se diluem em afetos familiares.

A partir dos anos 2000, o ambiente político tornou-se mais favorável à produção cultural voltada ao passado ditatorial. Como apontou João Batista de Andrade, em entrevista à reportagem “Tirando o capuz: os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, publicada pelo jornal *O Globo* (2005), falar sobre a ditadura deixou de ser interpretado como “revanchismo”, o que abriu espaço para novas abordagens e narrativas.

Fernandes (2018) destacou o impacto da abertura dos arquivos do antigo SNI, em

2005, o que possibilitou o acesso a fontes antes vedadas e incentivou uma produção documental mais fundamentada e crítica. A organização dos acervos das polícias políticas estaduais, iniciada ainda nos anos 1980, complementou esse movimento, ampliando as possibilidades de pesquisa e de elaboração de filmes que não apenas resgatam a memória dos perseguidos, mas também confrontam o silêncio institucional.

Apesar dos avanços, os limites desse processo são evidentes. A tentativa de “estatização da memória”, nos termos de Ludmila Catela (2014), encontrou no Brasil um terreno fragmentado, em que disputas entre ministérios e o apoio social ainda latente ao regime militar dificultaram a consolidação de uma política de Estado efetiva de memória, verdade e justiça. Ainda assim, documentários como *Panair do Brasil* cumprem papel relevante ao reabrir debates silenciados, mesmo que o façam por meio de abordagens afetivas e conciliadoras. Com todas as suas ambiguidades, essas obras inscrevem no espaço público histórias de apagamentos, traumas e disputas de legitimidade, tornando-se instrumentos indispensáveis na reconstrução da memória coletiva sobre o regime militar.

Nesse contexto, o Estado não apenas fomentou a produção de documentários sobre a ditadura, mas também contribuiu para consolidar uma narrativa específica sobre esse passado, transformando certas lembranças em marcos oficiais da memória hegemônica. No entanto, como observa Michael Pollak (1989), a memória coletiva não é neutra. Em diálogo com Maurice Halbwachs (2006), Pollak propõe o conceito de “memórias subterrâneas”, aquelas associadas a grupos marginalizados, que resistem à versão dominante da história. No contexto brasileiro, o conceito permite compreender tanto o longo silenciamento das experiências racializadas — da escravidão e de suas permanências estruturais — quanto a resistência das memórias da repressão ditatorial, que circularam por décadas em espaços privados até ganharem visibilidade no processo de redemocratização (Napolitano, 2015; Schwarcz, 2019).

Segundo ele, o que se lembra e o que se esquece depende de mecanismos de seleção e legitimação, um processo que ele denomina de enquadramento da memória. Esse enquadramento pode tanto iluminar quanto ocultar aspectos do passado, funcionando como filtro através do qual os grupos sociais interpretam e atribuem sentido aos eventos vividos. A memória dominante tende à homogeneização, apagando versões alternativas, enquanto as subterrâneas operam como formas de resistência.

Contudo, seria essa memória hegemônica de fato homogênea? Marcos Napolitano argumenta que, embora a esquerda tenha se consolidado como a principal voz na construção dessa narrativa, ela é atravessada por tensões e seletividades. A incorporação de símbolos da resistência não impediu que sua estrutura discursiva permanecesse ancorada em valores liberais, que suavizaram o caráter revolucionário de parte dos opositores ao regime,

resultando, nas palavras do autor, em “uma memória liberal-conservadora”:

Devo apontar, entretanto, que a memória hegemônica do regime militar brasileiro passou por um processo mais complexo e contraditório de construção, mesclando elementos simbólicos da esquerda, efetivamente derrotada nos processos políticos, e da expiação parcial feita por setores liberais que ajudaram a implantar o regime. Portanto, não estamos diante de uma memória hegemônica construída unicamente pelos vencidos, mas de uma memória cheia de armadilhas que selecionou elementos e identidades políticas entre estes vencidos. (Napolitano, 2015, p. 12)

Outros estudiosos também contribuem para essa análise crítica. Denise Rollemberg (2006) destaca que não apenas a esquerda, mas também os militares produziram narrativas sobre o período. No entanto, uma dessas versões — especialmente a da resistência — tornou-se dominante no imaginário popular e na produção cultural. Ela observa que o filme *O que é isso, companheiro?* baseado no livro de Fernando Gabeira, contribuiu para consolidar uma visão específica da luta armada. O cineasta Renato Tapajós complementa essa crítica ao afirmar que diversas produções distorceram a imagem dos militantes políticos, frequentemente retratando-os como jovens ingênuos ou terroristas treinados por regimes comunistas. Assim, muitas memórias foram silenciadas.

Essas críticas também dialogam com os limites das representações no campo documental. O relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2014) cita grupos como negros, indígenas, homossexuais, artistas, empresários e militares dissidentes entre os perseguidos. Durante muito tempo, a memória da esquerda armada predominou, ainda que muitas representações tenham minimizado seu projeto revolucionário em nome de uma “memória da resistência” mais palatável, apresentando os opositores como defensores da democracia pré-1964, e não como propositores de uma alternativa radical (Napolitano, 2015). Não por acaso, algumas dessas obras foram financiadas ou exibidas por meios de comunicação que apoiaram o regime, como a TV Globo.

Assim, mesmo entre os vencidos, houve silenciamentos e disputas. Rollemberg (2006) questiona se essa filtragem seletiva da memória não teria sido justamente o fator que permitiu a vitória simbólica dos vencidos sobre os vencedores. O documentário, mesmo destinado a revelar “verdades ocultas”, participa dessas mesmas disputas por legitimidade, e certas narrativas permanecem subterrâneas — relatadas, mas não amplamente difundidas — mesmo dentro do espectro da resistência ao regime.

O avanço tecnológico das décadas de 1990 e 2000, que barateou equipamentos e ampliou o acesso à produção, não neutralizou os filtros políticos e simbólicos. A técnica se tornou mais acessível, mas o reconhecimento e a circulação dos documentários continuam

dependendo de circuitos de legitimação — festivais, editais, distribuidoras e mídias — que seguem operando com interesses econômicos e ideológicos.

Como apontam John Grierson (1946) e Bill Nichols (2005), o documentário cumpre uma função social e política, mas depende de quem o financia e o exhibe. Assim, mesmo obras esteticamente potentes e socialmente relevantes podem ser marginalizadas ou esquecidas, não pela ausência de memória, mas pela disputa em torno de sua visibilidade. A memória está ali, registrada e filmada, mas será, de fato, lembrada?

2.3 Panair do Brasil: Uma História de Glamour e Conspiração

Apesar do crescimento da produção documental no final da década de 1990, o abismo entre produção e distribuição seguia sendo um dos principais entraves ao alcance do público. Em 1999, os três documentários brasileiros de maior visibilidade eram: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão; *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho; e *Notícias de uma guerra particular*, de Kátia Lund e João Moreira Salles. Juntos, esses filmes não somaram mais de 60 mil espectadores, segundo levantamento da Filme B (2000).⁶

Diante desse cenário, programas governamentais voltados a diminuir essa barreira foram essenciais para democratizar o acesso aos documentários, que até então circulavam majoritariamente em festivais e ambientes ligados a lutas sociais, onde o campo documental floresceu.

Nesse contexto, destaca-se a criação do DOCTV em 2003, iniciativa do governo federal que fomentou a produção de documentários nas 27 unidades federativas e garantiu sua exibição em rede nacional por meio da televisão pública. Dados da Filme B (2006), ilustram a dificuldade de inserção no circuito comercial: em 2005, havia 34 longas-metragens documentais prontos, mas apenas 14 tinham distribuição definida. A ampliação de janelas de exibição — como a televisão e os meios digitais — passou a ser considerada um elo estratégico entre produção e público.

Em 2007, apesar de a exibição seguir relativamente restrita, o documentário já ocupava a segunda posição entre os gêneros com mais lançamentos no cinema brasileiro, atrás apenas do drama, e superando comédia e romance. É nesse panorama que se insere *Panair do Brasil: Uma História de Glamour e Conspiração*. Lançado em 2007 no Festival de Cinema do Rio e, comercialmente, em novembro de 2008, o documentário tem 71 minutos de

⁶ A Filme B é uma empresa brasileira que atua no segmento de informações sobre o mercado cinematográfico. Fundada em 1997 por Paulo Sérgio Almeida, é reconhecida por fornecer dados e análises detalhadas sobre a indústria do cinema no Brasil. Filme B database documentários nacionais de 1995-2016 Disponível em: <https://www.filmeb.com.br> acesso em: 24 de janeiro de 2024

duração, foi filmado em 35mm e contou com distribuição da Riofilmes e Downtown Filmes. Segundo sua sinopse oficial:

Conta a história da empresa aérea que foi cassada pela ditadura militar em 1965 por questões políticas. Panair do Brasil é um documentário de longa-metragem que resgata a história da empresa pioneira na aviação comercial brasileira, símbolo de modernidade e eficiência. A empresa viveu o seu auge na era JK. Ao tomar o poder, o regime militar passou a perseguir a Panair do Brasil e seus dirigentes, resultando na cassação de suas linhas aéreas em 1965. O filme mostra como a Panair do Brasil sobrevive ainda hoje no coração e na esperança da chamada Família Panair, composta por antigos funcionários e seus descendentes, que sonham com a volta de seus aviões aos céus brasileiros. (Panair do Brasil, 2007).

As categorias de “glamour” e “conspiração”, que estruturam o documentário, dialogam com a memória histórica do desenvolvimentismo e do golpe militar, fortemente presente na tradição da esquerda ao contrapor os “anos dourados” aos “anos de chumbo”. Nesse registro, a história da família, da empresa e da própria nação aparece entrelaçada, permitindo compreender como *Panair do Brasil* se insere nessa narrativa mais ampla.

O projeto teve consultoria do jornalista Daniel Leb Sasaki, autor de *Pouso Forçado* (2005), obra que sustenta, com base em extensa pesquisa, que a cassação da empresa ocorreu por meios jurídicos durante a ditadura. As imagens de arquivo, em grande parte, foram retiradas da publicação *Nas Asas da História – Lembranças da Panair do Brasil*, de Nair Palhano (1996), também consultora do longa.

A direção é assinada por Marco Altberg, cineasta com trajetória consolidada no audiovisual brasileiro desde os anos 1970, com atuações em ficção, publicidade e documentários. Entre seus trabalhos mais notáveis estão *Noel Nutels* (1975), vencedor de Melhor Documentário e do Prêmio da Associação Baiana de Imprensa na VI Jornada de Curta-Metragem; *Prova de Fogo* (1980) e *Aventuras de um Paraíba* (1982), premiado no XV Festival de Brasília com Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Atriz e Melhor Ator Coadjuvante. A produção executiva ficou a cargo de Maiza Figueira de Mello Altberg, idealizadora do projeto e, à época, esposa do diretor.

O filme foi assistido por cerca de 4.550 espectadores nas salas de cinema, arrecadando aproximadamente 30 mil reais, segundo dados da Filme B (2009). Embora os números sejam modestos, a estratégia de lançamento já previa sessões limitadas e foco na exibição em canais por assinatura, como o Canal Brasil — do qual Altberg foi um dos cineastas fundadores — e o Canal Curta! A produção contou com coprodução do Fundo Setorial do Audiovisual do

BNDES e apoio da ANCINE.

O pré-roteiro foi elaborado por Mônica Guinle⁷, historiadora e psicóloga com pós-graduação em Filosofia, cuja formação interdisciplinar ajudou a estruturar os eixos temáticos e as entrevistas. Sua irmã, Nina Guinle, também integrou a equipe de produção. Ambas pertencem a uma família historicamente ligada aos Rocha Miranda. Vínculo que, embora não tematizado explicitamente pelo filme, pode ter facilitado o acesso aos entrevistados e influenciado a construção afetiva da narrativa.

A montagem ficou a cargo de Luiz Guimarães de Castro, profissional respeitado no cinema brasileiro e docente com ampla experiência. Formado pela UFF, leciona na Universidade Estácio de Sá e atua há décadas no ensino e na prática do audiovisual, tendo colaborado com Altberg em projetos anteriores, como *Sombras de Julho* (1995).

Foram entrevistadas 29 pessoas, incluindo ex-funcionários, herdeiros dos fundadores, artistas e figuras públicas com vínculo afetivo ou simbólico com a Panair. Entre eles, estão seis pilotos, quatro aeromoças e sete funcionários identificados genericamente sem descrição de cargo. Também concederam depoimentos os filhos de Paulo Sampaio (Otávio e Luiz Paulo Sampaio), Marylou Simonsen, filha de Mário Wallace Simonsen⁸, além de Maria Luiza Figueira de Mello, Rodolfo da Rocha Miranda e Plácido da Rocha Miranda, que são, respectivamente, filha, filho e irmão de Celso da Rocha Miranda.

Entre os nomes públicos, estão o ex-senador Eduardo Suplicy, o jornalista Arthur da Távola, os músicos Milton Nascimento e Fernando Brant, a atriz Norma Bengell e o então ministro do Superior Tribunal Militar, Flávio Bierrenbach. Suas participações reforçam o papel simbólico da Panair na constituição da memória coletiva brasileira e o prestígio que a empresa possuía com personalidades da mídia e da política. A presença dessas personalidades, sobretudo de ícones da cultura como Milton Nascimento, associa a memória da Panair ao projeto de modernização e de Brasil progressista que ganhou força nos anos 1950–60, especialmente no campo cultural e musical, mas que seria abruptamente

⁷ A família Guinle, de origem francesa, destacou-se como uma das elites empresariais mais influentes do Brasil no século XX. Enriquecida com a concessão do Porto de Santos (1897–1963), expandiu seus investimentos para setores como hotelaria, aviação, energia e cultura. Tornou-se símbolo da aristocracia empresarial carioca, associada tanto ao luxo e ao mecenato quanto às contradições do capitalismo dependente brasileiro. Entre seus empreendimentos mais emblemáticos está o Copacabana Palace Hotel, inaugurado em 1923, que se consagrou como ícone do cosmopolitismo carioca e da projeção econômica da família (Cf. Schwarcz, 2019; Fausto, 2012)

⁸ Paulo Sampaio integrava a família Sampaio, vinculada ao empresariado carioca e ao setor de aviação civil, e foi um dos fundadores e dirigentes da Panair do Brasil nas décadas de 1940 e 1950. Já Mário Wallace Simonsen pertencia à influente família Simonsen, que acumulou capital desde o início do século XX na indústria, nas finanças e posteriormente nos meios de comunicação (Rádio Tupi, TV Excelsior), projetando-se também no debate sobre a política econômica nacional. Ambos ilustram o modo como famílias tradicionais da elite brasileira se articularam ao projeto de modernização, ocupando posições-chave em setores estratégicos como aviação, infraestrutura e comunicação de massa.

interrompido pelo golpe de 1964.

Além da diversidade de vozes entrevistadas, o filme alcançou visibilidade também por sua trajetória nos festivais e premiações. O filme participou de eventos como o: *É Tudo Verdade* (2008) e festivais regionais em Cuiabá e Natal. Essa circulação em festivais pelo país ampliou seu alcance para além das salas comerciais. Em 2009, foi finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria Melhor Documentário de Longa-Metragem, concorrendo com títulos como Condor, Juízo e O Mistério do Samba que venceu a premiação. A indicação por si só consolidou o prestígio da obra no circuito nacional.

O filme teve sessões especiais organizadas por cineclubes e instituições culturais, explorando seu potencial como ferramenta de debate sobre memória política. Disponibilizado em DVD em 2010 — por meio da coleção Canal Brasil, em parceria com o BNDES, Labocine e TV Cultura —, o documentário permanece acessível. Também pode ser encontrado nas plataformas Vivoplay, NOW e, de forma não oficial, no YouTube, onde acumula mais de 60 mil visualizações, dois mil likes e duzentos e dezessete comentários. Seu upload foi realizado em um canal não oficial no dia 30 de agosto de 2015.⁹

A leitura crítica do documentário parte da abordagem metodológica formulada por Manuela Penafria (2009), que propõe duas fases complementares: a primeira, de natureza descritiva, dedica-se à identificação dos elementos formais: como planos, enquadramentos, montagem, trilha sonora e organização narrativa; a segunda busca reconstituir a lógica interna da obra, analisando de que modo tais escolhas constroem sentidos específicos. Essa proposta se diferencia tanto da crítica subjetiva baseada, em impressões quanto das análises que desconsideram a materialidade formal do audiovisual, apostando na escuta rigorosa da linguagem cinematográfica em sua especificidade

Incorpora-se também a reflexão de Sérgio Puccini Soares (2007), segundo a qual, embora haja uma tendência contemporânea à recusa do roteiro na fase de pré-produção documental, ainda assim persiste um argumento fundante, um ponto de vista estruturante que orienta o processo criativo. É justamente esse argumento implícito que esta análise busca acessar.

Nesse sentido, mobiliza-se o conceito de dispositivo, tal como formulado por Patricio Guzmán, entendido como a ideia-força que organiza e conduz os fios do filme, funcionando como motor narrativo. O dispositivo constitui a centelha inicial, por vezes poética, por vezes conceitual, que impulsiona a construção do discurso. Determinando não apenas o que se

⁹ PANAIR DO BRASIL – Uma História de Glamour e Conspiração. Direção: Marco Altberg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2UYaEVRkzQ>. Acesso em: 27 jul. 2025. Upload realizado pelo canal Gustavo Sarmento em 30 ago. 2015.

mostra, mas como e por que se mostra. A dedicatória presente nos segundos iniciais do filme, nesse contexto, está longe de representar um gesto meramente cerimonial: ela antecipa o eixo narrativo da obra e, possivelmente, formula uma das perguntas centrais da análise: em torno de quem se organiza a narrativa?

Como Guzmán, que estrutura suas obras por meio de dispositivos simbólicos, como a astronomia em *Nostalgia da Luz* ou a pérola em *O Botão de Pérola*, propõe-se aqui a identificação do dispositivo que sustenta *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*. a narrativa adota uma gramática mais próxima do modelo griersoniano de autoridade verticalizada, no qual a verdade é construída por meio da seleção e ordenação de testemunhos, sem abertura ao contraditório. Ainda assim, percebe-se a tentativa de incorporar uma dimensão simbólica, por vezes próximas da elegia, que articula sentidos por meio da memória afetiva e do prestígio.

A análise foi dividida em dois blocos narrativos: o primeiro dedicado ao glamour, centrado na fundação e ascensão da Panair; o segundo, à cassação pela ditadura e aos desdobramentos dessa ruptura. Cada bloco é composto por uma série de segmentos que abordam subtópicos específicos, contribuindo para a construção coesa da narrativa e evidenciando a lógica argumentativa do filme.

2.3.1 Primeiro Bloco: O Glamour

O documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* inicia-se com imagens de um Lockheed Constellation sobrevoando o Rio de Janeiro, acompanhadas pela narração de um cinejornal que exalta a companhia aérea como símbolo nacional no exterior:

Quando o avião da Panair está chegando em qualquer aeroporto do mundo é a própria bandeira do Brasil que tremula em terras distantes. Acontece, porém, que nem tudo são flores nos caminhos aéreos desta heroica e gloriosa companhia, que leva o nome e a bandeira do Brasil a tantos países.¹⁰

Antes da sequência de imagens, o filme se inicia com uma tela preta que exhibe, em letras brancas, a dedicatória a Paulo Sampaio, Mário Wallace Simonsen e Celso da Rocha Miranda, ocupando os primeiros cinco segundos do longa.

¹⁰Trecho de cinejornal presente no documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*. Direção de Marco Altberg. Riofilmes, 2007. Minutagem: 0:13–0:26.

Figura 1– Frame inicial *in memoriam* aos sócios da Panair



Fonte: Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração (2007, 00:00 – 00:08)

A ordem dos nomes, conforme podemos observar na Figura 1, não segue critérios alfabéticos ou cronológicos — de nascimento ou falecimento —, mas parece obedecer a uma hierarquia narrativa: Sampaio, presidente da empresa e responsável por sua projeção internacional, é apresentado como figura central; Simonsen tem atuação mais discreta, ainda que sócio; já Rocha Miranda, embora citado por último, é o nome que mais ressoa ao longo do filme, reaparecendo com frequência e encerrando a narrativa. É o nome que perdura.

Em seguida, entre 0:27 e 0:50, uma abertura com trilha melancólica exibe imagens de aviões da Panair sobrevoando o Rio de Janeiro, com destaque para o Lockheed Constellation e o Douglas DC-8¹¹, enquanto os nomes das produtoras e patrocinadoras surgem na tela.

A associação entre a Panair e a modernidade é reiterada tanto pelos depoimentos quanto pela própria estrutura narrativa. A sinopse do filme já a apresenta como “símbolo de modernidade e eficiência”. Desde os primeiros minutos, o documentário estabelece duas teses centrais: a Panair representa o Brasil e encarna um ideal de modernização. A narrativa, portanto, ultrapassa os limites de uma história empresarial para sugerir uma ideia de país: o Brasil moderno.

A montagem contribui para reforçar esse tom. Embora a transição inicial entre o cinejornal e a abertura seja suave, o restante do filme adota cortes secos, sobretudo nas entrevistas. São 29 depoimentos organizados de forma linear, intercalados por imagens de arquivo e narração em voz over ou voz off. A voz de Paulo Betti conduz as transições,

¹¹ A escolha desses modelos não é aleatória: o primeiro realizou a primeira rota transatlântica da companhia em 1946; o segundo, introduzido em 1961, foi seu primeiro jato comercial. Ambos representam a ideia de pioneirismo e progresso, valores constantemente reiterados ao longo do documentário.

enquanto trechos históricos reutilizam locuções originais de cinejornais da época.

O primeiro tema abordado após a introdução é o fechamento da companhia, decretado pelo presidente Castello Branco. Entre 0:53 e 2:52, dez ex-funcionários relatam, com indignação e pesar, como receberam a notícia da cassação das linhas da Panair. A montagem conecta seus depoimentos com cortes diretos, criando um efeito de simultaneidade emocional. Embora gravadas em ambientes distintos — geralmente residenciais —, as entrevistas seguem padrão visual semelhante: plano médio, poltrona, objetos pessoais de cada residência ao fundo, boa qualidade de som. Essa escolha confere um tom intimista aos relatos, aproximando o espectador das memórias pessoais de cada testemunha.

O padrão visual das entrevistas se mantém ao longo do documentário, com exceção de figuras públicas, como o Ministro do Superior Tribunal Militar e o senador Eduardo Suplicy, filmados em ambientes provavelmente institucionais. Um segundo grupo, composto por sete ex-funcionários cujos nomes e cargos não são integralmente identificados, aparece em um espaço ruidoso e informal — possivelmente um restaurante ou salão — com enquadramento distinto. A ambientação e a qualidade sonora sugerem que os registros foram realizados durante a Reunião da Família Panair, evento de confraternização da empresa.

Entre os depoimentos desse primeiro bloco, destaca-se o do comandante Carlos Pinto, que relata ter sido informado do fechamento da companhia pelo filho, por meio de um rádio portátil. O tom emocionado da lembrança reforça o sentimento predominante entre os ex-funcionários: “Ele apanhou um rádio portátil e trouxe a notícia que veio ferir a alma, não feriu os ouvidos.” (1:50–2:07).

A montagem desse segmento é significativa. A escolha de abrir o documentário com depoimentos de funcionários não é apenas prática, muitos deles eram adultos no momento do fechamento, em 1965, possuindo a memória mais latente, mas também simbólica: atribui centralidade narrativa àqueles que vivenciaram diretamente o impacto da decisão estatal. A repetição da pergunta “Por que fecharam a minha Panair?” funciona como pista narrativa e revela uma camada de protagonismo coletivo. Se a primeira sequência do documentário associa a companhia ao projeto do Brasil moderno, os relatos iniciais reposicionam o pertencimento da empresa: a Panair, na percepção dos funcionários, era deles.

A comoção pública em torno do fechamento da Panair foi amplificada pela manchete estampada nos jornais da época: “Cinco mil famílias perdem seu emprego”¹². Para os

¹²*Correio da Manhã*. Castelo responde memorial da Panair. Rio de Janeiro, 12 mar. 1965, p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Última Hora. [Edição de fevereiro de 1965]. Rio de Janeiro, fev. 1965. Disponível em: <https://pt.everand.com>. Acesso em: 27 jul. 2025.

trabalhadores, a perda foi mais do que simbólica: significou a ruptura com o sustento e com a identidade profissional. Embora empresários e acionistas também tenham sido afetados, o impacto foi profundamente desigual. Ao privilegiar os depoimentos dos funcionários nos minutos iniciais, o documentário sugere que a história que será contada é a da Panair dos trabalhadores. Tanto o legado que ajudaram a construir, quanto a resistência que articularam na tentativa de preservar a empresa.

No entanto, à medida que a narrativa avança, os testemunhos passam a apontar em outra direção. O encerramento desse bloco fica a cargo do comandante Lucas, que oferece a primeira explicação institucional para o fechamento: “A Panair estava impedida de voar, por ordem do Sr. Ministro da Aeronáutica, cumprindo a decisão do Presidente da República [...] com o decreto de cassação de suas linhas.” (2:45–2:52). A partir dessa fala, o documentário realiza sua primeira transição temática suavemente. Uma nova imagem aérea de um Constellation é acompanhada pela narração de Paulo Betti: “Passadas mais de quatro décadas do seu fechamento, sua presença ainda é marcante no imaginário coletivo.” (2:55–3:02).

Se o prólogo foi dominado pela dor e pela ausência de respostas, o primeiro bloco mergulha no universo simbólico da Panair como expressão de prestígio e sofisticação. Esse segmento apresenta cerca de dez depoimentos — agora de figuras públicas do campo cultural, político e econômico — que relatam lembranças afetivas associadas à experiência de voar pela companhia. O foco recai sobre memórias de infância e juventude, com destaque para o serviço de bordo, os brindes distribuídos, a cortesia das tripulações e a relação próxima entre passageiros e comissários.

Esse trecho também marca a primeira aparição de herdeiros dos fundadores da companhia, como Rodolfo, Maiza da Rocha Miranda e Marylou Simonsen. Seus depoimentos, ainda breves, introduzem vínculos familiares que serão explorados posteriormente. A presença dessas figuras reforça a imagem da Panair como emblema de status e distinção social.

No segmento intitulado “Primeira lembrança da Panair”, os entrevistados reconstroem memórias sensoriais e afetivas. Arthur da Távola, apresentado apenas como jornalista, apesar de sua longa trajetória política, recorda suas viagens de infância no Rio Grande do Sul. Eduardo Suplicy exalta a importância da companhia nas décadas de 1940 e 1950. Norma Bengell rememora o acolhimento que recebia da tripulação, apesar do medo de voar. Milton

Jornal do Brasil. [Edições de 11 e 12 de fevereiro de 1965]. Rio de Janeiro, 1965. Disponível em: <https://oglobo.globo.com>. Acesso em: 27 jul. 2025.

A Luta Democrática. Os órfãos da Panair. Ano XI, n. 3411, Rio de Janeiro, 27 mar. 1965, p. 2. Disponível em: <https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Nascimento compartilha o encantamento infantil diante da imponência das aeronaves.

As memórias não se restringem à esfera subjetiva. O trecho que vai de 2:57 a 5:33, oferece importantes pistas sobre o recorte de classe dos passageiros da Panair. Há menções recorrentes a objetos e produtos a bordo que simbolizavam o glamour da companhia: itens importados como balas Mentex, Coca-Cola — raridades no Brasil da época —, louça de porcelana (possivelmente Limoges¹³), talheres de prata e copos de cristal (4:58–05:06). Norma Bengell afirma que se sentia em casa viajando de primeira classe e sendo recebida com flores; Maria Luíza da Rocha Miranda, filha de Celso da Rocha Miranda, também conhecida familiarmente por Maiza comenta o cuidado com os detalhes. Seu depoimento acrescenta uma dimensão íntima à narrativa de luxo presente nesse momento.

Essas descrições constroem a imagem de um estilo de vida luxuoso, em que o glamour era associado a objetos de consumo acessíveis apenas a poucos no país. Uma estética da distinção que reafirmava, silenciosamente, as fronteiras sociais entre quem voava e quem não tinha sequer acesso à experiência do voo. A memória afetiva das elites entrevistadas não remete apenas à empresa, mas a um tempo histórico em que voar simbolizava prestígio social.

O depoimento de Milton Nascimento traz à tona um marcador social fundamental:

Eu era deste tamaninho e, para mim, era o máximo. Porque eles não estavam acostumados a ver um pretinho todo arrumado, assim, tal. Aí o comandante sempre mandava eu ir lá pra frente, eu me sentava no colo dele e fingia que estava dirigindo o avião. (04:44–04:57)

Apesar do tom nostálgico e afetuoso, sua lembrança revela a excepcionalidade da presença de pessoas negras em espaços de prestígio como os aviões da Panair. Seu tratamento como uma espécie de atração reforça o caráter elitizado e racializado da experiência de voar: para os passageiros e tripulantes da época, a presença de um “pretinho arrumado” era motivo de surpresa e, portanto, de estranhamento. A memória afetiva de Milton, ao mesmo tempo em que celebra um momento marcante de sua infância, evidencia a exclusão sistêmica de corpos negros do imaginário de modernidade representado pela companhia aérea.

Ao contextualizar a origem da aviação comercial brasileira, Flávio Bierrenbach descreve o país das décadas de 1920 e 1930 como “uma coisa exótica, remota, inexplorada, que não era nem país de terceiro mundo” (05:36–06:06). No imaginário internacional, e sob o olhar das elites brasileiras, o Brasil era comumente visto como periférico e atrasado. A Panair,

¹³ Limoges é uma cidade francesa célebre pela produção de porcelana fina desde o século XVIII, cujas peças tornaram-se símbolo de luxo e sofisticação internacional. A menção no filme reforça a imagem de requinte associada à experiência de viagem na Panair.

nesse contexto, ascende como símbolo da inserção do país nos circuitos europeus e americanos. Seu prestígio não derivava apenas da competência técnica, mas da capacidade de projetar uma imagem cosmopolita e “civilizada” de um Brasil até então marginal nos circuitos da aviação e da cultura ocidental.

Esse sentimento de orgulho nacional atravessa diversos depoimentos, como o de Isabella Campos, ex-aeromoça, que relembra: “A gente tinha um amor, né, pela companhia. Quando você estava no estrangeiro [...] e via um avião da Panair, era um pedaço do Brasil” (04:57–05:14).

Essa percepção ultrapassa o orgulho pela empresa aérea. Trata-se de uma forma de pertencimento simbólico a um Brasil que ocupava um lugar de “relevância” no cenário mundial. Associado à elegância, ao glamour e à modernidade. A Panair funcionava, assim, como emblema da inserção do Brasil em um circuito civilizatório global.

A narrativa do documentário então recua no tempo para apresentar o segmento da fundação da companhia. O foco recai sobre seu pioneirismo, desde a criação por Ralph O’Neill, piloto norte-americano, que fundou a empresa sob o nome NYRBA do Brasil, referência à rota Nova York–Argentina–Brasil. O comandante Fernando Rocha introduz essa trajetória em depoimento em voz-off, enquanto imagens de arquivo exibem os primeiros hidroaviões utilizados pela companhia. Em seguida, a narração de Paulo Betti informa que, após a quebra da Bolsa de Nova York em 1929, a Pan American assumiu as linhas da NYRBA, criando a Panair do Brasil S/A, cuja primeira decolagem ocorreu em 28 de novembro de 1930.

Esse segmento, ainda que breve, serve de introdução ao tópico seguinte, que receberá maior destaque: a participação da companhia no esforço de guerra. O comandante Orlando Marques da Silva relata os impactos da Segunda Guerra Mundial na aviação comercial brasileira, especialmente a ordem de afastamento imposta às empresas devido ao receio de incursões inimigas pela costa. Enquanto narra, imagens em preto e branco do período reforçam o clima de tensão.

Em seguida, a narração, acompanhada por uma melodia de violão, apresenta o plano de construção de aeroportos costeiros, idealizado pela Panair e apresentado a Getúlio Vargas em 1941. O tom épico da sequência enfatiza o papel da empresa no contexto bélico. Dois pilotos relatam a atuação da companhia no transporte de borracha entre Manaus e Belém, insumo estratégico para os Aliados, e de cristal de rocha, utilizado na fabricação de miras de bombardeio (08:06–08:15). Os depoimentos reforçam a relevância logística da Panair na engrenagem da guerra no cenário nacional.

O segundo depoimento do comandante Lucas marca uma mudança na linguagem

visual: ele aparece em pé, acompanhado de dois colegas, segurando jornais em um espaço informal, provavelmente durante a Reunião da Família Panair. Apontando para uma manchete que diz “Natal luta para salvar antiga base aérea”, comenta: “Olha aqui a marinha americana [...] olha o nosso escudo lá. Os americanos, quando vinham com seus aviões, pousavam em Natal, depois seguiam para a Europa. Para você ver o que fez a Panair no esforço de guerra.” (08:17–08:38)

Embora esse segmento assuma um tom mais informativo, ele reforça o prestígio institucional da Panair, vinculando sua história aos grandes eventos da política global. O orgulho nacional reaparece nas falas dos funcionários, que enfatizam o papel da empresa na vitória dos Aliados. O documentário, nesse ponto, constrói uma narrativa que aproxima a companhia de um ideal civilizatório compartilhado com os Estados Unidos. Algo ainda mais significativo se lembrarmos que, até a década de 1940, a Panair era subsidiária da Pan American Airlines. Essa afinidade é explorada como parte de um imaginário onde a empresa representa alinhamento geopolítico e pertencimento ao mundo “vitorioso” do pós-guerra em contraste com a condição periférica do Brasil naquele contexto.

O segmento se encerra com o depoimento de Luiz Paulo Sampaio, que menciona o processo de nacionalização de empresas estrangeiras iniciado após a entrada do Brasil na guerra. Esse processo afetou, sobretudo, companhias de origem alemã, como o Sindicato Condor. A situação da Panair, entretanto, foi distinta, dada sua ligação com os Estados Unidos (08:52–09:07).

Logo após, uma imagem de Paulo Sampaio segurando uma hélice da Hamilton Standard Propellers ¹⁴ e usando um gorro de avião, marca simbolicamente a transição para o próximo segmento do documentário.

Paulo de Oliveira Sampaio é o primeiro nome da dedicatória que abre o documentário e o primeiro dos homenageados a surgir na narrativa. A partir desse ponto, os relatos de herdeiros ganham mais espaço e profundidade, iniciando com Plácido da Rocha Miranda, que rememora a carreira do engenheiro, iniciada ainda na aeronáutica da Marinha, anterior à criação do Ministério da Aeronáutica ¹⁵ (09:11–09:18).

Paulo Sampaio, presidente da Panair do Brasil, é apresentado ao longo desse

¹⁴ A Hamilton Standard foi uma fornecedora norte-americana de peças para hélices de aeronaves, fundada em 1929 e vinculada à indústria aeroespacial dos Estados Unidos. No documentário, a imagem de Paulo Sampaio segurando uma hélice da marca e vestindo um gorro de avião sintetiza seu perfil técnico e seu protagonismo no esforço de guerra. Os elementos visuais operam como emblemas de sua trajetória: a hélice remete à engenharia aeronáutica; o gorro, à tradição da aviação de combate. Trata-se de uma representação construída para reforçar sua identidade como “o avião brasileiro”.

¹⁵ Criado pelo presidente Getúlio Vargas em 20 de janeiro de 1941, o ato unificou as aviações Naval e Militar além da infraestrutura aeronáutica existente até aquele momento.

segmento. Enviado aos Estados Unidos por Salgado Filho, então Ministro da Aeronáutica, Sampaio foi encarregado de negociar com a Pan American Airlines. Seu conhecimento em aviação civil e militar o qualificava para articular a nacionalização da companhia. O trecho destaca o papel estratégico da aviação no período e a relação entre a Panair e a então recém-criada Força Aérea Brasileira (FAB).

Flávio Bierrenbach, ministro do Superior Tribunal Militar, relata a incorporação de ex-integrantes da FAB pela companhia, como pilotos e mecânicos que atuaram na Europa e passaram à aviação comercial: “Quando a guerra terminou, a Panair incorporou aos seus quadros muitos integrantes da Força Aérea Brasileira ao voltarem, com a desmobilização geral, vários pilotos da FAB foram aproveitados na aviação comercial” (09:50–10:28).

Diversos depoimentos reforçam a proximidade entre a companhia e o Ministério da Aeronáutica, apresentando a colaboração entre as instituições como um elo nacionalista, mas o que acontece quando esse elo se rompe?

O documentário associa essa fase à figura do “herói de guerra”, alinhando a trajetória da Panair à construção de um Brasil que fora bem-sucedido no “batismo de fogo da guerra”. Entretanto, essa relação, antes celebrada, tornar-se-á central no bloco seguinte, que aborda a conspiração e o fechamento da companhia. O paradoxo entre essa colaboração e a futura ruptura é sinalizado pela menção ao Brigadeiro Eduardo Gomes, então Ministro da Aeronáutica, como um dos principais responsáveis pela cassação das linhas da Panair.

“(...) a bandeirante do ar que, numa época difícil e incerta, resolveu abreviar as horas entre o Brasil e o velho mundo, decolando para voos mais altos e mais distantes. Sabia que a tarefa era enorme e a batalha, difícil” (11:30–12:00). Com a retomada da locução do cinejornal e imagens de um Constellation decolando, inicia-se o segmento dedicado à experiência internacional da companhia. O tom volta a ser épico: pilotos e aeromoças descrevem, em oito depoimentos, as rotas intercontinentais, os desafios técnicos e a rotina de bordo.

Paulo Sampaio é lembrado como o responsável pela expansão dessas linhas, enquanto os aviões, pintados com as cores da bandeira, eram apelidados de “bandeirantes do ar”. A metáfora, embora potente, reforça uma visão heroica e acrítica do bandeirante, ao associar o desbravamento territorial à conquista dos céus. Símbolo que, assim como outros signos nacionalistas mobilizados no filme, atua como vetor de apagamento histórico. Desse modo, oculta-se a dimensão violenta historicamente atrelada à figura do bandeirante, convertendo a conquista em façanha e apagando seus custos sociais.

Luiz Paulo Sampaio e Isabella Campos destacam o crescimento da companhia, que, em poucos anos, tornou-se a segunda maior em extensão de rotas. O comandante Lucas

Monteiro de Barros detalha as conexões entre grandes cidades da Europa e do Oriente Médio, compondo uma cartografia da grandiosidade operacional da Panair. Esse alcance, porém, contrastava com as dificuldades enfrentadas pelas tripulações, frequentemente submetidas a jornadas longas e condições adversas. Esses desafios, longe de serem dramatizados, são apresentados sob o signo da conquista: enquanto passageiros dormem cobertos com mantas da companhia, os riscos enfrentados por pilotos e aeromoças são naturalizados como parte da missão de desbravamento, reiterando uma narrativa heroica do progresso técnico.

O comandante Fernando Rocha oferece um relato vívido da travessia do Atlântico, enfrentando a temida frente intertropical¹⁶: chuvas de pedra, relâmpagos cortando a fuselagem e violentos solavancos em voos que beiravam a temeridade. As aeromoças relatam rotinas exaustivas, com voos de até 22 horas e convivência intensa entre as equipes. Isabella Campos e Marli complementam esse retrato ao relatar a presença de políticos, empresários e figuras públicas que, apesar da postura ativa em solo, revelavam medo e vulnerabilidade durante os voos: “dentro do avião se tornavam uns gatinhos medrosos”.

Entre os nomes citados estão Assis Chateaubriand, Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros. Este último, que cultivava a imagem de homem do povo e apreciador de cachaça, exigia whisky escocês 12 anos a bordo, como comenta Marli com certo humor (14:18–17:06). Esses relatos reforçam a ideia de que a Panair funcionava como microcosmo do prestígio social e político da época. Um espaço onde elites circulavam, e onde suas contradições, vaidades e fragilidades emergiam.

No segmento seguinte, a atenção se volta às aeromoças e à publicidade da companhia. Arthur da Távola e Maiza da Rocha Miranda lembram a construção estética desse imaginário: anúncios com aeromoças brancas, magras, com penteados impecáveis, reiteravam um ideal de elegância. Trechos do filme *La Peau Douce* (1964), de François Truffaut, reforçam esse imaginário.

Nos anos 1940 a 1960, a figura da aeromoça se consolidou como ícone cultural: elegante, cosmopolita e desejável. Diversas aeromoças da Panair relataram que o trabalho na aviação lhes proporcionava uma forma de independência inédita: podiam viajar, adiar o casamento e escapar, ainda que parcialmente, dos papéis tradicionais impostos às mulheres.

No entanto, essa liberdade era condicionada por exigências rígidas de aparência. Mesmo admiradas, estavam submetidas a um código visual que restringia idade, corpo e comportamento. O espaço conquistado era também normatizado, pensado para corresponder

¹⁶ A frente intertropical, ou zona de convergência intertropical (ZCIT), é uma faixa de instabilidade atmosférica próxima à linha do Equador, caracterizada por fortes chuvas, nuvens densas e turbulências, sendo especialmente perigosa para a aviação antes da popularização do radar meteorológico.

às expectativas da elite que ocupava os assentos da companhia.

A centralidade de corpos brancos, magros, heteronormativos e femininos na publicidade da Panair reforça o perfil da elite que a companhia atendia. Como lembra Pierre Bourdieu, o gosto não é neutro: ele codifica distinções sociais. E o glamour da Panair, tal como apresentado, está intrinsecamente ligado à reafirmação de uma estética atravessada pela raça e classe. De maneira que a presença de exceções, como a memória emocionada de Milton Nascimento confirma, paradoxalmente, a regra (Bourdieu, 2007).

A fala de Flávio Bierrenbach destaca o status simbólico do voo: a decolagem de um Constellation com destino à Europa era noticiada nos jornais. Voar era, então, um acontecimento social. O glamour se expressava também no visual das passageiras: chapéus, luvas, descrição dos motores, tranquilidade em altitude. A Panair do Brasil é retratada como mais do que uma companhia aérea. Suas aeronaves funcionavam como embaixadas itinerantes, enquanto suas lojas no exterior simbolizavam pequenos territórios brasileiros conforme a aeromoça Isabella Campos reitera (19:55–20:03). Essa construção narrativa prepara o terreno para o impacto emocional do bloco seguinte, centrado na conspiração e no colapso da companhia.

Se o prestígio internacional marcava o apogeu da companhia, o trecho seguinte reposiciona a Panair no território nacional, explorando uma de suas missões mais simbólicas: a interiorização da aviação comercial. O segmento seguinte é anunciado por locução de cinejornal, com imagens de hidroaviões pousando na Amazônia:

Um avião desce em Frankfurt. As rodas de um Bandeirante tocam o chão de Istambul e ele pertence à mesma Panair do Brasil de tradições desbravadoras, que abriu para a aviação as rotas do interior e levou a civilização aos pontos perdidos das selvas brasileiras.¹⁷

Neste segmento, seis comandantes relatam as operações na Amazônia como uma missão nacional. Os pilotos assumem o papel de bandeirantes modernos, transportando suprimentos, jornais, remédios e profissionais de saúde para regiões isoladas. Oracy afirma: “Acho que a Amazônia foi Brasil durante muitos anos graças à Panair” (21:43–22:01). Hugo Fischer descreve a chegada das aeronaves como um evento festivo, num contexto de ausência de comunicação e infraestrutura.

Fernando Rocha e Carlos Pinto destacam os desafios e a abrangência da atuação: de resgates emergenciais a rotas que conectavam Belém a Iquitos (Peru), atravessando grandes

¹⁷ Trecho de cinejornal presente no documentário Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração. Direção de Marco Altberg. Riofilmes, 2007. Minutagem: 21:26 – 21:43.

rios amazônicos (23:00–23:15). O depoimento de Marques da Silva resume: “A Panair era dos brasileiros no coração” (24:09–24:16).

A montagem do documentário, até então cronológica, é interrompida pela introdução das rotas amazônicas, atividade iniciada em 1934, inserida pouco antes do bloco dedicado à conspiração. (Palhano, 1996) A ausência de marcações temporais explícitas e a fluidez dos depoimentos criam a impressão de continuidade, associando essas ações ao auge da companhia e à figura de Paulo Sampaio. A escolha é reveladora: reposiciona a Panair, até então vinculada às elites e ao glamour internacional, como empresa de alcance popular, conectando regiões remotas do país. Nesse ponto da narrativa, a companhia é lembrada como agente de integração nacional, uma construção que amplia o impacto emocional de sua queda iminente.

Além disso, o uso de hidroaviões como os Catalina e os subsídios para rotas fluviais indicam que essa atuação era tanto estratégica quanto lucrativa, ainda que frequentemente retratada sob uma ótica de benevolência (Sasaki, 2015). O gesto narrativo, portanto, não apenas humaniza a companhia, mas reforça seu pertencimento coletivo: uma Panair “de todos”, cuja destruição adquire contornos de ruptura com um projeto de futuro moderno.

A transição para o novo bloco é marcada pela voz de Paulo Betti, que anuncia a saída de Sampaio da presidência. Entre os motivos estão sua insistência em acelerar a nacionalização, a aquisição de quatro jatos Comet 2¹⁸, que superariam a própria sede americana, e uma greve de pilotos (24:18–24:36). A narrativa sugere que Sampaio ousava demais, desafiava a hierarquia internacional e ameaçava interesses estabelecidos — em nome da soberania da Panair do Brasil.

A saída de Paulo Sampaio da presidência da Panair é apresentada com ambiguidade: o filme não esclarece se a decisão partiu dele ou da PanAm, mantendo o tom de incerteza. Os depoimentos, majoritariamente de herdeiros dos sócios — com exceção do comandante Lucas, indicam um cenário de disputas políticas e empresariais, deslocando o foco narrativo da glória da companhia para os conflitos que precipitaram sua crise. Embora a narração de Paulo Betti mencione uma greve de pilotos como um dos fatores da saída de Sampaio, nenhum dos seis comandantes entrevistados até então comenta o episódio. Nem mesmo Lucas, que surge nesse trecho, faz menção à paralisação, limitando-se a indicar o desconforto da PanAm com Ruben Berta, presidente da Varig.

Luiz Paulo Sampaio relata que Ruben Berta teria demonstrado apoio após a saída de

¹⁸ Avião comercial construído pela indústria aeronáutica inglesa de Havilland, que fez história por ser a primeira aeronave comercial propulsada por motores a jato.

seu pai (24:51–25:37). Contudo, essa leitura é rapidamente contestada por outros depoimentos. O comandante Lucas afirma que os representantes da PanAm na América do Sul viam Berta como um concorrente direto, já que ambas as companhias operavam a rota Nova York–Rio de Janeiro (25:17–25:25). A PanAm temia que, ao adquirir a Panair, a Varig concentrasse o controle das rotas internacionais para Europa, África e Ásia, além das linhas para a costa estadunidense, o que contrariava seus interesses estratégicos na região.

Inicia-se então a disputa acionária. Luiz Paulo alega que a Varig convenceu seu pai da necessidade de nacionalização como forma de combater o imperialismo, mas o objetivo real era assumir o controle. Um grupo ligado ao sul do país chegou a adquirir 30% das ações (25:25–25:43). Otávio Sampaio afirma que a Varig planejava apenas usar Paulo como figura simbólica e nunca teve intenção de ajudá-lo.

Nesse contexto, surge a família Rocha Miranda. Paulo Sampaio recorre a Celso da Rocha Miranda, seu parente por afinidade¹⁹, buscando apoio financeiro e político (26:21–26:30). Celso entra como sócio num momento em que o presidente Jânio Quadros promove uma política setorial na aviação comercial²⁰. Essa aliança, motivada por laços familiares e interesses estratégicos, fortalece o projeto de independência da companhia.

A entrada de Celso da Rocha Miranda na sociedade é apresentada como alinhada à política promovida por Jânio Quadros, que via empresas estrangeiras, como a PanAm, como obstáculos à implantação de um projeto nacional (26:30–26:51). Plácido revela que Paulo Sampaio era membro da família, o que ajuda a compreender a aproximação entre ambos. A partir desse ponto, começa a se insinuar uma inflexão narrativa significativa. O foco, antes centrado no pertencimento coletivo à companhia — construído pela repetição de vozes de funcionários e imagens de um Brasil integrado —, gradualmente se desloca para as disputas políticas e econômicas travadas por seus acionistas. Essa mudança não se dá de forma abrupta, mas se inscreve nas sutilezas da montagem e da escolha dos depoimentos, sugerindo que a memória da empresa será, daqui em diante, contada a partir de outro lugar: o das famílias empresariais.

Os relatos dos herdeiros das famílias Sampaio e Rocha Miranda acabam sugerindo implicitamente que o movimento de nacionalização da Panair respondia não apenas a um gesto patriótico, mas ao desejo de Paulo Sampaio de retomar a presidência da empresa. A

¹⁹ Celso era primo da esposa de Paulo Sampaio, Gilda da Rocha Miranda.

²⁰ A chamada “Política Externa Independente” (PEI), adotada por Jânio Quadros, buscava diversificar as relações internacionais do Brasil, recusando o alinhamento automático com Estados Unidos ou União Soviética. No campo da aviação civil, isso implicava favorecer empresas de capital nacional como estratégia de soberania econômica. Nesse contexto, embora a Panair operasse rotas estratégicas, sua composição acionária majoritariamente ligada à Pan American impedia sua plena inserção no projeto, a não ser por meio de um processo de nacionalização (Sasaki, 2015)

retórica de “salvar a Panair” é ambígua: se, por um lado, apela a uma ideia de soberania econômica, por outro, escamoteia interesses pessoais em recuperar o comando da empresa.

Esse deslocamento reconfigura o pertencimento simbólico da companhia: de patrimônio coletivo para herança familiar. A Panair deixa de ser ‘de todos’ para tornar-se ‘dos que podem narrar. Herdeiros com capital social, cultural e midiático suficiente para instituir sua versão como a oficial.

Nesse contexto, a figura de Jânio Quadros ganha relevo: era também cliente assíduo da Panair, o que torna plausível a hipótese de uma articulação política para que a companhia continuasse sendo favorecida por decisões estratégicas do Estado. Esse bloco retoma uma questão central: qual é, afinal, o argumento, o dispositivo condutor do documentário? Se até então a narrativa sugeria que se tratava da memória da empresa e de seus funcionários, a partir deste ponto essa perspectiva entra em hiato. Após a saída de Paulo Sampaio, o filme não informa quem assumiu a presidência, nem explicita quais medidas foram adotadas ou como a gestão da companhia prosseguiu. A greve dos pilotos, mencionada apenas brevemente na narração em voz over, permanece sem contextualização ou desdobramentos. Essa omissão não é casual: o foco desloca-se nitidamente para as disputas políticas e empresariais, sinalizando uma mudança no eixo narrativo.

Tal omissão desautoriza narrativas alternativas, como a dos trabalhadores, que, mesmo mobilizados por uma greve, desaparecem como sujeitos históricos. A montagem, assim, redefine o que importa lembrar: o gesto heroico do empresário suprime a resistência coletiva.

A nacionalização, nesses termos, não significava uma ruptura com os privilégios de classe, mas sua manutenção por meios narrativamente patrióticos. O Estado é convocado não como redistribuidor, mas como fiador de uma elite disposta a ‘salvar o país de si mesmo’, numa retórica em que a distinção opera silenciosamente como justificativa moral.

A sequência seguinte, a compra da Panair por Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen, é introduzida por fotos dos empresários e narração de Paulo Betti, com trilha sonora suave: “Celso da Rocha Miranda, empresário do setor de seguros, convida o também empresário Mário Wallace Simonsen a adquirir a Panair do Brasil” (26:53–27:09). Segundo Luiz Paulo Sampaio, essa negociação garantiu o controle da empresa e provocou revolta na Varig, que perdeu a disputa (27:10–27:30).

Mais relevante é o retorno de Paulo Sampaio à presidência, narrado com entusiasmo por Comandante Lucas: “Quando o Dr. Celso Rocha Miranda e Dr. Mário Simonsen adquiriram as ações, reconduziram o Dr. Paulo em muito boa hora” (27:31–27:40). Otávio Sampaio, filho de Paulo, relata a alegria dos funcionários (27:41–27:54). A fala é acompanhada por imagens de Sampaio com os trabalhadores, registros posteriores à cassação

das linhas da companhia, mas que reforçam a narrativa emocional, mostrando o presidente em unidade com sua equipe. Contudo, nenhum dos outros funcionários entre todos os entrevistados aparece comentando esse momento de retorno.

Em seguida, os comandantes Marques da Silva e Rocha elogiam o “padrão Panair” como referência de excelência técnica. Carola Gudin, ex-aeromoça, descreve esse padrão como uma cultura organizacional abrangente, com exigências uniformes a todos os colaboradores: “O padrão Panair, me desculpem os outros, ainda não foi atingido por ninguém” (28:44–28:58). Sua fala mistura orgulho e nostalgia.

O termo “padrão Panair” remonta à qualidade dos serviços prestados pela companhia ainda nas décadas de 1940 e 1950 (Palhano, 1996), embora o documentário não explicita essa origem. Percebe-se uma estratégia na montagem, visto que a inserção desse conceito fora da ordem cronológica predominante induz o espectador a associar o auge dessa excelência à entrada de Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen na sociedade, bem como ao retorno de Sampaio à presidência. Ao omitir o contexto temporal original, a montagem sugere que o ápice técnico da empresa se deu sob o comando dos três homenageados ²¹.

O mesmo recurso reaparece no encerramento do bloco dedicado ao prestígio da empresa, com a introdução da Companhia Eletromecânica Celma. Uma locução de cinejornal exalta o conhecimento técnico dos mecânicos da Panair, comparando-os a cardiologistas que investigam motores como se fossem corações humanos. A metáfora reforça tanto a sensibilidade quanto a responsabilidade atribuída à equipe técnica. Enquanto isso, são exibidas imagens de trabalhadores realizando a revisão de motores (29:05–29:23). Em seguida, a narração — acompanhada por uma trilha sonora suave — informa que, em 1957, a Panair adquiriu o controle acionário da Celma, passando a operar sua própria oficina de manutenção e reparo de motores aeronáuticos, tanto da sua frota quanto de outras companhias (29:24–29:43). Os depoimentos subsequentes, compostos majoritariamente por herdeiros — com exceção, novamente, do Comandante Lucas —, reiteram que essa estrutura não era apenas funcional, mas uma referência técnica na América Latina.

Maiza da Rocha Miranda elogia a responsabilidade da equipe (29:51–29:55). Luiz Paulo Sampaio afirma que a Celma foi a primeira oficina fora do eixo EUA– França– Inglaterra a receber autorização dos fabricantes internacionais (29:56–30:11). O Comandante

²¹ Embora o documentário mencione 1957 como o ano da aquisição da Companhia Eletromecânica Celma, não informa em momento algum que os sócios Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen só assumiram participação na Panair em 1961. A apresentação da Celma após a cena da entrada dos novos sócios, sem qualquer marcação temporal, pode induzir o espectador a associar tal conquista diretamente à nova gestão, o que distorce a cronologia e favorece a ideia de máxima qualidade nas mãos dos sócios certos. A aquisição da Companhia Eletromecânica foi feita por Argemiro Hungria Machado, presidente da Panair na época.

Lucas complementa, afirmando que a Celma atendia também à FAB, ao Loide Aéreo Nacional e à própria Varig, que, mesmo com estrutura interna, dependia da oficina para certos testes (30:22–30:40).

A montagem do documentário induz o espectador a associar esse pioneirismo técnico à gestão de Paulo Sampaio e dos sócios homenageados. No entanto, omite-se que a aquisição da Celma ocorreu antes da entrada de Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen na sociedade, o que evidencia uma construção narrativa que reforça o papel desses personagens como pilares da excelência da companhia, mesmo quando os fatos históricos não sustentam integralmente essa associação.

No plano empresarial, Luiz Paulo Sampaio compara as estruturas: após adquirir a Real Aero Linhas, a Varig passou a ter 10 mil funcionários, frente aos 5 mil da Panair. Ambas operavam grandes rotas: a Varig, para os Estados Unidos; a Panair, para Europa, Oriente Médio e América Latina. Com a derrota na disputa acionária, a Varig teria concluído: ou ela, ou a Panair (30:43–31:20).

Plácido da Rocha Miranda marca o ponto de virada: “As coisas vão andando, até que vem a famosa Revolução de 64” (31:21–31:26). A frase sinaliza a aproximação entre interesses empresariais e o regime militar, abrindo caminho para o bloco seguinte. Este primeiro bloco estabelece a grandiosidade da Panair e cria um vínculo afetivo entre espectador e empresa. Para quem desconhecia sua história, o documentário apresenta sua relevância empresarial e simbólica, preparando o impacto emocional de sua queda.

A imagem final da companhia é a de excelência técnica, prestígio internacional e papel estratégico. Sua destruição, sugere o filme, não foi consequência de falhas internas, mas de um conflito político-econômico. A introdução do “padrão Panair” e da Celma logo após a entrada dos novos sócios reforça a ideia de que a companhia atingiu sua plenitude sob comando nacional.

Nos segmentos finais, a Varig aparece como rival ressentida, prestes a ganhar força no novo cenário político. O documentário planta, assim, as sementes do conflito que se desenvolverá no bloco seguinte: a conspiração que levou à cassação da Panair e ao desmonte de um projeto de país moderno, soberano e tecnicamente avançado. A alternância entre linearidade cronológica e rupturas temporais pontuais, a distribuição desigual dos depoimentos — entre herdeiros, funcionários e figuras públicas — e a inserção estratégica de imagens de arquivo não apenas revelam escolhas estéticas, mas também constroem uma retórica emocional e política em torno dos sócios homenageados.

Como observa Maurice Halbwachs (1990), a memória coletiva é sempre moldada pelos grupos sociais que a compartilham e pelas instituições que a organizam. No caso da

Panair, a memória construída no documentário é guiada pelos setores que detêm maior capital simbólico — elites econômicas, culturais e familiares —, que conferem legitimidade ao passado narrado. Essa seletividade não é apenas uma escolha estética, mas uma operação de poder, em que certos sujeitos são convocados como portadores da memória nacional, enquanto outros são silenciosamente deixados à margem.

A análise evidencia como essas decisões formais modulam o lugar do espectador — ora convidado à empatia com os trabalhadores, ora conduzido a reverenciar os grandes empresários como pilares da excelência nacional. Trata-se, portanto, de uma estrutura que combina emoção e estratégia, moldando o que Penafria (2009) chamaria de “dinâmica da narrativa” e seus pontos de vista ideológicos.

A abordagem aqui adotada propõe, assim, pensar o documentário não apenas como um relato sobre a Panair, mas como um dispositivo de memória e construção simbólica. A quem pertence a Panair narrada? Quem tem direito à última palavra sobre seu legado? Ao longo desse primeiro bloco, o espectador é guiado por uma narrativa que se inicia coletiva e afetiva, mas que, progressivamente, centraliza-se em figuras familiares e empresariais, deslocando o eixo do pertencimento.

A Panair emerge nesse primeiro bloco do documentário como metáfora da modernidade nacional e do próprio projeto desenvolvimentista brasileiro. O filme inscreve a companhia como expressão de excelência técnica, prestígio internacional e inovação industrial, transformando-a em emblema de um país que buscava ocupar posição estratégica no cenário global. O chamado “padrão Panair” e a expansão sob comando nacional, marcada pela criação da Celma, reforçam a narrativa de uma plenitude alcançada justamente no auge do desenvolvimentismo.

Nesse registro, a empresa é mais que um empreendimento: converte-se em símbolo de um Brasil moderno, cosmopolita e soberano, capaz de rivalizar com potências estrangeiras. Essa construção ganha densidade no depoimento de Plácido da Rocha Miranda, ao situar a “famosa Revolução de 64” como ponto de virada, momento em que a aproximação entre interesses empresariais e o regime militar abre caminho para a derrocada. O contraste entre a grandiosidade da Panair e sua queda repentina sustenta a retórica emocional do documentário, que prepara o espectador para a denúncia subsequente de conspiração. Mais do que narrar a história de uma companhia aérea, o filme mobiliza recursos estéticos e afetivos — imagens de arquivo, depoimentos de herdeiros, funcionários e figuras públicas, distribuição assimétrica das falas — para afirmar a Panair como mito de uma nação moderna interrompida pelo golpe de 1964.

2.3.2 Segundo Bloco: A Conspiração

O segundo bloco do documentário é inteiramente dedicado à conspiração, marcando a transição de um tom nostálgico para uma atmosfera melancólica e densa. Se antes a tristeza surgia pontualmente, agora domina a narrativa. O corte abrupto após a fala de Plácido da Rocha Miranda encerra o clima celebratório e dá lugar à tensão. A sequência seguinte, composta por imagens de militares — tanques, soldados, repressão —, intensifica esse clima. A montagem estabelece uma conexão simbólica entre o avanço do regime militar e a derrocada da Panair. Tanques desfilam, e logo depois o letreiro da companhia surge em cortes secos e ângulos distintos, que se aproximam progressivamente. A repetição desse contraste cria uma montagem paralela: militares em movimento são alternados com planos da sede da empresa, sugerindo esteticamente a perseguição política (31:49–31:51). Mesmo sem cenas de violência explícita, a narrativa visual transmite repressão. A alternância entre presença militar e planos da sede comunica a sensação de cerco. A empresa, antes símbolo nacional, é agora mostrada como acuada e ameaçada por forças hostis.

“fevereiro, 10 de fevereiro de 65.” (31:54–31:58), anuncia Lucas Monteiro de Barros, retomando a estrutura narrativa do início do filme, mas agora com foco nos desdobramentos. Os depoimentos que se seguem, intercalando vozes de ex-funcionários, herdeiros e executivos, aparecem sem trilha sonora, intensificando o peso dos takes. Cada fala expressa incredulidade, raiva ou resignação, compondo um luto coletivo que, apesar da aparência de unidade, é atravessado por distinções de classe e perspectiva entre os grupos. Luiz Paulo Sampaio suspira com pesar antes de contar que ouviu a notícia pelo rádio na Avenida Rui Barbosa: “Presidente Castelo Branco acaba de assinar decreto” (31:59– 32:22). Em seguida, Carola Gudim, ex-aeromoça, expressa perplexidade: “Fiquei ali olhando aquela televisão, sem acreditar, sem entender, sem saber” (32:23–32:40). Ela aparece em close, um dos poucos do filme, tentando conter as lágrimas ao rememorar uma experiência dolorosa, como ilustra a Figura 2.

Figura 2 – Depoimento de Carola Gudim, ex-aeromoça da Panair



Fonte: *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (2007, 33:32)

O relato volta a Luiz Paulo, que descreve a cena ao lado de diretores e funcionários em estado de choque: “Perplexidade geral, aquilo realmente pegou todo mundo de surpresa” (33:08–33:15). A fala sugere uma indignação coletiva. Uma ideia de que todos, da alta direção aos funcionários, partilhavam o mesmo sentimento. No entanto, essa imagem é rapidamente tensionada por um dos relatos mais contundentes do bloco: o comandante Oracy Azevedo de Abreu relembra o comentário do vice-presidente: “Roubaram o nosso brinquedo!” E sua resposta: “O seu brinquedo, porque o meu não. Roubaram o ganha-pão dos meus filhos. Isso aqui é o meu emprego, eu vivo daqui!” (33:15–33:28).

Para Oracy, como para dezenas de outros trabalhadores, a Panair não era símbolo, nem memória, nem projeto nacional, era sustento. Sua fala escancara que, embora o sentimento de perda seja compartilhado, o que se perdia variava conforme o lugar ocupado na hierarquia. Para os sócios e diretores, a companhia podia representar um legado ou um investimento; para os cinco mil funcionários, tratava-se da ruptura imediata com a estabilidade econômica e o cotidiano familiar.

É significativo que tal contraste seja vocalizado por um comandante, um dos cargos mais bem remunerados e prestigiados da estrutura operacional. Se até ele manifesta com clareza o medo da insegurança financeira, o que dizer dos operadores de solo, despachantes ou funcionários de equipe de terra, que sequer aparecem no documentário? Os poucos entrevistados que não são identificados como comandantes ou aeromoças surgem sem cargo definido e têm menos de um minuto de tempo de tela. Esse silêncio também comunica e não apenas por omissão. Ele revela os limites do escopo narrativo, que, mesmo ao abordar um trauma coletivo, privilegia e prioriza a memória dos setores mais prestigiados da empresa.

Esse breve momento, em que a diferença de classe entre os entrevistados aflora com clareza, funciona como uma fissura na homogeneidade afetiva construída até então. A dor é, sim, compartilhada. Contudo, as perdas não são equivalentes. O luto coletivo é, na verdade, atravessado por hierarquias materiais que o filme apenas tangencia e opta por não desenvolver. Essa fissura ajuda a explicar a mobilização que se seguiu. Como narra Carola Gudin: “Todo mundo que ficou sabendo foi para lá. Ficou aquela aglomeração, soldados com baioneta calada” (33:29–33:36). A presença militar reafirma a repressão: a cassação não foi apenas administrativa, foi imposta sob vigilância armada.



Fonte: Imagem de arquivo utilizada no documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (2007, 42:00)

Uma foto do hangar da Panair ilustra a fala de Carola: como evidencia a Figura 3. A própria disposição da imagem reforça a ideia de cerco. Em seguida, Marylou Simonsen relata que estava em Paris com o pai, Mário Wallace Simonsen, quando recebeu a notícia às quatro da manhã. Ele apenas sorriu e segurou sua mão, gesto de resignação diante de uma derrota que, para ele, já era esperada (33:57–34:06).

Lucas Monteiro de Barros retorna à cena, agora em meio à ocupação da Celma. Recebe um telefonema de Rodolfo Figueira de Mello e vai até a empresa, onde é abordado por um coronel: “A Celma está cercada, proibida a entrada e saída por ordens superiores” (34:07–35:08). O episódio sintetiza o projeto do documentário: não apenas contar a história da Panair, mas fazer o espectador sentir seu fim. A alternância entre relatos íntimos e coletivos, a ausência de trilha sonora nesse ponto e o foco nas reações ampliam o impacto.

O segmento se encerra com o relato de Plácido, que rememora o episódio com indignação contida: “Naquela noite, às 20 horas, os passageiros estavam embarcando. Avião carregado. Chega um telegrama: ‘os voos da Panair estão suspensos’. Não cassados. Suspensos” (35:09–35:30). Ele enfatiza que a cassação formal exigiria um prazo legal de quinze dias. Ao suspender imediatamente as operações, o governo atuou à margem da legalidade, impedindo a empresa de se defender. Seu comentário final é seco e irônico: “Estão suspensas há 40 anos” (35:31–35:43).

A escolha vocabular adquire centralidade, pois revela a arbitrariedade do ato e prepara o terreno para a tese do documentário: a Panair não foi vítima de falência empresarial, mas de uma manobra política que operou sob a fachada da legalidade, contornando os trâmites jurídicos por meio de uma trama.

Lucas reforça a denúncia: um avião da Varig já aguardava na pista para fazer o voo da Panair, no mesmo horário e rota com destino a Frankfurt (35:44–35:57). A operação foi premeditada e articulada nos bastidores, com o objetivo de transferir o controle das linhas internacionais para a empresa rival, sem processo formal ou direito de defesa.²²

Marylou relata que, no aeroporto de Orly, viu os funcionários da Panair de mãos dadas, em silêncio, enquanto o avião rival pousava. Sua indignação com o tratamento dos passageiros para com os funcionários é reveladora: além da perda, havia o constrangimento público (36:12–36:40). Nesse ponto, a trilha melancólica retorna. A sequência final mostra manchetes de jornal que anunciam: “A Europa já é da Varig” (36:40–36:53).

Isabella Campos, aeromoça, narra seu retorno ao Brasil após o fechamento da Panair. Apesar de ter passagem da empresa, foi obrigada a voar pela Varig. Observa, contrariada, que tudo — do atendimento ao uniforme — parecia uma réplica estilizada da Panair. A denúncia é dupla: além da cassação, houve tentativa de apropriação simbólica do “padrão Panair”, esvaziando décadas de pertencimento afetivo (36:54–37:24).

Outros depoimentos reforçam o caráter súbito e autoritário da intervenção. Tripulações aguardavam por voos cancelados, a sede da Celma foi cercada por militares, e ordens vinham diretamente do Comando da Aeronáutica. O Brigadeiro Pena comunicou formalmente a Lucas Monteiro de Barros a tomada da Celma, solicitando a entrega dos cargos. Pela primeira vez, um entrevistado se dirige ao entrevistador. Emocionado, Lucas diz: “Você me desculpe, está? É que eu fico um pouco emocionado. Eu fui praticamente tocado. Acabou aí” (37:46–38:39).

Sem narração, inicia-se o segmento sobre a concordata. Carola Gudín e Isabella Campos expressam perplexidade: “Nunca ouvi falar que a Panair ia fechar. Foi uma coisa súbita!” (39:27–39:28). Nos primeiros dias, havia certeza de reversão: “A Panair não era do Rocha Miranda nem do Mario Simonsen. A Panair era do Brasil. A Panair era do Brasil!” — afirma Gudín. “Então como é que pode passar pela sua cabeça que um bando de coronéis vai

²² Como a Panair do Brasil era, à época, a única companhia aérea brasileira com rotas regulares para a Europa, mantinha em seu quadro um corpo de pilotos treinados para operar em condições climáticas adversas, como as enfrentadas em países com invernos rigorosos e pistas cobertas de gelo — algo incomum em territórios tropicais como o Brasil. Esse tipo de operação exigia não apenas aeronaves adequadas, mas também tripulações experientes em pousos sobre superfícies congeladas. Já a Varig, cujas rotas internacionais se restringiam à costa leste dos Estados Unidos, não operava em regiões com essas características climáticas, o que tornava desnecessária tal especialização. Ainda assim, poucas horas após a cassação repentina da Panair, no fim da noite de 10 de fevereiro de 1965, a Varig apresentou-se com aeronave e tripulação prontas para realizar o voo que originalmente partiria do Galeão rumo à Europa. Um Boeing 707 da companhia (prefixo PP-VJA) decolou à 1h30, substituindo a aeronave da Panair sem qualquer atraso operacional — um feito surpreendente, considerando as exigências técnicas da rota e o cenário de incerteza no aeroporto naquele momento (Sasaki, 2015, p. 146). A agilidade despertou desconfiança entre funcionários e passageiros: como destacou o jornal *O Globo* na edição de 11 de fevereiro, a Varig assumiu a linha europeia com tamanha presteza que muitos passaram a questionar se não teria sido previamente informada da decisão governamental (*O Globo*, 1965, p. 5). A prontidão, aparentemente incompatível com a surpresa alegada pelos demais presentes, levanta um forte indício de que a companhia rival se preparou com antecedência para assumir as rotas da concorrente.

pegar aquilo e picotar e jogar fora!” (39:30–39:47). Esse trecho evidencia o sentimento de pertencimento construído pelos funcionários, que enxergavam a Panair não como propriedade dos acionistas, mas como patrimônio coletivo.

Imagens de jornais sugerem que a cassação se baseou em um relatório econômico falso. Luiz Paulo Sampaio introduz a dimensão jurídica: cogitou-se recorrer judicialmente (39:51–40:01). Segundo ele, a empresa possuía patrimônio, crédito e liquidez: “Não havia título protestado, não havia dívida na praça”. Ele afirma que o então Ministro da Aeronáutica, Brigadeiro Eduardo Gomes, uniformizado, foi pessoalmente ao juiz exigir a negativa do pedido de concordata e o decreto de falência (40:18–40:49).

Esse momento sintetiza o desfecho da empresa: sem direito de resposta, sem transparência, decretado por decisão autoritária. O documentário reconstrói esse processo com indignação contida, por meio de imagens, silêncios e depoimentos comovidos. A Panair, como reafirma carola, pertencia ao país. E em isso foi suficiente para salvá-la.

A menção ao Brigadeiro Eduardo Gomes é feita com cautela. Luiz Paulo Sampaio enfatiza que é fato “conhecido”, uma forma de legitimar sua fala e proteger-se juridicamente. Imagens de jornais ilustram a declaração (40:51–40:53). Apesar de a Varig ser sugerida como beneficiária, o documentário evita acusações diretas a Ruben Berta ou a vinculações explícitas com o regime militar. A ênfase recai sobre a memória e a perda, não sobre uma denúncia direta. A narrativa não liga diretamente a empresa rival à operação, mesmo com diversos depoimentos sugestivos e com o material literário de Daniel Sasaki, que já apontava essa relação em sua primeira edição (Sasaki, 2005).

Se nos segmentos anteriores predominava a comoção pelo fechamento abrupto, agora o foco se desloca para os desdobramentos jurídicos e patrimoniais, apresentados como parte de uma perseguição institucional deliberada. A concordata é negada em apenas 24 horas, com o argumento de que, sem concessões, a empresa não teria receita (40:55–41:17). Trata-se de uma lógica circular: a condição que inviabiliza a Panair foi imposta pelo próprio Estado.

Os depoimentos, no entanto, ressaltam que a empresa mantinha diversas fontes de renda. Como lembra Carola Gudin, a Panair operava aeroportos em Belém, Salvador, Recife e Fortaleza, cobrando taxas de outras companhias (41:18–41:30). Além disso, mantinha a Celma — oficina de revisão de motores a jato —, um sistema próprio de radiotelegrafia e fornecia infraestrutura de comunicações à Pan Am, Alitalia e às Forças Aéreas do Brasil e dos EUA (41:31–42:12).

Fechar a Panair, como alerta Fernando Rocha, colocava em risco a aviação do continente: “Fechando a parte de telecomunicações da Panair, parava a aviação comercial” (42:21–42:38). Carola completa:

Eu, por exemplo, fui partidária, defendi, fiz parte de um grupo que eu achava que devia parar todas as linhas de transmissão de rádio, porque toda a transmissão de rádio e telegrafia eram da Panair. A Panair é que fazia telegrafia daqui pro interior do Mato Grosso. A Panair que fazia linha de telegrafia pro interior do Nordeste. Se parasse aquilo naquele momento, parava o Brasil” (43:10–43:36)

É notável que quase todos os relatos sobre a saúde financeira da empresa partem de funcionários, não dos herdeiros ou diretores, ausentes nesse ponto da narrativa. Embora essa escolha possa legitimar a denúncia pela voz dos trabalhadores, também os restringe ao papel de vítimas. Embora Carola mencione um grupo que cogitava resistência, a montagem a neutraliza: a narrativa corta para comandantes, e as lideranças desaparecem. (43:37–43:41).

Esse corte seco esvazia o potencial político da fala de Carola, desconsiderando a possibilidade de resistência ativa por parte dos funcionários. Ao espectador mais atento, surgem perguntas que o documentário evita responder: Que grupo era esse? Houve tentativa concreta de resistência coletiva? Existiram planos articulados de paralisação, mesmo sob vigilância?

A montagem oferece uma solução narrativa rápida — e conveniente — ao encerrar o assunto com a fala dos comandantes. A narrativa se centraliza na elite da empresa, que permanece como autora legítima da memória. Embora os trabalhadores componham o coro emocional do filme, eles não são os narradores de sua própria história. Com isso, perde-se a oportunidade de apresentar a Panair não apenas como símbolo de uma nação interrompida, mas como espaço de luta coletiva.

No segmento seguinte, essa lógica se mantém. O comandante Oracy Azevedo de Abreu afirma: “Nós nos arregimentamos sempre aparecem várias lideranças” (43:55–44:02). Trata-se da primeira menção direta à “luta”, mas não se detalha quem eram ou quais estratégias foram adotadas. Uma das poucas iniciativas destacadas é a panfletagem promovida por comissárias nas avenidas Rio Branco e Atlântica, buscando informar a população (44:03–44:10). Ainda assim, a narrativa reduz tais gestos a notas marginais, sem integrá-los a uma mobilização de maior fôlego.

Um dos takes mais simbólicos do segmento mostra um cartaz artesanal, possivelmente produzido por funcionários no calor das mobilizações: “Destruir é fácil... Para construir é preciso no mínimo 35 anos de planejamento, trabalho técnico e sacrifício e o esforço de 5000 brasileiros idealistas! Isto é a nossa: Panair do Brasil” (44:13). O termo “idealistas” converte o trabalho em causa nacional, cujos laços foram construídos durante todo o primeiro bloco do

filme nas décadas de ouro da empresa. O protesto vem de baixo, da base da companhia, daqueles que não apenas perderam o emprego, mas um projeto de país.

Oracy relata que um grupo de comissárias acampou no Palácio Laranjeiras em busca de audiência com Castello Branco, sem resposta (44:33–44:47). O silêncio oficial contrastava com a solidariedade popular, minimizada por Luiz Paulo, que descreve a mobilização como algo pequeno, quase irrelevante: “A opinião pública não valia nada naquele momento” (44:14–44:26). Sua fala é acompanhada por uma série de imagens de mobilização e protestos. Depoimentos revelam a gravidade do impacto do decreto de falência: atrasos salariais, famílias sem sustento, e casos de suicídio entre funcionários.

Como relata Isabella Campos: “Um grande amigo meu, comissário Guido, suicidou-se. E não foi o único” (45:00–45:08). Oracy confirma: “Teve muita gente que se suicidou.” O documentário aponta — ainda que com delicadeza — o peso psicológico, econômico e existencial da cassação. A Panair havia perdido a concessão dias antes do pagamento dos salários. A situação chegou a tal ponto que o próprio Ministério da Aeronáutica precisou autorizar os pagamentos, “porque o dinheiro tinha”, como destaca Oracy em tom de ironia

Apesar do documentário exibir imagens de manifestações no Aeroporto Santos Dumont, pouco se aprofunda em seu significado político. Quando se torna evidente que o fechamento da empresa também visava atingir seus sócios, os trabalhadores propõem um conselho de autogestão, com apoio de Celso da Rocha Miranda, disposto a ceder suas ações. Os funcionários reagiram organizadamente: uniformizados, distribuíam panfletos em teatros e cinemas, conclamando o apoio da população. E a resposta foi expressiva: milhares assinaram cartazes, colaram faixas em carros e janelas, enviaram telegramas ao governo. (Sasaki, 2015, p. 170).

Na agência da Avenida Graça Aranha, no Rio, recepcionistas coletaram cerca de 100 mil assinaturas, frente e verso de 14 cartazes e uma fita de teletipo de 15 metros. Até Lisboa enviou mensagens de solidariedade. Comandantes portugueses destacaram o prestígio da empresa no exterior. No Brasil, houve protestos mais extremos: em Curitiba, o gerente regional sentou-se numa praça com a esposa e os cinco filhos para expor o desespero das famílias, em greve de fome por 48 horas (Ibid, 2015, p. 172). No Rio, agentes do DOPS tentaram alterar comunicados do movimento, substituindo “greve de fome” por “manifestações de solidariedade”.

A comissão de funcionários buscava proteger os mais vulneráveis, mas até a compra de alimentos do próprio estoque da massa falida foi negada. O síndico, nomeado pelo governo alegou que apenas um leilão público permitiria sua venda. Diante disso, aeromoças organizaram coletas para pagar aluguéis e comprar remédios; pilotos recorreram ao

Departamento Nacional do Trabalho, solicitando doações da Aliança para o Progresso. A Cruz Vermelha Internacional prometeu apoio por meio do programa Food for Peace, e instituições como a CNBB e a Confederação Evangélica também distribuíram mantimentos. Ou seja, a comoção foi de caráter internacional, mencionada tão sutilmente por Luiz Paulo Sampaio que acaba induzindo o espectador a entender como um evento de menor escala.

As comissárias acamparam em frente ao Palácio das Laranjeiras exigindo audiência com o presidente. Ficaram acampadas por mais de 12 dias. Conforme narra Sasaki, o *Correio da Manhã* noticiou que o coronel Rebelo, subchefe da Casa Militar, ameaçou removê-las à força. Elas resistiram. Com passagens em mãos, planejavam seguir o presidente até Brasília e acampar no Palácio do Planalto. O custo foi alto: fichadas como subversivas pelo DOPS, foram fotografadas, identificadas e, a partir de então, relataram enfrentar enormes dificuldades para se recolocar profissionalmente, em razão da perseguição política e do estigma associado às fichas do DOPS. Contaram à imprensa que estavam sem dinheiro e sem perspectivas (2015, p. 180).

Apesar desses esforços, o fechamento foi definitivo. Segundo registros no diário pessoal de Paulo Sampaio, citados por Sasaki, houve 18 suicídios, além de mortes por infarto nos dias que seguiram ao decreto de falência, incluindo um funcionário com 21 anos de serviço²³ (2015, p. 128). Muitos aposentados se apresentaram para ajudar, e comandantes em atividade foram forçados a se aposentar.²⁴ Enquanto puderam, as comissões de funcionários recusaram ofertas de emprego da Varig, considerando-as humilhantes. Alguns comandantes chegaram a destinar 80% de sua renda para ajudar os mais necessitados.

Segundo levantamento do arquivo do Sindicato dos Aeroviários, dos cerca de cinco mil funcionários da Panair, 3.500 eram atuavam em terra — despachantes, navegadores, técnicos e operacionais.²⁵ Tudo isso é detalhado no livro de Daniel Sasaki, mas no documentário essas ações são reduzidas a protestos salariais. A agência dos trabalhadores é diluída: enaltece-se sua dor, mas ignora-se sua luta. O paradoxo é evidente, a memória afetiva

²³Este faleceu aguardando um pronunciamento presidencial sobre a empresa no dia 24 de fevereiro. Deixou esposa e nove filhos, sete deles pequenos, atuava como Guarda na Panair.

²⁴ 89 comandantes-mores e 6 comandantes-seniores argumentaram, à época, que sua aposentadoria forçada representaria prejuízo à União, já que cada um receberia 1.100 cruzeiros mensais e sobrecarregaria o IAPESP. Além disso, destacaram a perda de um contingente de pilotos experientes e ainda dispostos a trabalhar. Declararam, também, que recorreriam à Justiça para reivindicar seus direitos, pois todos possuíam mais de dez anos de serviço na empresa.

²⁵Os dados mencionados foram levantados pela própria Panair do Brasil, com base nos arquivos dos funcionários armazenados no Sindicato Nacional dos Aeroviários. A pesquisa foi realizada entre fevereiro e julho de 2024, a pedido da Comissão de Anistia, como parte do processo de documentação das violações sofridas pelos trabalhadores da empresa após a cassação.

é usada como símbolo de pertencimento (“a Panair era do Brasil”), mas a resistência concreta é negligenciada ou silenciada.

Neste ponto, o filme revela que a Panair não é sua verdadeira protagonista. Após mais de trinta minutos de construção de vínculo com os trabalhadores, o foco narrativo desloca-se de forma decisiva. O eixo da narrativa passa a se concentrar nos acionistas Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen. A perda, embora vivida intensamente por milhares de funcionários, é ressignificada como uma história de perseguição a empresários prestigiados. A emoção coletiva abre caminho para uma denúncia que não é da classe trabalhadora, mas da elite empresarial.

Essa inflexão é sutil, mas estruturante. A fala de Plácido da Rocha Miranda, “Quando se faz um ato ilegal, seguidamente faz-se outros” (45:48–45:59), introduz uma narrativa que insere o caso da Panair em uma cadeia mais ampla de perseguições econômicas aos sócios. A montagem reforça essa leitura, sugerindo que o alvo não era apenas a empresa, mas todo o grupo empresarial. É reveladora, nesse ponto, a escolha de apresentar tal denúncia por meio da fala de uma funcionária, e não de um herdeiro: “A Revolução se dedicou a acabar com tudo o que era Rocha Miranda ou Mário Simonsen” (47:05–47:12).

O documentário, no entanto, silencia aspectos fundamentais desse processo. Não menciona diretamente as acusações de enriquecimento ilícito, nem os desdobramentos jurídicos. Limita-se a indicar que os diretores foram indiciados por “crimes falimentares” com base em laudos depois contestados judicialmente, evitando discutir as estratégias de defesa ou o contexto das acusações, explorado com mais profundidade por Sasaki.²⁶

Depoimentos sobre grampos, medo e exílio se sucedem. Rodolfo da Rocha Miranda afirma: “Minha casa foi invadida, telefone grampeado. Foram seis meses fora do Brasil.” (48:18–48:42) Marylou Simonsen relembra o pai nos últimos dias de vida. Em um momento comovente, ele a aconselha:

Os homens passam e o Brasil fica. Nunca se esqueça que você é brasileira. O dia em que você deixar o ódio entrar dentro do seu coração, é o princípio do

²⁶ Além das acusações de falência fraudulenta e suposto enriquecimento ilícito dos sócios, a cassação da Panair também foi justificada, oficialmente, por alegadas falhas na manutenção técnica de suas aeronaves — o que teria motivado a suspensão dos certificados operacionais pela Aeronáutica. A acusação, contudo, se mostra frágil. A própria Diretoria de Aeronáutica Civil havia atestado, em 1964, que a companhia possuía “organização boa e pessoal técnico e serviços de manutenção adequados” (Aviso Ministerial n.º 28, apud Sasaki, 2015, p. 153). Além disso, a CELMA, oficina da Panair responsável pela revisão de motores, realizava manutenção não apenas para sua frota, mas também para a Força Aérea Brasileira e para ao menos doze companhias aéreas estrangeiras, sendo reconhecida como um dos centros mais avançados da América Latina (Araújo, 2015). O fato de o documentário omitir completamente essa dimensão técnica sugere uma tentativa de eliminar qualquer elemento que pudesse tensionar a narrativa escolhida, marcada por um tom de celebração da memória e de denúncia unívoca da injustiça sofrida.

seu fim. Começa a sua destruição. Você tem que cultivar o amor pelo seu país. Você nunca se esqueça disso. (48:52–49:31)

Mário Simonsen é retratado como patriota traído, mas fiel à ideia de um Brasil possível. Parte nutrindo amor pelo país, e sua última mensagem é contra o ressentimento. Cabe agora a Celso da Rocha Miranda o peso de seguir, sozinho, na luta por justiça. O segmento encerra com sua imagem e datas de nascimento e morte, acompanhadas da trilha melancólica.²⁷

Na sequência, o documentário retoma a disputa judicial liderada por Rocha Miranda. Após a morte do sócio, ele assume o processo sozinho. A menção aos 70 volumes, três deles desaparecidos, sugere uma operação meticulosamente arquitetada para persegui-lo patrimonialmente. Depoimentos de Arthur da Távola, Luiz Paulo Sampaio, Rodolfo e Maísa da Rocha Miranda revelam que a estrutura jurídica foi manipulada não apenas para extinguir a empresa, mas para apagar sua memória. Como resume Távola: “A violência jurídica não sai sangue, mas é tão grave quanto a outra. Ela se dissolve, e as pessoas não acompanham.” (50:19–50:42)

O caso da Panair torna-se símbolo do apagamento institucional operado pelo Estado autoritário: uma morte civil, selada por decretos específicos. Ao mesmo tempo, a narrativa sugere que esse episódio marca simbolicamente o colapso do projeto desenvolvimentista, cujo horizonte de modernização nacional foi interrompido pelo golpe de 1964. Rodolfo afirma: “Nomearam um procurador da República cuja única função era perseguir a Panair [...] enterrar e não deixar a memória voltar.” (51:09–51:57)

O filme expõe que a extinção da companhia não ocorreu conforme o direito comercial vigente, mas por meio dos chamados “Decretos Panair”, criados para impedir sua recuperação judicial.²⁸ Marylou Simonsen recorda que, no dia seguinte a um parecer favorável à reversão da falência, Costa e Silva editou um ato proibindo a reativação de companhias aéreas nessa

²⁷ Segundo Sasaki (2015), a morte do empresário foi narrada pela imprensa da época como o desfecho trágico de uma perseguição implacável. O *Diário Carioca* chegou a publicar que Simonsen “morre esmagado sob os escombros do império que criou”, associando seu colapso físico à derrocada empresarial (p. 167). O livro também menciona que o processo de liquidação das empresas do grupo — incluindo a TV Excelsior e a Comal. Foi interpretado, mesmo por adversários, como parte de um projeto sistemático de enfraquecimento político e econômico das famílias empresariais ligadas à Panair (p. 168). O *Correio da Manhã*, por sua vez, destacava o “profundo constrangimento” que o empresário passou a viver após perder a esposa cinco meses antes e perceber que a perseguição que seu país movia contra ele continuava culminando em seu enfarte.

²⁸ O Decreto-Lei nº 496, de 11 de março de 1969, declarou de utilidade pública, para fins de desapropriação, as aeronaves, peças e equipamentos da Panair do Brasil, mesmo os que estavam arrendados a empresas concorrentes. Essa medida resultou no levantamento automático da falência da companhia. Poucos meses depois, em 3 de julho de 1969, o Decreto-Lei nº 669 proibiu que empresas aéreas falidas impetrassem pedido de concordata, mesmo que possuísem patrimônio ou viabilidade jurídica. Essa medida foi aplicada apenas uma vez, no caso da Panair, e ficou conhecida como “Decreto Panair”, por sua especificidade e função política ao impedir judicialmente qualquer tentativa da empresa de retomar suas atividades. (Brasil, 1969a; Brasil, 1969b)

condição (51:57–52:20). A ironia se acentua na fala de Eduardo Suplicy: anos depois, a legislação foi alterada para permitir a recuperação da Varig, a mesma beneficiária da queda da Panair (52:34–53:14).

A denúncia se expande: confisco de bens, venda de ativos a preços irrisórios no exterior, apropriação de aeronaves por Varig e Cruzeiro. Rodolfo menciona imóveis vendidos por 200 libras; Luiz Paulo afirma que todas as dívidas foram quitadas e ainda restam valores a receber do Estado (53:50–54:40). No desfecho do bloco, a narrativa se eleva em tom elegíaco. Imagens de leilões de poltronas, taças e açucareiros são entrelaçadas à leitura de Drummond e à voz de Elis Regina. A memória da Panair se transforma em símbolo nacional não também menciona que o processo de liquidação das empresas do grupo — incluindo a TV Excelsior e a Comal prioritariamente pela via da denúncia direta, mas pela construção de uma estética da saudade. A denúncia da perseguição política, embora presente, opera em segundo plano, mediada por uma narrativa afetiva, memorialística e nostálgica, que prioriza a reconstrução de um passado idealizado e de um sentimento de perda nacional.

Se os dois primeiros blocos constroem a Panair como símbolo de um Brasil moderno e denunciam sua destruição como produto de conspiração empresarial e estatal, o segmento final tenta resgatar sua memória afetiva pela cultura. A reabilitação simbólica é o que resta. A vitória judicial narrada em seguida — ainda que tardia e inofensiva em termos materiais — retira o nome de Celso da Rocha Miranda do índice de “inimigos da ditadura”. Rodolfo resume: “Começam a entendê-lo como empresário importante para o processo econômico brasileiro” (57:47–58:00).

Mas esse comentário é deixado em suspenso. O filme não investiga o que esse reconhecimento significa: Rocha Miranda teria se reaproximado do regime? Houve colaboração posterior? Mais uma vez, o documentário evita contradições, mesmo quando elas estão à vista. A vitória judicial de 1984 — relativa a embargos apresentados pela União — marca uma virada na forma como o Estado passou a tratar Rocha Miranda: de adversário político a aliado estratégico.

Segundo Sasaki (2015), esse giro coincide com a transição do governo Geisel para Figueiredo, período de abertura política gradual e reorganização produtiva. Um exemplo é o Polo Petroquímico de Camaçari, iniciado em 1978²⁹, maior complexo industrial planejado do

²⁹ Embora o convite a Celso da Rocha Miranda para atuar no Polo Petroquímico de Camaçari em 1978 simbolize um gesto de reabilitação política e econômica, é importante lembrar que esse mesmo polo foi palco de intensa repressão durante a ditadura. À medida que operários e militantes de esquerda migravam para a cidade, organizando movimentos sociais e esse mesmo polo foi palco de intensa repressão durante a ditadura. À medida que operários e militantes de esquerda migravam para a cidade, organizando movimentos sociais e articulando núcleos de resistência, o regime respondeu com vigilância, demissões, prisões arbitrárias e violência física. A

país. Nesse contexto, Rocha Miranda foi convidado a participar do projeto, num gesto que refletia a afinidade com o ideário desenvolvimentista que sempre defendeu.

Também nesse cenário, em 7 de setembro de 1979, o ministro Délio Jardim de Mattos encaminhou à Presidência da República a Exposição de Motivos nº 066/COJARE, propondo um decreto-lei para encerrar os litígios com a Panair. A proposta reconhecia, ainda que tardiamente, o caráter excessivamente oneroso das condições impostas à empresa. Incluía cláusulas generosas à massa falida e uma exigência explícita de “perpétuo silêncio”, inclusive de herdeiros e sucessores, sobre os bens da companhia que haviam sido incorporados pela União. Tratava-se de uma tentativa evidente de silenciar Celso, prontamente recusada por ele (Ibid, 2015, p. 303).

O documentário evita discutir esse processo de reaproximação e silencia sobre o conteúdo do acordo judicial, que poderia lançar nova luz sobre os vínculos entre o empresário e o Estado. Essa omissão não é acidental: como discutido anteriormente, insere-se em um padrão mais amplo das narrativas conciliatórias construídas no pós-ditadura brasileira, que tendem a suavizar conflitos estruturais em nome de uma memória afetiva e reconciliada (Napolitano, 2014).

Ao suspender a narrativa no momento do reconhecimento oficial, o filme elimina qualquer possibilidade de ambiguidade ou cumplicidade, mesmo quando está se insinuando de forma evidente. O depoimento emocionado de Otávio Sampaio, lembrando o pai em coma que “resolveu voltar a viver” ao saber da decisão favorável à empresa, reforça a fusão entre identidade individual e destino empresarial: “Até morrer, ele só pensava em Panair do Brasil” (58:30–58:36). Paulo Sampaio é retratado com aura quase mítica. Um visionário de ideias audaciosas, que flertavam com o impossível, de ônibus espaciais a dirigíveis. Sua imagem, exibida com as datas de nascimento e morte, o consagra como espírito da companhia. Celso, em contraste, surge como figura serena e persistente, cuja morte, um ano após a de Tancredo Neves, é narrada como símbolo do fim da esperança: debilitado pelo câncer, teria sucumbido também ao desalento diante da redemocratização frustrada.

Nos minutos finais, Plácido e Rodolfo afirmam que os descendentes de Celso seguiram lutando para manter viva a memória da empresa. A Panair converte-se, assim, em alegoria de um Brasil moderno e democrático, interrompido por decisões autoritárias. O levantamento da falência, em 1995, cumpre função de justiça simbólica, importante, mas cujo

atuação de figuras como Luiz Carlos Caetano e Luiza Maia, bem como a fundação de entidades como o CEASP e a mobilização de comunidades eclesiais de base, tornaram Camaçari um foco de luta por moradia, trabalho digno e democratização. (Copque, 2024)

danos são irreversíveis. “Não dava mais pra voltar a voar”, conclui Isabella (1:01:30–1:01:45).

A canção “Conversando no Bar”, de Fernando Brant e Milton Nascimento — originalmente intitulada *Nas Asas da Panair* — embala o encerramento. Os autores recordam que mudaram o título por imposição da censura, e comentam o impacto de ouvi-la na voz de Elis Regina: “A gente não podia ter saudade de nada que fosse bom”, afirma Milton (1:03:40–1:10:53). Aviões da Panair cruzam o céu no plano final, enquanto a narração de Paulo Betti rememora os encontros da “Família Panair”. Ex-funcionários que, mesmo sem reparação material, mantêm viva a memória da empresa. Almoços, fotos e objetos tornam-se gestos de resistência afetiva. Nesse momento, os funcionários reaparecem na narrativa, agora integrados ao discurso da “Família Panair”. Essa reaproximação funciona como metáfora de conciliação nacional: a memória da empresa é simbolicamente compartilhada entre elites e trabalhadores, produzindo um efeito de apaziguamento que dilui as tensões sociais em nome de uma identidade comum. Os panaerianos³⁰ deixam de ser metáfora e se transformam em comunidade de memória. O testemunho de um Brasil que ousou voar.

A frase de uma ex-funcionária resume essa transformação:

Eu achava que a Panair do Brasil era a Família Panair quando nós voávamos. Mas como nós éramos felizes, não prestávamos muita solidariedade aos nossos colegas. Quando eles nos violentaram, porque foi uma violência, nós nos unimos (1:06:04–1:06:20).

O comandante Lucas reforça a sobrevivência simbólica da empresa: “O avião pode ter caído, mas a bandeira está de pé” (1:07:00–1:08:40). Marylou Simonsen encerra: “A gente pode ter tristeza, saudade, mas não temos amargura no coração” (1:07:40–1:07:41). Há semelhança entre Panair do Brasil e construções memorialísticas presentes em outros documentários sobre a ditadura militar, como *Hércules 56*. Em ambos, observa-se a valorização do reencontro e da memória afetiva dos sobreviventes como estratégia narrativa central. No caso de Panair, a cena final, com os reencontros da Família Panair, é comovente e eficaz em seu propósito (Figura 4).

No entanto, seu efeito repousa sobre uma narrativa que evita o confronto direto com o poder. A bandeira permanece de pé, como afirma Lucas Monteiro de Barros, mas a ausência de reparação histórica é transfigurada em orgulho resiliente, não necessariamente em justiça.

³⁰ O termo “panaerianos” é utilizado pelos próprios ex-funcionários, familiares e apoiadores da Panair como marcador identitário, reforçando a construção de uma comunidade de memória em torno da história da empresa.

Esse desfecho poético, porém, encobre omissões fundamentais. Quem se beneficiou da destruição do grupo empresarial? Quais eram os vínculos entre o regime militar e as empresas concorrentes?

Nesse gesto, o documentário encerra-se com beleza, mas também com renúncia. A conciliação estética prevalece sobre o embate. Ao relegar a segundo plano a resistência concreta dos trabalhadores e omitir os desdobramentos estruturais da perseguição, o filme opta por uma memória reconciliada e, com isso, participa da própria disputa que afirma representar.

Figura 4 – Ex-funcionários da Panair em reencontro memorial



Fonte: *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (2007, 01:09:49)

2.3.3 *Panair do Brasil*: Notas de uma Memória Familiar

Neste capítulo, partimos da premissa de que não há uma única forma de representar o passado no cinema documental. Mais do que classificar filmes como verdadeiros ou falsos, buscamos compreender como determinadas escolhas narrativas, estéticas e discursivas — conscientes ou não — moldam o enquadramento da memória coletiva e influenciam a construção da identidade social dos grupos representados. *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* foi analisado não apenas por sua estrutura formal, mas pelas decisões que articula: o que prioriza, o que silencia e a quem confere centralidade narrativa. Buscamos identificar o dispositivo simbólico que sustenta sua construção, qual argumento a centraliza e que lógica a conduz. Ao examinar os efeitos dessa estrutura sobre a representação da ditadura, dos trabalhadores e da noção de trauma, procuramos compreender de que maneira o documentário atua como vetor histórico na disputa por memória.

O documentário de Marco Altberg incorpora alguns procedimentos interessantes. As entrevistas são conduzidas com perguntas inaudíveis e fora de quadro; os sujeitos evitam

contato visual com a câmera; e a presença do diretor é apagada no registro. A lógica narrativa permanece expositiva, conduzindo o espectador sem margem ao contraditório. O controle discursivo, nesse caso, desloca-se da interação direta para a montagem, que organiza, hierarquiza e conduz a interpretação do espectador.

A montagem organiza entrevistas, arquivos, trilha sonora e pausas calculadas, compondo uma narrativa coesa com forte apelo emocional. Como observa Jean-Claude Carrière (1983), é na montagem que se realiza, de fato, a escrita do documentário. Essa lógica, recorrente na produção contemporânea, não representa ausência de estrutura, mas uma forma distinta de concebê-la.

A narrativa do filme busca resgatar a Panair como símbolo de prestígio e de uma injustiça histórica maior: a perseguição política vivida por Celso da Rocha Miranda. Embora incorpore traços do cinema observacional, o longa permanece no campo da exposição memorialista, onde o imprevisto é suprimido em favor de um tom saudosista.

Esse deslocamento da escrita para a montagem relaciona-se às transformações trazidas pelo *cinémavérité*, que romperam com o modelo griersoniano de roteiro fechado. O cinema verdade, por sua vez, a verdade se constrói na interação entre personagem e câmera, em uma “fabulação relacional” (Deleuze, 1990). Embora não se refira diretamente ao *cinémavérité*, Deleuze propõe a ideia de fabulação como um processo de construção coletiva de sentido e de produção de uma verdade possível, que emerge da relação entre cineasta, personagem e espectador. Esse conceito se aproxima da lógica relacional que fundamenta o cinema verdade, no qual ela não é capturada, mas construída na interação. Mesmo que essas práticas não sejam hegemônicas, consolidaram a ideia — ilusória — de que bastaria “ligar a câmera” para captar um mundo já carregado de sentido. Na prática, a ausência de roteiro fechado exige ainda mais organização temática e decisões rigorosas de edição (Soares, 2007).

Panair do Brasil exemplifica esse modelo: a montagem é precisa, e as entrevistas são editadas para reforçar uma unidade discursiva clara. Essa construção aproxima o filme do que Fernão Pessoa Ramos denomina de “documentário cabo”: uma forma híbrida recorrente em canais por assinatura entre os anos 1990 e 2000, que articula múltiplas vozes — depoimentos, arquivos, narração — sem romper com a unicidade discursiva. Como aponta Ramos, todas as vozes operam “dentro de um contexto ideológico próximo ao documentário clássico” (2008, p. 41). A montagem não tensiona contradições: apenas confirma uma hipótese emocional e política previamente traçada.

Como critica Bill Nichols, os entrevistados tornam-se “bonecos imaginários que obedecem a uma linha” (2016, p. 72). Suas falas, ainda que emocionadas, obedecem a uma lógica narrativa prévia. A emoção desloca-se à trilha e aos arquivos, não ao corpo presente. A

mise-en-scène não constrói personagens em relação, mas em função. Como enfatiza Ramos (2016), é no contato entre corpo, câmera e direção que emerge a personagem documental. Quando esse contato é abolido, resta apenas a fala como veículo de autoridade e não como espaço de construção relacional.

As articulações políticas da cassação e a resistência dos trabalhadores são tangenciadas, sem aprofundamento. Em contraste, o luxo dos voos e a memória dos herdeiros ganham espaço privilegiado. A ausência de contraponto é evidente: não há entrevistas com sócios da Varig, ex-militares ou representantes do governo. O “regime” surge como entidade abstrata: sem rosto e sem voz. A linearidade afetiva do filme se sustenta à custa da densidade investigativa.

Essa lógica também se explica pela adaptação dos materiais literários que a fundamentam. Os livros *Pouso Forçado*, de Daniel Sasaki, e *Nas Asas da História – Lembranças da Panair do Brasil*, de Nair Palhano, foram fundamentais na estruturação do roteiro. Ambos atuaram como consultores na ilha de edição, auxiliando na decupagem e na organização dos blocos temáticos. Essa colaboração reforça a coesão narrativa e explica, em parte, a estrutura adotada. O filme segue de perto o modelo de *Pouso Forçado*: inicia com o impacto da cassação, recua à fundação da empresa e avança até o colapso. A semelhança é evidente, ainda que o documentário simplifique escopos e omita camadas mais densas sobre os desdobramentos pós-fevereiro de 1965.

Apesar da proximidade estrutural, o filme evita levar às últimas consequências a correspondência com a obra original. Os aspectos mais densos da conspiração são apenas tangenciados. Pouco se diz, por exemplo, sobre os motivos alegados pelo regime para justificar a cassação. A acusação de enriquecimento ilícito — mencionada em documentos oficiais e detalhada em *Pouso Forçado* — não é abordada.³¹

A relação entre Celso da Rocha Miranda e Juscelino Kubitschek, sugerida na sinopse como possível explicação para a perseguição política, é completamente omitida no corpo do filme. O impacto político da cassação, tratado em detalhes na obra de Sasaki, com transcrições de comunicados e campanhas de imprensa, aparece diluído, como pano de fundo para uma narrativa de perda e luto. Ao suprimir camadas de complexidade e evitar o conflito,

³¹Em parecer secreto de 1965, o Centro de Informação de Segurança da Aeronáutica (CISAR) acusou Celso da Rocha Miranda de ser o principal responsável pela falência da Panair, denunciando uma “maquinação criminosa” baseada no superfaturamento dos contratos de seguro dos aviões da companhia — feitos com sua própria seguradora, a Ajax. Como consequência, foi instaurada uma devassa fiscal em todas as empresas do grupo, com a mobilização de fiscais da Receita Federal e agentes do SNI, além do envio do parecer para diversos órgãos de segurança, como CENIMAR, CIE, DPS e CONTEL. O documento ainda recomendava que Celso fosse processado por crime de sonegação fiscal. (Sasaki, 2015)

o filme sacrifica parte de sua densidade histórica. Prefere preservar um tom memorialista, afetivo e linear, e nisso revela os limites e as escolhas do projeto documental, que se propõe menos como denúncia e mais como homenagem.

Como observa Sérgio Puccini Soares (2007), mesmo um documentário que dispense um roteiro fechado parte, ainda assim, de um argumento estruturante. No caso de *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*, esse argumento está entrelaçado à pergunta fundadora que norteia a análise do filme: quem é o verdadeiro protagonista dessa história? A resposta, sugerida já nos primeiros segundos de tela, aponta para os três empresários homenageados — Paulo Sampaio, Mário Wallace Simonsen e Celso da Rocha Miranda.

A centralidade dos três empresários, sobretudo Celso, revela o dispositivo simbólico que estrutura a narrativa, no sentido proposto por Patricio Guzmán (2017), para quem o dispositivo pode ser um objeto, uma figura ou um acontecimento que organiza a lógica interna da obra. Ao homenagear essas figuras e construir a partir delas o eixo emocional do documentário, o filme sustenta sua proposta sobre a ideia de que até mesmo membros da elite econômica puderam ser vítimas da repressão estatal durante a ditadura.

Esse é o argumento que orienta as escolhas narrativas: não se trata de abordar a repressão como fenômeno amplo e sistêmico, mas de particularizá-la na figura de empresários associados à honra e ao mérito. A articulação entre esse argumento e o dispositivo centrado em Celso confere densidade, mas também desloca o foco da coletividade oprimida para um grupo familiar específico legitimando-o como vítima nacional.

A emoção dos trabalhadores é mobilizada como ferramenta de sensibilização do espectador, enquanto o conceito de “Família Panair”, apresentado no desfecho, legitima essa aliança afetiva: os funcionários estavam ao lado de seus patrões. O filme, ainda que aparente seguir uma estrutura cronológica, destaca eventos fora de ordem para intensificar a sensação de pertencimento dos sócios à empresa. Constrói-se, assim, a ideia de que a Panair sempre lhes pertenceu, mesmo que a gestão dos empresários homenageados tenha durado apenas quatro anos. Essa reorganização favorece uma memória compartilhada idealizada, mas encobre a historicidade do processo. Em contraste, os funcionários, embora mencionados como impactados, inclusive com referências a suicídios e desamparo, não têm seus nomes incluídos na dedicatória inicial. O efeito é revelador: a motivação narrativa é centrada na família proprietária.

Além disso, o filme omite contradições que poderiam desestabilizar a versão nostálgica que constrói. Não há menção à greve dos pilotos de 1955, ainda sob a gestão de Paulo Sampaio, movimento que já demonstrava a força organizativa dos trabalhadores. Com apoio de comissários, mecânicos e operadores de rádio, mesmo sob ameaças do então

ministro do Trabalho, Alencastro Guimarães, ele próprio acionista da empresa³². Essa sobreposição entre interesses estatais e empresariais revela um conflito estrutural: a elite diretiva da Panair, que em 1965 se uniria simbolicamente a seus funcionários, havia sido omissa e até contrária às lutas por direitos trabalhistas.

Esse distanciamento se mantém visível ao longo dos anos 1960, marcados por frequentes mobilizações trabalhistas por atraso de salários e descumprimento de decisões judiciais, inclusive entre os trabalhadores da própria Panair, que realizaram paralisação em dezembro de 1963 (Mattos, 2004). Também são ignorados os diversos acidentes aéreos que marcaram a trajetória da companhia — alguns fatais — como os de Congonhas (1953), Assunção (1955) e na Amazônia (1962).³³

Apesar de amplamente noticiados à época, com dezenas de vítimas, esses episódios são apagados da narrativa audiovisual em favor de uma imagem idealizada do “padrão Panair”, associado à elegância, à eficiência e ao prestígio internacional.

Ao silenciar riscos operacionais e conflitos sociais, o filme opta por uma memória seletiva, compatível com sua motivação afetiva e familiar. Nesse processo, os trabalhadores surgem apenas como figuras emocionadas, não como sujeitos históricos da resistência. Sua experiência concreta de luta é apagada — e, em muitos casos, narrada como se tivesse sido esquecida por eles próprios, ao abraçarem sem reservas a ideia da “Família Panair”, que inclui também os herdeiros e antigos sócios.

Como ressalta Soares (2007), o princípio de qualquer produção documental está, quase sempre, condicionado à obtenção de financiamento. Documentários podem nascer de inquietações autorais legítimas, mas também respondem — parcial ou integralmente — aos interesses de instituições, empresas ou famílias. No caso de Panair do Brasil – Uma História

³² Em janeiro de 1955, pilotos da Panair deflagraram uma greve em resposta a condições de trabalho e demissões arbitrárias, enfrentando ameaças diretas do então ministro do Trabalho, Alencastro Guimarães — também acionista da empresa. Segundo matéria da Imprensa Popular, os trabalhadores denunciavam as demissões como ilegais e reafirmavam sua disposição de resistir coletivamente. O episódio revela a existência de um embate político entre direção e funcionários quase uma década antes da cassação da companhia, e contradiz a imagem de harmonia entre empresários e trabalhadores promovida no documentário. (Imprensa Popular, Rio de Janeiro, 18 jan. 1955, ano VIII, n. 1406).

³³ A queda de um Lockheed Constellation em Congonhas, em 1953, que matou 17 pessoas; o desastre em Assunção, em 1955, com 16 mortos; e o acidente na Amazônia, em 1962, do avião batizado Estevão Ribeiro Baião, que deixou 50 vítimas. Além das acusações relacionadas à falência e ao suposto enriquecimento ilícito dos sócios, também se imputou à Panair falhas na qualidade técnica de seus serviços de manutenção — argumento que fundamentou a cassação das rotas e a suspensão dos certificados operacionais pela Aeronáutica. No entanto, essa acusação se mostra frágil, considerando que a Celma, responsável pelas revisões técnicas, prestava serviços à própria Força Aérea Brasileira e a companhias estrangeiras. O fato de o documentário omitir completamente essa dimensão técnica sugere uma tentativa de eliminar qualquer elemento que pudesse tensionar a narrativa escolhida.

de Glamour e Conspiração, observa-se esse entrecruzamento: uma narrativa sobre um fato de relevância histórica inegável — a cassação da maior companhia aérea do país — que também atende a um projeto memorial familiar, vinculado a um grupo empresarial ainda ativo e envolvido em processos contra o Estado brasileiro. O investimento na produção documental, nesse sentido, não é apenas homenagem, é também estratégia.

No contexto democrático, a memória, o afeto e a comoção pública ganham valor político (Atencio, 2014). Como argumenta Nichols (2016), o documentarista não representa apenas o mundo histórico, mas também um grupo, e o faz como um advogado representa uma causa: com compromisso, parcialidade e intenção persuasiva. O documentarista, portanto, não é neutro. Ele fala por alguém. No caso de Altberg, o filme fala não apenas da Panair, mas por aqueles que ainda hoje lutam em nome dela.

A relação pessoal entre o diretor e os personagens centrais também precisa ser considerada. Marco Altberg é casado com Maíza da Rocha Miranda, neta de Celso da Rocha Miranda, um dos principais acionistas da empresa. Esse dado, jamais mencionado no filme, ajuda a compreender o tom reverente e o foco afetivo da narrativa. Em entrevista concedida em 2008, Altberg relatou que o projeto surgiu do contato com Maíza, vínculo legítimo, mas que inevitavelmente molda as escolhas discursivas da obra.³⁴

Nas últimas décadas, observa-se no documentarismo latino-americano — especialmente no brasileiro — o surgimento de um subgênero que Seliprandy (2011) denomina “documentários de filhos (ou familiares) de ex-guerrilheiros”. Filmes como *Diário de uma Busca*, de Flávia Castro (2010); *Uma Longa Viagem*, de Lúcia Murat (2011); *Rocha que Voa*, de Eryk Rocha (2002); e *Person*, de Marina Person (2007), instauram uma perspectiva íntima sobre o passado autoritário, articulando micro-histórias afetivas com eventos históricos

Nessas obras, a centralidade da denúncia política cede espaço à memória familiar, configurando a chamada “guinada subjetiva” (Renov, 2004; Sarlo, 2005). A intimidade se manifesta tanto no tema quanto na forma: imagens de arquivo doméstico, entrevistas com parentes, presença do cineasta em primeira pessoa e um tom melancólico, muitas vezes ensaístico.

Essa tendência consolida-se como um fenômeno continental, com produções semelhantes na Argentina e no Chile — como *Los rubios*, de Albertina Carri (2003) e *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló (2010). A premissa comum é que, no contexto

³⁴ Diretor de “Panair do Brasil” conversa com o Planeta Tela. Planeta Tela, [S. l.], 14 ago. 2008. Disponível em: <https://www.planetatela.com.br/noticia/diretor-de-panair-do-brasil-conversa-com-o-planeta-tela/>. Acesso em: 03 de setembro 2023.

da transição democrática, a história só pode ser narrada por meio da fricção entre vivência subjetiva e herança coletiva. O foco desloca-se da reconstituição factual para a elaboração da memória, marcada por silêncios, lacunas e vínculos afetivos com os mortos. Ainda que *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* não se apresente formalmente como um “documentário de filhos”, compartilha com esse subgênero certas estruturas motivacionais e de enunciação. A ligação pessoal, iniciada pelo desejo da neta de produzir um filme sobre o avô e o pai — então presidente da Celma —, molda a perspectiva adotada: a injustiça sofrida pelos empresários perseguidos pelo regime militar torna-se o eixo emotivo da narrativa. O filme se constrói como um tributo nostálgico à empresa cassada em 1965, porém, sua motivação subjacente é a reabilitação pública de Celso da Rocha Miranda, representado como vítima e herói injustiçado.

Essa proximidade também se manifesta nos bastidores da produção. Dois dos entrevistados — Maria Luiza Figueira de Mello e Rodolfo da Rocha Miranda — são mãe e tio da produtora do filme, respectivamente presidente e diretor executivo da Panair. Soma-se a presença de Nina e Monica Guinle³⁵, ligadas à família Rocha Miranda por relações empresariais anteriores — sendo Monica, inclusive, neta de Celso, além do comandante Lucas Monteiro de Barros, pertencente a uma família de longa tradição política. Essas conexões contribuem para a ausência de dissenso, a reverência à figura de Celso e o apagamento de conflitos na trajetória da companhia.

Contudo, diferentemente de muitos documentários familiares que explicitam sua motivação no próprio dispositivo narrativo, *Panair do Brasil* silencia essa relação. A motivação subjetiva está presente, mas jamais é reconhecida como tal. O espectador, que desconhece entrevistas de divulgação, dificilmente perceberá que a câmera é operada por alguém diretamente ligado aos personagens centrais. O filme preserva, assim, uma aparência de objetividade que disfarça sua implicação afetiva.

Essa escolha se alinha ao que Seliprandy (2013) chama de monumentalização: uma narrativa que mobiliza coesão formal e linearidade discursiva para fixar uma imagem heroica e consensual do passado, aproximando-se conceitualmente de Jacques Le Goff. No documentarismo brasileiro recente, essa tendência é visível em filmes como *Hércules 56* (2006), *Cidadão Boilesen* (2009) e *Tempo de Resistência* (2003), que reconfiguram a luta armada como fundamento simbólico da democracia. Nesses filmes, as entrevistas são

³⁵ As famílias Guinle e Rocha Miranda eram parceiras em diversos negócios, incluindo a construção e gestão de hotéis e outras empresas. A família Guinle foi principal investidora no negócio de Seguros de Celso da Rocha Miranda. Assim como também possuíam uma rede de sociabilidade com a família Monteiro de Barros. (Cardoso, 2016)

fragmentadas, os arquivos ilustrativos e a montagem buscam confirmar um enredo de redenção histórica. Como aponta Ridenti (2004), esse discurso promove uma reconciliação entre o passado revolucionário e o presente institucional, apagando tensões e divergências.

Nesse sentido, *Panair do Brasil* adere a essa lógica, mas com inflexão singular: substitui a militância armada pela memória empresarial. A monumentalidade, aqui, é suave, conciliadora e elitista. No lugar de guerrilheiros, temos empresários, figuras moderadas cujo comprometimento com o jogo institucional se faz presente desde o início. O filme, ao invés de apresentar uma resistência ao sistema, exalta a defesa da honra e do prestígio perdidos. Paradoxalmente, quem mais se aproximou de uma prática de luta foram os próprios trabalhadores, que se mobilizaram, organizaram greves, foram às ruas, ainda que sem horizonte revolucionário.

Um exemplo revelador é o de Artur da Távola, pseudônimo de Paulo Alberto Moretzsohn Monteiro de Barros, apresentado no documentário com tom sereno e reflexivo. O filme o retrata como intelectual público e comentarista respeitado, mas não indica, mesmo que sutilmente, sua trajetória política: foi cassado pela ditadura, exilado entre 1964 e 1968, deputado constituinte, senador, fundador do PSDB e voz influente da centro-esquerda na transição democrática. Na Assembleia Constituinte de 1988, liderou propostas voltadas à democratização das comunicações e aos direitos culturais. Ao omitir esse histórico, o documentário esvazia o sentido de sua fala: o que poderia soar como evocação crítica de um projeto de país interrompido, torna-se reminiscência afetiva sem densidade histórica. Trata-se do que Monteiro (2023) e Ramos (2016) descrevem como a construção de personagens reduzidos ao espaço dramático imediato da fala, sem ancoragem histórica.

Esse esvaziamento opera por meio da forma. A entrevista, como observa Soares (2007), é um ato performativo em que o sujeito se transforma em personagem diante da câmera. O que se revela não é apenas conteúdo verbal, mas uma autoridade construída pela ocupação do espaço fílmico. No caso de *Panair do Brasil*, a ausência de contextualização transforma figuras com trajetória institucional relevante — legisladores, juristas, militantes — em personagens despolitizados, convocados apenas para legitimar a memória da companhia por meio da emoção e do prestígio. A entrevista se reduz a testemunho isolado, descolado da cena maior da história política brasileira.

Isso se aplica tanto a Távola quanto a Flávio Bierrenbach, cuja trajetória de enfrentamento ao regime militar e atuação no Superior Tribunal Militar, se mencionada, traria profundidade e tensão ao discurso memorialista. Ainda assim, uma breve pesquisa sobre os entrevistados revela o alinhamento ao pensamento liberal-democrático, evidência de que, mesmo sem declarar, o filme opera sob um prisma ideológico específico.

A cassação da Panair, executada diretamente pelo governo Castello Branco, é tratada como “injustiça histórica”, sem articulação com o sistema repressivo mais amplo. O filme poderia estabelecer esse elo, entre a destruição da empresa e a lógica autoritária do Estado, mas, ao evitar esse enfrentamento, reafirma a Panair como monumento afetivo e despolitizado. É uma escolha estética e política: a conciliação prevalece sobre o embate com o passado.

É preciso considerar, no entanto, o contexto da produção. As primeiras entrevistas e pesquisas começaram em 1997, quando os arquivos da ditadura ainda estavam lacrados e a Comissão Nacional da Verdade sequer existia.³⁶ As informações disponíveis provinham, majoritariamente, dos testemunhos dos ex-funcionários e do processo judicial narrado pelos herdeiros. Desde o início, o projeto assumia caráter celebrativo.

Até então, nenhuma obra havia investigado a fundo as causas da cassação, nem mesmo historiadores haviam se debruçado sobre o tema. O livro de Nair Palhano, principal referência da época, adotava um viés memorialista centrado em imagens. A inflexão se dá com o lançamento de *Pouso Forçado*, de Daniel Leb Sasaki, em 2005, primeira investigação consistente sobre a perseguição jurídica sofrida pela companhia. Sasaki foi então incorporado como roteirista na produção que estava em andamento desde o final dos anos 1990. Ainda assim, sua abordagem aparece diluída no filme, incorporada como eixo auxiliar, sem alterar a estrutura narrativa originalmente planejada.

Quando *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* foi lançado, em 2007, ainda não havia Lei de Acesso à Informação (2011)³⁷, nem relatório da Comissão Nacional da Verdade. A edição ampliada de *Pouso Forçado*, baseada em novos documentos desclassificados, só seria publicada em 2015. Nesse cenário, a opção por um foco memorialista se justifica em parte, mas não anula as escolhas que moldam a obra como narrativa de legitimação simbólica centrada no escopo familiar-empresarial.

³⁶ O Decreto Presidencial nº 5.584/2005, promulgado no contexto das tentativas de esclarecer os fatos ocorridos durante a ditadura militar brasileira, estabeleceu a transferência de documentos do Conselho de Segurança Nacional (CSN), da Comissão Geral de Investigações (CGI) e do Serviço Nacional de Informações (SNI) para o Arquivo Nacional. Apesar do avanço, o decreto manteve o sigilo de documentos classificados como secretos ou ultrassecretos por até 50 anos, renováveis indefinidamente. Isso seria modificado pela Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527/2011), durante o governo de Dilma Rousseff, que limitou o prazo de sigilo a 25 anos, renováveis apenas uma vez.)

³⁷ Parte importante da revelação dos conteúdos de documentos da ditadura se daria por iniciativa da Comissão Nacional da Verdade, instituída em 16 de maio de 2012. Em 2013, os arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops) foram disponibilizados online em uma iniciativa conjunta entre a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e a Associação dos Amigos do Arquivo Público de São Paulo. Além desses arquivos, os registros do Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro também foram utilizados como fontes no livro *Pouso Forçado* (2015)

Entrevistas concedidas por Altberg em 2008 deixam claro que o objetivo era exaltar o “Brasil que deu certo” nos tempos de JK, evitando mencionar detalhadamente a ligação política de Celso da Rocha Miranda com o ex-presidente. A memória construída, portanto, é marcada por um saudosismo que recusa o conflito e retrata uma cassação política como perda nostálgica. Carlos Alberto Mattos (2008) já havia apontado, à época do lançamento, que a ausência de contrapontos e a seleção de depoentes ligados à família reforçam um ponto de vista alinhado aos protagonistas:

A desvantagem do fator doméstico foi uma certa reserva em aprofundar as razões políticas que levaram o governo militar a perseguir a Panair até a falência e mesmo depois dela. A ênfase acaba recaindo nos aspectos de concorrência comercial, com o apoio dos militares à Varig aparecendo sob o pretexto de uma política nacionalista. Não é citado no filme, embora o seja por Altberg em entrevistas, o apoio do grupo Panair a uma embrionária candidatura de Juscelino Kubitschek à presidência em 1965 (Mattos, 2008)

Por trás das declarações afetuosas e da nostalgia pelo glamour da companhia, insinua-se uma dimensão traumática profunda, que o filme evita desenvolver. Muitos ex-funcionários vivenciaram desestruturações severas após a cassação: obrigados a aceitar postos em empresas concorrentes, separados de colegas, submetidos a ambientes hostis e marcados por constrangimento. Em 1965, mais de 1.100 ex-funcionários buscavam vagas emergenciais no Departamento de Trânsito do Rio de Janeiro.

Um comandante de DC-7, com nove anos de empresa, relatou alimentar a família com feijão, farinha e água, após vender todos os bens e tirar os filhos da escola: “Vim me inscrever porque a situação é de desespero. Aceito qualquer cargo para amenizar o sofrimento da minha família” (Sasaki, 2015, p. 207). Um mecânico, com seis anos de casa, passou a dirigir caminhão para sobreviver. Em Manaus, Alcilene contou ao Portal Amazonia em 10 de fevereiro de 2025 sobre o pai, ex-motorista da Panair:

Passamos cinco anos sem água encanada, tomando banho dia sim, dia não. Meu pai nunca mais foi um homem feliz. Ele amava a Panair. Sofremos muito. Teve diabetes, amputou as duas pernas. Roubaram minha infância.³⁸

Essas falas, emocionadas e marcadas por perdas concretas e simbólicas, expressam não apenas luto, mas o que Freud (2010) identifica como melancolia — a fixação do eu ao objeto perdido, que impede a superação. Paul Ricoeur (2007) observa que, quando não há

³⁸ Alcilene. Depoimento sobre o impacto social e emocional do fechamento da Panair do Brasil. *Portal Amazônia*, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/panair-feira-manaus-companhia-aerea/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

espaço público de reconhecimento do sofrimento, a memória tende à estagnação. Astrid Erll (2011) descreve esse processo como o “modo de lembrar”, experiências não reconhecidas socialmente como dignas de memória permanecem em zonas de silêncio e dor isolada. A fundação da chamada “Família Panair” pode ser compreendida, nesse contexto, como tentativa de sobrevivência simbólica, um elo afetivo que busca preservar o pertencimento e a dignidade social abruptamente interrompidos e assim elaborar de alguma forma o trauma.

Conforme argumenta LaCapra (2001), a ausência de elaboração pública dos traumas favorece formas de repetição, apego ou fetichização do passado, em vez de transformação crítica. No universo desses trabalhadores, a “perda” da Panair não foi apenas institucional ou profissional, representou o colapso de um pertencimento social orgulhoso, de uma existência com sentido. A recusa do filme em abordar essa dor reforça o apagamento histórico.

Ao ignorar tais testemunhos ou abordá-los de forma superficial, o documentário opta por uma monumentalização que encobre a ferida em vez de elaborá-la. A dor torna-se artifício, e a memória, vitrine e é aí que reside a contradição mais profunda da obra. A montagem ignora essa dimensão traumática ao organizar a dor em torno de uma narrativa celebrativa. A estética do íntimo — planos fechados, pausas, olhares marejados — é neutralizada por uma estrutura que evita o confronto. Dessa forma, todos os elementos analisados convergem para um ponto: a consolidação da identidade da família Rocha Miranda como símbolo de empresários que foram perseguidos políticos pela ditadura, cuja memória é resgatada por meio de um arco narrativo de redenção.

Essa narrativa evita situar os empresários no contexto da política nacionalista anterior a 1964 ou nas disputas sobre o modelo de desenvolvimento. Ao eliminar esse pano de fundo, o documentário reconfigura a cassação da Panair como rompimento emocional com um Brasil idealizado, cosmopolita e moderno.

Por fim, ao inserir a família Rocha Miranda no campo simbólico dos “vencidos” pela ditadura, o documentário a reposiciona como vítima legítima — ainda que sem qualquer associação com pautas revolucionárias. Esse gesto só se sustenta em um contexto em que a memória pública é atravessada por uma lógica liberal-conservadora, como observa Marcos Napolitano (2015), na qual as diferenças ideológicas são dissolvidas em nome da harmonia, e o dispositivo narrativo se estrutura não sobre o conflito, mas sobre a nostalgia partilhada.

Nesse sentido, o documentário não apenas relembra a história da companhia aérea, mas reconstrói simbolicamente a posição social de seus antigos donos, convertendo o trauma da cassação em capital memorial. O apagamento dos trabalhadores e a ênfase nas figuras patronais estabelecem um discurso de classe que, embora implícito, organiza a narrativa em torno de um ethos burguês: sofisticado, cosmopolita, civilizado e injustiçado. Essa construção

não emerge de forma neutra: é produzida por meio da construção de sentido do real que aqui funciona como filtro seletivo do passado. O resultado é a inscrição da família Rocha Miranda no panteão simbólico da resistência democrática nacional, não por ações políticas efetivas, mas pela imagem restaurada, pela perda estetizada e pela memória monumentalizada.

Independentemente das escolhas narrativas do documentário, é necessário reconhecer que Celso Rocha Miranda e Paulo Sampaio foram lembrados com afeto e respeito por muitos ex-funcionários da Panair. Esses depoimentos evidenciam que se trata de um ramo modernizado da família, inscrito no universo empresarial urbano e no projeto desenvolvimentista nacional, distante do capitalismo rural escravocrata associado a outros membros do clã. Nesse sentido, a trajetória familiar revela-se dialética, marcada por diferentes formas de inserção social e econômica no Brasil do século XX.

São numerosos os relatos que destacam o empenho de ambos em manter vínculos com a antiga equipe, bem como o gesto — financeiramente significativo — dos sócios que, mesmo sem obrigação legal, organizaram-se para pagar indenizações aos funcionários quando o Estado se recusou a fazê-lo. Esses atos, juntamente com as reiteradas tentativas da família Rocha Miranda de buscar reparação por vias jurídicas e institucionais, compõem um capítulo relevante da história da companhia e do empresariado brasileiro. É igualmente verdadeiro que Celso foi alvo de perseguição política, teve sua reputação abalada em outros empreendimentos e chegou a se exilar por um período (Cardoso, 2016).

Contudo, é inegável que o impacto do fechamento da Panair foi vivido de forma desigual entre as classes sociais envolvidas. Ao suavizar a luta dos trabalhadores e reorganizar a cronologia dos fatos — destacando os empresários como líderes do coletivo — o filme atende a uma pauta de memória orientada por interesses políticos, econômicos e jurídicos específicos. Ainda que guiada por afetos, essa operação narrativa seleciona quem deve ser lembrado com centralidade e quem permanecerá à margem, revelando o caráter disputado da memória e suas implicações na esfera pública.

A representação nostálgica da Panair do Brasil como vítima da ditadura ilustra um processo ativo de manipulação da memória coletiva que, conforme aponta Ferro (2010), envolve disputas por representação histórica e simbólica. Ao eleger determinados sujeitos como centrais — no caso, a família Rocha Miranda —, o documentário reduz a complexidade do passado a uma dicotomia entre heróis e algozes. Não se trata apenas de ignorar as tramas políticas, econômicas e institucionais que envolveram o fechamento da companhia, mas de simplificá-las dentro de um discurso hegemônico de perseguição e resistência, que organiza a narrativa em torno da vitimização empresarial. A montagem evita o dissenso e privilegia a experiência emocional, o que, segundo Rosenstone (2010), reforça o efeito de verdade

produzido pela linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo que distancia o espectador das contradições do passado real.

Nesse cenário, a monumentalização da Panair atua menos como um gesto de justiça histórica e mais como operação de restauração simbólica da elite empresária, que busca reinscrever-se no campo da vítima, sem abandonar sua posição de distinção. Trata-se, portanto, de uma memória de classe, que estetiza a perda e silencia o conflito, oferecendo ao passado não uma restituição crítica, mas uma moldura dourada.

Altberg opta por um modelo de rememoração que privilegia testemunhos íntimos, arquivos familiares e um tom afetivo, elementos que reforçam a legitimidade da perda sentida, mas também ocultam os conflitos estruturais. O resultado é um retrato humanizado da elite empresarial da aviação que, ao mesmo tempo, escamoteia aspectos mais contenciosos da história, como o impacto socialmente desigual da cassação e a omissão das ações coletivas dos trabalhadores. Não por manipulação deliberada, mas por aderência a uma perspectiva específica: a da memória familiar-empresarial.

Ainda assim, *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*, lançado em 2007, alcançou notável repercussão entre antigos funcionários, familiares e setores sensíveis à memória da ditadura, com exposições na TV a cabo (GloboNews, Canal Brasil), na TV Brasil e em mostras no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (Altberg, 2007; Canal Brasil, 2007; Tv Brasil, 2014). A recepção foi especialmente expressiva no Rio, local da sede histórica da empresa e epicentro da comunidade que cultiva a memória da Panair.

Como destaca Carlos Alberto Mattos (2008), o filme tem caráter marcadamente familiar: Altberg é casado com Maíza Figueira de Mello, neta de Celso da Rocha Miranda, principal acionista da Panair, e produtora do projeto. Essa relação deu acesso direto ao acervo histórico da empresa e à comunidade Panair, composta por 300 a 400 ex-funcionários que se reúnem até hoje para celebrar essa memória. Ao reunir depoimentos dos herdeiros, ex-funcionários e personalidades, o documentário consolidou a associação simbólica entre a família Rocha Miranda e a história da Panair, apresentando-os como guardiões legítimos dessa memória coletiva (Mattos, 2008; Altberg, 2007).

3 DOCUMENTÁRIO E ESQUECIMENTO: O CASO *MENINO 23*

O documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* faz parte dos projetos culturais que contribuíram para consolidar a imagem pública de Celso da Rocha Miranda como empresário moderno e vítima de perseguição política durante a ditadura militar. Essa construção apoia-se em três pilares: homem honrado, moldado pela moderação britânica; “self-made man” que teria reconstruído a fortuna familiar; e empresário patriota,

comprometido com o progresso nacional e a educação. Sua trajetória, da adolescência em um apartamento modesto no Estácio até a fundação de empresas como a Ajax Seguradora e a Panair, é narrada como um drama épico de queda e redenção.

Celso projetou-se como mecenas da educação, financiando iniciativas como a Casa do Brasil em Londres e mantendo vínculos com a Universidade Católica de Petrópolis (Nascimento, 2014, p. 13-14). Essa memória aparece em *Pouso Forçado*, mas é aprofundada em *O Semeador*, biografia encomendada³⁹ pelos filhos, onde é apresentado como herdeiro moderno de uma elite disciplinada, internacionalizada e empreendedora.

Essa imagem resulta não apenas de sua trajetória, mas de um esforço deliberado dos descendentes. Há, na família, prática recorrente de produção de autobiografias e relatos como instrumentos de legitimação. *O Semeador* (Cardoso, 2016) exemplifica essa estratégia. Sua epígrafe — “É preciso reencontrar o passado. Um povo que perde seu passado perde também as balizas de seu futuro” (p. 1) — revela a consciência sobre a memória como poder.⁴⁰ Ao longo do livro, Celso é associado ao Barão de Mauá, reposicionando sua imagem como visionário injustiçado e convertendo a linhagem do Barão do Bananal, senhor de terras e escravizados, em berço de uma elite supostamente ilustrada e comprometida com o bem público.

Quando Artur da Távola o define como “um Visconde de Mauá republicano e democrata do século XX” (Ibid, 2016, p. 140), cristaliza essa operação: Celso como modelo moral de uma elite civilizada, sacrificada por um país incapaz de reconhecer seus melhores filhos. Essa imagem não teria alcançado tamanha ressonância sem a legitimidade previamente construída por *Pouso Forçado* e, sobretudo, pelo documentário *Panair do Brasil*, que a amplia para além dos círculos familiares.

³⁹Desse núcleo familiar, foram mapeados e analisados três livros: Plácido — Memória de Plácido Rocha Miranda (versão digital, 2009), escrito pelo próprio Plácido; Alcides da Rocha Miranda — Caminhos de um Arquiteto (1993), publicado pela UFRJ e escrito por Leila Coelho Frota, com apoio de Malu Rocha Miranda; e *O Semeador* (2016), de Tom Cardoso, produzido com o apoio de Rodolfo Rocha Miranda e Maria Luiza Rocha Miranda Figueira de Mello, ambos filhos de Celso. Além desses, há registros de outras publicações de membros da família, como livros de arte — caso de Luiz Aquila da Rocha Miranda — e obras literárias, como a de Edgar Rocha Miranda, cuja relação de parentesco com o núcleo de São Paulo não é esclarecida, nem nesta pesquisa, nem na própria tese de Sidney Aguilar Filho. Na ocasião, Sidney menciona Edgar apenas em nota de rodapé, deixando explícito que não possui qualquer relação com o caso investigado em *Menino 23*. Ressalta-se que Plácido, falecido em 2024, foi o único membro desse ramo familiar que produziu uma autobiografia formal.

⁴⁰A produção de memórias e autobiografias como prática de legitimação social é recorrente entre grupos de elite, funcionando como instrumento de consolidação de identidades e de reprodução de capital simbólico, conforme discutem Halbwachs (1990) e Bosi (1994). No caso da família Rocha Miranda, isso se materializa em biografias encomendadas, produções audiovisuais e textos publicados em veículos próprios ou de circulação restrita. O uso da memória como instrumento de gestão simbólica da própria trajetória e do patrimônio familiar aparece como eixo estruturante não apenas do discurso dos descendentes, mas também de práticas materiais como biografias, documentários e processos judiciais que buscam a reparação histórica.

Um dos eixos centrais dessa construção é a história da falência de Áquila da Rocha Miranda, pai de Celso⁴¹. Nos relatos familiares, essa ruína não é atribuída à conjuntura econômica dos anos 1930, mas à lealdade a Washington Luís, punida pela ascensão de Vargas (Ibid., 2016, p. 18). Cria-se, assim, uma linha de vítimas virtuosas: pai e filho, ambos patriotas, punidos por regimes autoritários refratários às elites honradas.

A mudança do palacete de Petrópolis para um apartamento no Estácio é narrada como rito de passagem. A perda dos bens, a mãe assumindo tarefas domésticas e Celso, aos 13 anos, tornando-se arrimo da família, dramatizam uma queda que não anula a posição de elite, mas a purifica (Ibid., 2016, p. 22). O objetivo é consolidar a imagem de uma família moralmente íntegra que, mesmo humilhada, reconstrói com trabalho aquilo que o Estado destruiu.

Ao apagar ambiguidades e converter ruína em virtude, essa história apresenta a família como arquétipo dos bons burgueses: democráticos, progressistas e, ao menos simbolicamente, alinhados aos interesses nacionais. A família Rocha Miranda insere-se entre as linhagens tradicionais da elite agrária brasileira, cuja projeção social remonta ao período imperial. Sua origem está vinculada ao Barão do Bananal, Luís da Rocha Miranda Sobrinho, grande proprietário de terras e escravizados no Vale do Paraíba (Moreno, 2013; Santos, 2014). O Barão ocupava posto na Guarda Nacional e consolidou alianças familiares que ampliaram seu poder.

Essa linhagem se desdobrou em dois ramos principais. O primogênito, Luís Nogueira da Rocha Miranda⁴² migrou para o oeste paulista no início do século XX, investindo na expansão agrícola — trajetória que, décadas depois, levaria às fazendas do episódio *Menino 23*. Já o caçula, Áquila Torres da Rocha Miranda, permaneceu no Rio, consolidando o núcleo empresarial que culminaria na história da Panair.

⁴¹Áquila Torres da Rocha Miranda casou-se com Maria Luísa Tavares Guerra. O casal fixou residência em Petrópolis, onde viveu por décadas em um palacete e educou seus nove filhos segundo os moldes de uma formação europeia, rígida e elitista. Segundo os relatos memorialistas da própria família, Áquila permaneceu leal ao presidente Washington Luís até os últimos dias da República Velha, recusando-se a aderir ao golpe de 1930. As biografias familiares relatam que teria, inclusive, chegado a pegar em armas na tentativa — fracassada — de defender a ordem que ruía (CARDOSO, 2016, p. 23; FROTA, 1993, p. 10). Com a ascensão de Vargas, seus negócios faliram em poucos meses. A mansão foi tomada por agiotas, e a família, privada de recursos, mudou-se para um apartamento modesto no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, cedido por uma cunhada. Ali, os filhos — até então educados por preceptores estrangeiros — passaram, pela primeira vez, a frequentar escola regular, e Maria Luísa, que jamais havia desempenhado tarefas domésticas, precisou assumir os trabalhos da casa numa tentativa de manter a dignidade da família frente à nova realidade.

⁴²Em 1916, adquiriu a Fazenda Lagoa do Sino — que anteriormente pertencera ao Brigadeiro Tobias Aguiar — e a dividiu em três grandes propriedades, posteriormente herdadas por seus cinco filhos. Esse movimento assegurou a continuidade da influência fundiária dos Rocha Miranda na região, embora essa trajetória, notadamente o papel da família na formação econômica e social do interior paulista, permaneça pouco documentada nos arquivos públicos, o que, por si só, revela aspectos dos processos seletivos de construção da memória local. (Aguilar Filho, 2011)

Essa divisão não rompeu os vínculos entre os ramos, mas expressa duas faces de um mesmo projeto de elite: transita entre modernização econômica, heranças simbólicas do passado escravocrata e busca por legitimidade social. No século XX, esse projeto se reconfigura na construção da imagem de Celso como empresário moderno e vítima da ditadura, enquanto silencia a exploração de trabalho análogo à escravidão, marcada pela simbologia nazista, nas fazendas paulistas administradas pelo outro ramo.

A ideia de uma elite disciplinada, empreendedora e moralmente superior atravessa os relatos da família e estrutura a disputa entre duas memórias: a da vítima da repressão (*Panair*) e a do algoz apagado (*Menino 23*). Trata-se da atualização de um ideal aristocrático que, apesar das mudanças políticas e econômicas, mantém seus espaços de poder e legitimidade.

Essa história me atravessa também como desconforto pessoal. Recordo as palavras de Patricio Guzmán: “Um país que carece de documentário é como uma família que carece de um álbum de fotografias.”⁴³ Embora Celso não tenha um documentário próprio, Panair do Brasil é, em muitos sentidos, sobre ele. Sua história ocupa as páginas centrais do álbum simbólico da família Rocha Miranda. Essa memória, construída ao longo de décadas pela atuação da família, que move processos de reparação contra o Estado e mantém exposições sobre a Panair, consolidou Celso como referência no Rio de Janeiro, mesmo tendo presidido a companhia por apenas quatro anos. Tal fenômeno, como analisam Halbwachs (1990) e Pollak (1989), demonstra que a memória coletiva se organiza mais por quadros sociais e representações simbólicas do que por linearidade factual.

Conheci essa história aos 21 anos, como estagiária em um museu-casa. Durante uma visita guiada, ouvi pela primeira vez o nome Luís Nogueira da Rocha Miranda, que me remeteu à Panair, lembrada de conversas com meu pai, fascinado por aviação. Perguntei à diretora se havia relação com a companhia fechada pelos militares. Ela confirmou: “Eles eram os donos.”

A ideia de que aquela família havia vivido perseguições políticas me fascinou. Descobri depois que ex-funcionários da Panair ainda se reuniam para relembrar a empresa, preservando vínculos por décadas. Foi assim que a história da Panair se tornou tema de minha monografia, nascida da curiosidade despertada por um busto em um museu de cidade pequena.

No entanto, em 2022, pouco antes de concluir a graduação, ao apresentar a história a visitante paulistas, fui surpreendida pela pergunta de um homem: “São os mesmos Rocha

⁴³ Guzmán, Patricio. Site oficial. Disponível em: <http://www.patricioguzman.com>. Acesso em: 12 de abril de 2025.

Miranda das fazendas nazistas?” Fiquei sem resposta. Jamais havia ouvido sobre aquilo. Era desconcertante imaginar que a mesma família celebrada como vítima pudesse estar vinculada a trabalho infantil escravo marcado por simbologias nazistas. Percebi ali que toda família, e por extensão todo país, escolhe o que coloca em seu álbum de fotografias, enquanto outras imagens permanecem escondidas no subsolo da memória, até que algo as ilumine.

A partir dessa descoberta, a imagem cuidadosamente editada de Celso e de sua família passou a coexistir, na minha pesquisa, com outra narrativa subterrânea, desconfortável, mas necessária projetada como uma sombra. Uma narrativa feita de números estampados, tijolos marcados e lembranças que não foram preservadas em álbuns de família, mas enterradas sob camadas de silêncio. Foi assim que, pela primeira vez, assisti a *Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil*.

Apesar do documentário ter sido lançado em 2016 e a tese de Sidney Aguilar Filho já circulasse nos meios acadêmicos desde 2012, a surpresa registrada neste episódio, ocorrido em 2021, revela não apenas os limites da circulação pública dessa memória, mas também os mecanismos locais de silenciamento. Vivendo na própria cidade onde parte da família Rocha Miranda ainda mantém vínculos, influência econômica e prestígio social — e trabalhando em uma instituição diretamente ligada à história dessa elite —, é significativo constatar que essa narrativa simplesmente não circulava. Não aparecia nos roteiros de visitação, não era mencionada entre funcionários, nem sequer como curiosidade. Não se trata aqui de um esquecimento individual ou de mera falta de interesse pessoal em assistir ao documentário, mas da ausência dessa história nos repertórios institucionais e coletivos locais, evidenciando como os processos de silenciamento operam para além do desconhecimento individual, moldando o que se torna ou não memória pública principalmente em contexto local.

A decisão de abrir este capítulo com um ensaio pessoal não deriva de uma concessão autobiográfica, mas de uma escolha metodológica e historiográfica que reconhece a centralidade do sujeito na produção do conhecimento, especialmente no campo dos estudos da memória e das disputas simbólicas. Trabalhar com memória é, por definição, enfrentar os lugares de fala, as marcas da experiência e os atravessamentos que moldam não só os objetos de estudo, mas também quem os analisa.

Como aponta Paul Ricoeur (2007, p. 107), “ao lembrar de algo, alguém se lembra de si”; não há elaboração do passado sem a mediação de sujeitos que lembram, interpretam e narram. Do mesmo modo, Michael Pollak (1989) afirma que a memória é prática social atravessada por disputas e silenciamentos, na qual o sujeito não é um observador neutro, mas parte implicada nos próprios regimes de visibilidade e invisibilidade que analisa. Jeanne-Marie Gagnebin (2006) acrescenta que lembrar e escrever são formas de resistência contra o

esquecimento e os apagamentos históricos. Assim como Sidney Aguilar Filho se inscreve em sua própria pesquisa, afetado pelas descobertas que faz e consciente de sua posição no campo da disputa memorial, este trabalho também assume que o percurso da pesquisadora é indissociável do objeto que investiga.

Como propõe Marie-Christine Josso (2002), a escrita de si, quando mobilizada como instrumento crítico, não é desvio metodológico, mas dispositivo que permite compreender como trajetórias, afetos e tensões atravessam a construção do conhecimento e revelam, no próprio gesto da escrita, os limites, desafios e fissuras dos processos de elaboração histórica. Nesse sentido, este ensaio é parte constitutiva da estratégia historiográfica deste capítulo, pois explicita não só as condições em que o objeto foi encontrado, mas também os deslocamentos e desconfortos que atravessam tanto a pesquisadora quanto os regimes de memória em disputa.

3.1 O que se escolhe esquecer: a pesquisa e a trilha pelo subterrâneo

Indícios banais podem implodir narrativas consolidadas ao emergirem das frestas do tempo. Para Sidney Aguilar Filho, esse vestígio foi um tijolo. Em 1998, lecionando sobre nazismo, ouviu de uma aluna que, na fazenda da família, havia tijolos marcados com suásticas. Soava como curiosidade isolada, mas, ao investigar, Sidney revelou a história de cinquenta meninos negros removidos de um orfanato no Rio de Janeiro e levados à Fazenda Santa Albertina, em Campina do Monte Alegre (SP), propriedade de Oswaldo Rocha Miranda, onde viveram por cerca de dez anos em regime análogo à escravidão, sem salário, escola ou família (Aguilar Filho, 2011).

Sidney chegou a Oswaldo, filho de Luís Nogueira da Rocha Miranda, primogênito do Barão do Bananal. No núcleo familiar carioca, Luís Nogueira é pouco mencionado, lembrado apenas como pioneiro no oeste paulista, fundador de cidades como Marília e Pompeia, e próximo do irmão Rodolfo, senador e ministro da Agricultura (Cardoso, 2016; Frota, 1993). Seus filhos — Otávio, Renato, Oswaldo e Sérgio — herdaram a Fazenda Lagoa do Sino, repartida em grandes lotes que originaram propriedades como Retiro Feliz, Cruzeiro do Sul e Santa Albertina, esta última batizada em homenagem à esposa de Luís, Albertina Fonseca Guimarães.⁴⁴ Apesar dessa genealogia celebrada, não se questiona o custo social, ambiental e racial de tal “desbravamento”.

⁴⁴ Albertina Fonseca Guimarães, além de prima, era também irmã de Júlia Fonseca Guimarães, esposa de José Tavares Guerra e mãe de Maria Luiza Tavares Guerra, que viria a ser mãe de Celso da Rocha Miranda. Essa

Desde os primeiros achados, o caso ganhou contornos públicos. Após visitar o local e constatar as marcas, Sidney comunicou ao jornal Folha de S. Paulo, resultando, em 1999, na primeira matéria sobre o episódio, registro que ecoaria por anos (Aguilar Filho, 2011). A reportagem legitimou o incômodo do historiador e suscitou perguntas: quem eram esses meninos? Por que foram levados? Que vínculos havia com o pensamento eugênico? Como tudo permaneceu silenciado por tanto tempo?

Anos depois, Sidney relatou que o que encontrou foi tão brutal que pensou em abandonar a pesquisa. A descoberta envolvia confiança escolar e revelava um passado perturbador e invisível: “Eu sabia que tinha uma história, no mínimo, inconveniente às mãos” (Aguilar Filho, 2023).

Apesar das evidências, os institutos acionados não deram prosseguimento. Somente anos depois, após a morte de um sobrevivente e com o tempo necessário para metabolizar a experiência, Sidney transformou o incômodo em objeto de pesquisa, ingressando no doutorado da Faculdade de Educação da UNICAMP. Curiosamente, seu ingresso na pós-graduação (2005-2006) coincide com o lançamento da primeira edição de *Pouso Forçado*, de Daniel Sasaki, sobre a Panair. Dois projetos emergiam quase simultaneamente: a memória empresarial de Celso da Rocha Miranda e a revelação de uma história marcada por dor, racismo e silêncios estruturais.

Minha trajetória se aproxima da de Sidney, em outra escala. Ele encontrou sua história por uma aluna; eu, por uma pergunta de visitante em um museu. Nenhum de nós buscou essas histórias; fomos encontrados por elas. Como apontam Pollak (1989) e Le Goff (1990), toda memória é situada e socialmente construída, inclusive a do historiador. Ao tornar visível meu percurso pessoal, reconheço que não há neutralidade possível na disputa por memória e esquecimento.

O doutorado de Sidney Aguilar Filho, concluído em 2011, permaneceu em evidência midiática durante boa parte do processo. Em 2008, uma nova reportagem sobre o caso foi publicada pelo jornal *Cruzeiro do Sul*. A matéria, assinada por Telma Silvério, com fotos de Bruno Cecim, aprofundava os indícios levantados por Sidney, localizava sobreviventes e escancarava uma das práticas mais brutais da fazenda: a nomenclatura por números, que reduzia os meninos a “12”, “14” e “43”, estratégia deliberada de desumanização. O impacto da reportagem foi tão expressivo que recebeu o Prêmio da Associação Sorocabana de

conexão revela ligações familiares múltiplas entre os ramos da família. Nos documentos biográficos, Albertina é frequentemente referida como “tia Nenê”, mencionada por ter chegado a enviar recursos financeiros a Maria Luiza e Áquila após a falência dos primos.

Imprensa (ASI) e teve sua primeira página incluída no livro *As melhores primeiras páginas dos jornais brasileiros* (Silvério, 2008; Rosa, 2013).

A repercussão atravessou fronteiras. A matéria chamou a atenção da revista alemã *Der Spiegel*, que enviou repórteres ao interior de São Paulo. O resultado foi uma reportagem especial intitulada “Nazi-Sklaven in Brasilien” (Escravos nazistas no Brasil), que ampliou internacionalmente o alcance das denúncias e reafirmou o caráter profundamente perturbador da pesquisa conduzida por Sidney Aguilar Filho.

Entre os testemunhos estava o de Aloísio Silva, identificado na infância como “número 23”. Seu relato, publicado pela revista, sintetizava a lógica eugenista que atravessava aquele projeto: “Gado e cavalos têm pedigree. Eu nem sequer tinha nome.” (Der Spiegel, 2009). A desumanização materializada na prática de substituir nomes por números ecoava diretamente a lógica dos campos de concentração e rompia com qualquer verniz civilizatório que a memória da elite brasileira tentou preservar. A denúncia não se restringia a um episódio isolado, mas revelava os contornos de um projeto racial e autoritário, fundado nos alicerces ideológicos da elite modernizadora brasileira. No documentário, a presença de instituições como a Igreja Católica e de valores ligados ao racismo e ao elitismo aparece apenas de forma lateral, o que reforça a necessidade de retomá-los mais adiante nesta análise.

A reportagem relatava ainda detalhes que aprofundavam o horror: castigos físicos, repressão com cães, saudações integralistas, moedas próprias utilizadas como pseudo remuneração, tijolos com suásticas, inclusive na base de uma capela. A denúncia não se restringia a um episódio isolado, revelava os contornos de um projeto racial e autoritário, fundado nos alicerces ideológicos da elite modernizadora brasileira.

Essa articulação entre a reportagem internacional, a imprensa brasileira e a pesquisa acadêmica associaram, de forma definitiva, os nomes: Rocha Miranda, integralismo, exploração infantil, eugenia e nazismo. Expôs ao crivo público uma genealogia até então editada. Aloísio tornou-se, a partir daí, mais do que um sobrevivente: tornou-se a prova viva daquilo que o Brasil escolheu esquecer. Na reportagem de 2009, detalha-se que dois dos meninos ainda viviam na região. O número 43, chamado Renato, recusava-se a falar, queria apagar o passado. Aloísio, por sua vez, deu voz à memória. Seus relatos, tanto na imprensa quanto na tese de Sidney, eram atravessados por dor, desconfiança e melancolia ruminante (Aguilar Filho, 2011).

O impacto da descoberta reverberou em múltiplas direções. Impactou a cidade, cujos moradores, confrontados com os fatos, preferiram ignorá-los e, muitas vezes, hostilizaram Aloísio, taxando-o de ingrato. Desestabilizou, sobretudo, a família Rocha Miranda, que tomou ações contra a pesquisa. Em dezembro de 2012, um de seus descendentes publicou uma carta

aberta ao reitor da UNICAMP, no site oficial da família,⁴⁵ acusando Sidney de “sensacionalista” e “oportunista” e exigindo a desqualificação de sua tese.

A reação foi motivada pela revelação de documentos que ligavam diretamente seus tios e primos, como Renato, membro da Câmara dos 40 Integralista, e Sérgio, simpatizante do projeto nazista, ao ideário fascista. Em 2013, esse mesmo descendente criou um blog reunindo documentos e contra-argumentos; em 2014, publicou um vídeo no YouTube entrevistando moradores que negavam os abusos (Rocha Miranda, 2014).

Contudo, o efeito mais contundente não ocorreu apenas no plano individual ou familiar. Foi sobre o Brasil. Um país que, ao longo do século XX, construiu seu projeto de modernidade à sombra de um racismo estrutural silenciado, no qual elites eugenistas moldaram as fronteiras do desenvolvimento nacional às custas da violência, do apagamento e da exploração sistemática das camadas pobres e racializadas. Essa perspectiva aproxima o documentário de uma agenda historiográfica contemporânea, atenta às dinâmicas de raça, trauma e exclusão estrutural, em contraste com o relato jornalístico e memorialista sobre a Panair, ainda calcado na tradição da esquerda nacionalista e em uma narrativa de perseguição a empresários desenvolvimentistas.

Ao descer ao subsolo da memória nacional, a tese de Sidney não apenas revelou o que estava escondido; escancarou os alicerces subterrâneos sobre os quais se construiu boa parte do imaginário da elite brasileira. O trabalho foi reconhecido como marco na historiografia contemporânea, premiado pela CAPES, Fundação Carlos Chagas e Fundação Conrado Wessel.

Se há uma batalha pela memória, o cinema é, sem dúvida, uma de suas trincheiras mais potentes. Foi nesse campo que a história pesquisada por Sidney Aguilar Filho encontrou, talvez, seu meio mais eficaz de reverberação. Desde os primeiros anos da pesquisa, já era evidente seu potencial para adaptação audiovisual.

Antes mesmo da conclusão do doutorado, o material deu origem ao média-metragem “*Entre a suástica e à palmatória*”, produzido com apoio da *Revista de História da Biblioteca Nacional* em 2013. O curta, disponível no YouTube, foi o primeiro esforço concreto de transformar, em imagem e som, uma história que até então circulava apenas em meios acadêmicos. Atualmente, conta com mais de 100 mil visualizações (Revista de História, 2013).

⁴⁵ Site oficial da família Rocha Miranda. Disponível em: <https://familiarochamiranda.com/>. Acesso em: 10 de junho de 2025

Pouco tempo depois, Sidney foi procurado pela produtora Giros e pelo diretor Belisário Franca, que lhe propuseram transformar sua tese em um longa-metragem documental. O convite não era apenas para ceder a história, mas para participar ativamente da construção narrativa, como consultor e roteirista, garantindo a integridade do conteúdo na transposição para o formato audiovisual (Aguilar Filho, 2023, 30:12–34:52).

Essa virada não apenas ampliou o alcance da denúncia, mas converteu a pesquisa em linguagem sensível e cinematográfica, transformando o documentário em desdobramento legítimo. A decisão de esperar a defesa da tese e de construir o projeto com tempo, pesquisa complementar e equipe multidisciplinar revela o rigor e o cuidado com que Belisário tratou o material. Esse cuidado é central não apenas do ponto de vista ético, mas também para a integridade historiográfica da adaptação.

Como o próprio Sidney declarou em entrevista, foi a partir da leitura sensível da equipe da Giros e do olhar documental de Belisário que ele entendeu que sua história não seria apenas para os livros, mas também para a tela, para os olhos de muitos. Uma história que, na linguagem fria dos autos, fala de crimes de Estado, mas que, no cinema, ganha rosto, voz e memória viva. Uma história que não apenas denuncia a barbárie praticada contra cinquenta crianças negras, mas evidencia como o Brasil — moderno, eugenista e seletivo — escolheu esquecê-las (Aguilar Filho, 2023, 36:02–38:57).

A construção de *Menino 23*, iniciada em 2010 e consolidada seis anos depois, representou não apenas uma adaptação, mas o reenquadramento público de um trauma historicamente silenciado. Ao devolver nomes aos que foram reduzidos a números, o filme rompe com modelos clássicos de documentário, propondo uma ética narrativa que denuncia, evidencia e reinscreve na memória nacional aquilo que o Brasil escolheu esquecer.

3.2 A Estética da Denúncia: O Documentário Contemporâneo Brasileiro

As características apontadas por Bill Nichols (2005) para o documentário performativo dialogam de forma notável com o caso brasileiro contemporâneo, consolidado a partir das décadas de 1980 e 1990. Nesse contexto, observa-se também a ruptura com modelos clássicos de representação, o abandono da autoridade narrativa e a valorização da escuta de sujeitos historicamente silenciados. Essa mudança é especialmente relevante no cinema de memória, pois desloca o documentário de um lugar de registro supostamente neutro para um espaço de construção coletiva, em que o testemunho não é apenas relatado, mas elaborado como experiência viva no presente. A entrevista, nesse contexto, deixa de ser mero instrumento de comprovação e torna-se “dramaturgia do encontro”, espaço de negociação, risco e invenção.

Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), essa inflexão representa um afastamento deliberado das abordagens totalizantes que marcaram o documentário moderno, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, quando personagens funcionavam como metonímias do social. O documentário contemporâneo, ao contrário, privilegia o fragmento e o íntimo, convertendo o pessoal em político. Como propõe Carlo Ginzburg (1989), histórias mínimas — Por sua densidade simbólica — podem iluminar contradições estruturais. Nesse modelo, o testemunho individual adquire espessura coletiva sem se reduzir a tipo social ou exemplo paradigmático.

Desde os anos 1970, a crise do modelo autoral e interpretativo já se insinuava no documentário brasileiro. Filmes como *Tarumã* (1975) e *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, problematizavam a exterioridade do olhar documentarista ao propor compartilhamentos de ponto de vista, inclusive ao permitir que os próprios personagens operassem a câmera em certas cenas. Já *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, reformula a entrevista como espaço de negociação e abertura ao imprevisível. Filmes posteriores como *Santo Forte* (1999), *Morro da Conceição* (2005) e *Estamira* (2006) consolidam essa tendência, estruturando suas dramaturgias em torno da fala dos personagens.

A partir da década de 1980, como observa Cláudia Mesquita (2010) o cinema foi atravessado por uma virada subjetiva que revalorizou a escritura do eu e a performance de si, deslocando o documentário de uma função meramente comprobatória para uma cena de enunciação marcada pela fragmentação e incerteza. Essa chave ajuda a compreender a dimensão performática de *Menino 23*, no qual o filme inscreve tanto a subjetividade do pesquisador, afetado pelo encontro, quanto a do sobrevivente, cuja narrativa oscila entre memória, silêncio e reaprendizado. Ao mesmo tempo, é preciso notar que o filme não abandona inteiramente a tradição do documentário de denúncia, recorrendo a estratégias expositivas convencionais de reportagem investigativa. Esse duplo movimento — entre inovação e tradição — será analisado mais adiante.

Entretanto, como alerta Jean-Claude Bernardet (2003), a centralidade da entrevista também gerou fórmulas cristalizadas, sacralizando a fala do “outro” como figura pura da dor ou da resistência. Fernão Ramos (2008) chama essa fissura de “má consciência do realizador”, não como falha pessoal, mas como sintoma de desigualdades históricas que contaminam o campo documental. Aqui, é importante ressaltar que essas críticas não deslegitimam o testemunho como gesto político e ético; ao contrário, tensionam o realizador a refletir sobre sua própria posição de poder na cena filmica. O risco, como apontam ambos, é tornar o outro visível sem romper o abismo simbólico que separa quem filma de quem é filmado, sobretudo quando o público-alvo continua sendo as classes médias brancas.

Jacques Rancière (2010) propõe distinguir entre *phoné*, ruído sem significado político, e *lógos*, palavra que reconfigura o sensível. Nesse sentido, os testemunhos traumáticos em *Menino 23* extrapolam a lógica da entrevista estruturada: seus silêncios e hesitações materializam o que escapa à palavra, apontando para o *phoné* como vestígio de uma memória ferida. Não basta “dar visibilidade”; é preciso criar formas que sustentem a aparição do outro como sujeito, acolhendo seus silêncios, hesitações e opacidades. Édouard Glissant (2005) defende a opacidade como ética da forma, recusando o decifrar como condição de legitimidade. Como interpreta Costa (2022) a noção de forma de vida em Agamben permite pensar um “sujeito qualquer”, alguém que existe sem exigir explicação normativa para sua subjetividade.

Essa ética da hesitação aparece em filmes que apostam no tempo morto, nos rostos que não gritam e nos cotidianos sem acúmulo simbólico. Michel de Certeau (1994) vê aí a potência política do ordinário. O desafio é produzir imagens que não devolvam o “subalterno” como tipo social, mas o apresentem como alguém qualquer, suspendendo o olhar classificatório.

Essa perspectiva anti-historicista, que abandona a cronologia ordenada como única forma legítima de narrar o real, encontra exemplo em *Acácio* (2008), de Marília Rocha. A partir do retrato de Acácio, português que viveu em Angola colonial e Brasil, o documentário constrói um movimento entre memória individual e história pública, íntimo e coletivo, sem reduzir sua trajetória singular a um papel histórico pré-definido. Como analisa Cláudia Mesquita (2010), *Acácio* não interpreta a experiência colonial apenas sob uma ótica macro-histórica, mas retrata esse processo pela vivência concreta do personagem, revelando que a experiência individual guarda uma complexidade que não pode ser inteiramente explicada por seu “papel histórico” mais óbvio.

O filme mobiliza arquivos produzidos pelo próprio Acácio, articulando olhares públicos e privados em montagens que enfatizam a rememoração como criação de afetos no presente, não como reconstituição factual do passado. Trata-se de um gesto performativo que, em vez de repor a história como fato totalizante, reinventa as memórias, evidenciando que rememorar é sempre criar sentidos.

Essa chave de leitura também ilumina *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil*, que, embora estruturado por testemunhos individuais de Aloísio, Argemiro e outros personagens, articula essas memórias singulares à perspectiva macroestrutural do racismo brasileiro. Esse movimento, no entanto, não se dá sem tensões: as entrevistas, marcadas por silêncio, emoção e subjetividade, contrapõem-se à análise do historiador, que confere enquadramento macroestrutural ao relato. O filme equilibra, assim, o gesto testemunhal e a sistematização

historiográfica, construindo uma narrativa que é ao mesmo tempo prioriza o íntimo e tentar manter o estrutural.

O filme transforma relatos íntimos de violência, deslocamento e apagamento em denúncia de um projeto histórico de eugenia, escravização e modernidade seletiva. Assim como Acácio revela a complexidade individual sem ignorar as estruturas coloniais, *Menino 23* faz das memórias individuais de seus personagens a chave para compreender as dinâmicas de poder e hierarquia racial que moldaram — e seguem moldando — o Brasil.

Nesse sentido, inscreve-se a virada do cinema negro no Brasil, que enfrenta uma memória racializada marcada pelo apagamento e estereótipo. Joel Zito Araújo (2000) analisa como as representações negras na mídia consolidaram narrativas de subalternidade e exclusão, reduzindo atores como Grande Otelo e Ruth de Souza a papéis cômicos ou servis, sempre em suporte à branquitude. Beatriz Nascimento (2018) aprofunda essa crítica ao conceber a memória negra como construção coletiva vinculada ao território e à corporeidade; para ela, a invisibilidade não é apenas discursiva, mas territorial, apagando a possibilidade de pertencimento pleno. Já Grada Kilomba (2019) articula essa perspectiva ao mostrar que memórias racializadas, estruturadas pelo racismo colonial, operam como traumas coletivos cotidianos, reatualizando violências a cada gesto de exclusão. Com *Alma no Olho* (1974), Zózimo Bulbul inaugura um cinema negro feito por e para sujeitos negros, rejeitando o olhar colonial e propondo um gesto de afirmação identitária. Como sintetiza Nicole Brenez⁴⁶(2006), trata-se de um cinema de contra-informação, que recusa a colonialidade do olhar, subverte a linguagem dominante e desafia as lógicas de mercado e curadoria branca. Filmes como *Ôrí* (1989), *Kbela* (2015), *Travessia* (2017), *Nome de Batismo: Alice* (2017) e *NoirBLUE* (2018) não apenas visibilizam corpos negros, mas reinscrevem sua memória coletiva em linguagem estética própria, afirmando uma ética da escuta e do pertencimento. Esse cinema não reivindica apenas espaço na cena pública, mas o direito de construí-la a partir de outras epistemologias, em que a memória deixa de ser trauma silenciado para tornar-se enunciado político e poético de existência.

Essa abertura é também estética. A imagem, antes entendida como evidência, passa a operar como superfície sensível da subjetividade. *Estamira* (2006), por exemplo, reorganiza toda sua linguagem a partir da cosmovisão da personagem: som, montagem e fotografia se curvam a uma lógica que escapa à norma racional, sustentando a singularidade. Filmes como *Santiago* (2007), *Rocha que voa* (2002) e *500 Almas* (2004) não buscam explicar o real, eles o

⁴⁶ Nicole Brenez é teórica do cinema político e curadora da *Cinémathèque Française*, com destaque para seus estudos sobre estética de resistência e contrainformação audiovisual

tensionam. A montagem abandona o domínio e fabrica enigmas. O íntimo não é refúgio, mas campo de tensão entre presença e ausência. Nesse entrelugar, como aponta Renov (1999), o documentário contemporâneo se torna híbrido, rizomático, aberto ao poético e ao performativo.

Essa renovação coincide com uma crítica à padronização da entrevista como dispositivo de mediação. Filmes como *À Margem da Imagem* (2002) evidenciam essa tensão ao incorporar o incômodo dos personagens com sua própria representação. A autoexposição do processo torna-se gesto político: a escuta deixa de ser captura e passa a ser risco, abertura e coautoria.

O cinema contemporâneo interroga a autoridade da imagem e desloca o documentarista do lugar de detentor do saber. Como sintetiza Gutfreind (2006), o documentário não revela o real — ele o fabrica, segundo escolhas éticas e formais. Essa renovação formal e política inscreve o documentário em um duplo compromisso: com a escuta e com o abalo. Suas formas encarnam o conflito entre memória e apagamento, presença e silêncio, linguagem e resistência. Não se trata de retornar ao real, mas de produzir, com o outro, um campo onde ele possa aparecer como sujeito.

Eduardo Coutinho condensa essa abordagem ao recusar a lógica dos tipos sociais e ancorar sua prática no imprevisto e na relação. A entrevista torna-se espaço performativo, onde o encontro tem prioridade sobre a confirmação. O testemunho não busca comprovar um fato, mas afirmar uma existência. O documentário não traduz o outro como metonímia de um grupo, mas acolhe o que escapa: ruído, hesitação, silêncio.

Essa inflexão rompe com a “estética do esclarecimento” e desloca o documentário da explicação para o acontecimento. A câmera deixa de ser mediadora neutra e se torna agente de subjetivação. No lugar da exterioridade, cineasta como intérprete, personagem como objeto, instala-se uma estética da co-presença e da coautoria. A montagem torna-se espaço de pensamento e escavação: não ordena o real, mas o fura e o fabula. Abandona-se a ideia de totalidade; surgem fragmentos, gestos e presenças que ressoam em si. O documentário torna-se campo de disputa, não pelo que revela, mas pelo que permite habitar.

Essa virada encontra um exemplo em *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil*. Sua linguagem articula entrevistas, arquivos, voz over, encenações e reencenações com crianças negras, compondo um espaço sensível onde o passado colonial e eugenista se inscreve na fricção entre arquivos e afetos. Belisário Franca radicaliza esse gesto ao intercalar registros do presente, documentos do passado e sequências performáticas como metáforas visuais da memória em ruínas. Os meninos capturados em preto e branco não representam Aloísio —

encarnam uma ausência. A encenação não é ficção, mas evocação do que o arquivo não pode mostrar.

Essa fabulação não é monopólio da direção. Sidney Aguilar Filho, historiador e roteirista, inscreve sua subjetividade na investigação. Ao entrevistar Aloísio e caminhar com ele pelos vestígios da fazenda, Sidney performa sua própria posição, é pesquisador e personagem. Sua escuta é atravessada por afetos, surpresa e reaprendizado. *Menino 23* tensiona os limites entre pesquisa e testemunho, entre o registro documental e a fabulação estética, entre denúncia e presença. Como observa Beatriz Nascimento, “a invisibilidade está na raiz da perda da identidade”. A imagem, nesse contexto, não é apenas representação: é disputa e reconstrução subjetiva.

Esse debate, cuja genealogia envolve nomes como Zózimo Bulbul, Adélia Sampaio, Joel Zito Araújo, Viviane Ferreira, entre outros, exige um aprofundamento específico. Seus filmes, concebidos a partir da experiência da negritude, elaboram outras formas de ver, narrar e existir no cinema. Embora *Menino 23* dialogue com esse campo, sua inscrição se dá de maneira tensa e ambígua. O filme opera como um documento potente, mas ainda é atravessado pelas estruturas que historicamente silenciaram as vozes que busca amplificar. Ainda assim, é possível reconhecer o esforço de apresentar esse mundo a partir de um olhar não branco, sobretudo pela escolha de entrevistados com autoridade no campo das relações raciais e com trajetórias de pesquisa e ativismo.

No entanto, sua produção e pesquisa permanecem conduzidas por uma equipe que não experienciou nem foi diretamente atravessada pelo racismo. A reflexão de Gayatri Spivak (2010) nos ajuda a pensar sobre o subalterno tensiona as possibilidades e limites da representação no documentário contemporâneo. Para ela, não se trata apenas de dar voz ao outro, mas de reconhecer que, muitas vezes, a fala do subalterno não ocorre como expressão autônoma, pois está sempre intermediada pelo olhar e discurso de outrem, que a filtram e a moldam segundo lógicas hegemônicas. Spivak alerta que o problema não reside em uma incapacidade intrínseca do subalterno de falar, mas no fato de que essa fala não é ouvida como palavra política legítima, sendo recodificada pelo poder que a escuta.

Por isso, a tarefa intelectual pós-colonial consiste em criar espaços em que o subalterno não apenas fale, mas possa ser ouvido como sujeito, rompendo a mediação que o reduz a objeto de fala alheia. Trata-se, assim, de trabalhar “contra” a subalternidade, construindo condições para que sua voz se articule como consequência de sua própria presença no mundo, não apenas como efeito da autorização concedida pelo outro.

Mesmo bem-intencionado, o gesto de “dar voz” pode reforçar hierarquias, inscrevendo sujeitos em papéis moldados pela lógica do reconhecimento e da alteridade domesticada. Por

isso, a renovação ética e estética do documentário contemporâneo não reside apenas na escolha dos temas, mas na transformação profunda das formas de escuta, de olhar e de presença. *Menino 23* encena seus próprios limites e possibilidades de narrar o trauma no presente, convertendo memória em gesto, apagamento em forma e escuta em ato político.

Essa renovação se inscreve em um movimento mais amplo do documentário brasileiro contemporâneo, que assume a performatividade, a hesitação e a escuta como elementos constitutivos de sua linguagem. Filmes como *Auto de Resistência* (2018), de Natasha Neri e Lula Carvalho; *Sete Anos em maio* (2019), de Affonso Uchôa; *espero tua (re)volta* (2019), de Eliza Capai; e *Um Filme de Verão* (2020), de Jo Serfaty, ampliam esse gesto ao construir narrativas em que os sujeitos não são apenas filmados: eles performam, resistem e compartilham o enquadramento. São obras que recusam a totalidade, apostam no fragmento e inscrevem a experiência singular como campo de disputa e elaboração coletiva, desafiando tanto o olhar hegemônico quanto a própria lógica da representação.

Ao lado dessa virada, é fundamental reconhecer o legado de documentários que, mesmo inscritos em linguagens mais clássicas, contribuíram para a construção de uma memória racializada no audiovisual brasileiro. Filmes como *O Fio da Memória* (1991), de Eduardo Coutinho; *A Negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo; *Simonal – Ninguém Sabe o Duro que Dei* (2009); *Ônibus 174* (2002); e *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) precedem a estética performática, mas já articulavam críticas contundentes aos apagamentos da história oficial. Com diferentes estratégias formais, essas obras compõem um campo documental em disputa, no qual não está em jogo apenas o que se mostra, mas como se mostra — e, sobretudo, quem pode narrar.

Como alerta Jean-Louis Comolli (2008), o gesto de filmar nunca é indissociavelmente político. No contexto brasileiro, ele carrega o peso da colonialidade do olhar, das assimetrias da escuta e da urgência de reconfigurar os lugares de enunciação, pertencimento e autoridade. Reconfigurar o documentário é, assim, reconfigurar quem pode olhar, narrar e existir na cena pública.

3.3 Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil

O documentário *Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil* (2016), dirigido por Belisário Franca, difere de *Panair do Brasil* ao organizar a memória não como tempo melancólico ou celebrativo, mas como denúncia. Aqui, o esquecimento não é fatalidade: é acusação e ruptura com o pacto nacional de silêncio.

Com 79 minutos e lançado em julho de 2016, o filme apresenta a pesquisa de Sidney Aguilar Filho, iniciada em 1998 com a descoberta de tijolos com suásticas em uma fazenda paulista. A investigação revelou que empresários eugenistas removeram cerca de cinquenta meninos órfãos do Rio de Janeiro para submetê-los a dez anos de trabalho forçado na Fazenda Santa Albertina, de Oswaldo Rocha Miranda.⁴⁷ Privados de nomes e identidades, como Aloísio Silva, chamado apenas de “Menino 23”, um projeto atravessado por integralismo, racismo científico e ideais de supremacia branca, articulado aos dispositivos jurídicos da Constituição de 1934 e à agenda modernizadora eugenista do Brasil. (Aguilar Filho, 2011)

Belisário Franca, cineasta premiado com obras como *Além-Mar* (1999) e *Amazônia Eterna* (2012), inaugura com *Menino 23* o que mais tarde seria reconhecido como sua “trilogia do silenciamento”, completada por *Soldados do Araguaia* (2017) e *Nanzinha, olhai por nós* (2020).⁴⁸ Em entrevista ao canal *Cinema Sem Fim*, relata que foi durante a montagem de *Menino 23* que outras histórias de silenciamento emergiram, motivando seus filmes seguintes (2021, 17:01–23:22).

O projeto foi homologado pela Lei do Audiovisual,⁴⁹ com captação de R\$ 1,2 milhão, valor expressivo para o gênero⁵⁰. Produzido pela Giros Filmes, em coprodução com Globo Filmes, GloboNews e Canal Brasil, e distribuição da Elo Company, contou com patrocínio de BNDES, BRDE, FSA e ANCINE. Tal configuração financeira tensiona os limites entre

⁴⁷ Sinopse oficial disponível em: <https://www.menino23.com.br/menino-23> Acesso em: 17 de junho. 2025.

⁴⁸ O primeiro revisita a Guerrilha do Araguaia a partir do ponto de vista de soldados de baixa patente — jovens recrutados e silenciados pelo Exército —, revelando traumas e violências institucionais vividas por esses agentes subalternizados da repressão. Já o segundo investiga o sistema prisional feminino no Pará, denunciando a invisibilização de mulheres pobres e negras submetidas a violações sistemáticas em presídios mistos, como o caso emblemático de Abaetetuba. Ambos os filmes aprofundam o gesto ético de escuta e denúncia que caracteriza a trilogia, enfrentando apagamentos históricos e desigualdades estruturais.

⁴⁹ Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. também conhecida como Lei do Audiovisual, cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual no Brasil, incentivando a produção independente. Ela permite que pessoas físicas e jurídicas patrocinem projetos audiovisuais aprovados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), deduzindo os valores investidos do Imposto de Renda devido. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm. Acesso em: 25 de junho 2025.

⁵⁰ O valor de 1,2 milhão de reais é considerado expressivo para o padrão de financiamento de documentários no Brasil, pois supera os tetos estabelecidos nos principais editais documentais da ANCINE na década de 2010 — como, por exemplo, o PRODAV 05/2016, que previa valores máximos entre R\$ 300 mil e R\$ 800 mil para produção de documentários destinados à TV. Valores acima de R\$ 1 milhão são mais comuns em longas de ficção ou séries. Cf.:

BRDE; ANCINE. Chamada Pública PRODAV 05/2016 – Produção de Documentários para TV. Brasília: BRDE, 2016. Disponível em: <https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2016/12/editalprodav052016.pdf>. Acesso em: 27 de junho de 2025.

ANCINE. Panorama do investimento audiovisual brasileiro 2018. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-apresenta-panorama-do-setor-audiovisual-brasileiro-para-o-conselho-superior-docinema/apresentaoCSCPanoramadoSetorAudiovisual.pdf>. Acesso em: 27 de junho de 2025.

denúncia e institucionalização, mostrando como a dimensão material condiciona a potência estética e política do documentário no Brasil contemporâneo.

Com orçamento acima da média, o filme investe em reconstituições históricas, trilha internacional e ampla circulação, reforçando sua função como instrumento de memória pública. As gravações começaram em 2011, ano da defesa da tese de Sidney Aguilar Filho na Unicamp. Durante as filmagens, localizou-se um segundo sobrevivente, Argemiro, em Foz do Iguaçu. O roteiro é assinado por Franca e Bianca Lenti, roteirista premiada e parceira do diretor nos demais filmes da trilogia. *Menino 23* estreou na Mostra Competitiva Ibero-Americana do 26º Cine Ceará e circulou em plataformas como Globoplay e Amazon Prime Vídeo.

A montagem, premiada no Cine Ceará (2016), é assinada por Yan Motta, especialista em storytelling audiovisual, cuja sensibilidade para ritmo, silêncio e sobreposições sonoras transforma a montagem em gesto interpretativo que tensiona passado e presente, depoimento e denúncia. Já a trilha, composta por Armand Amar⁵¹, cria atmosferas que intensificam o impacto político da narrativa sem recorrer ao melodrama, ampliando a densidade sensorial.

Esses elementos — montagem, trilha, estrutura narrativa e força temática — consolidaram *Menino 23* como um dos maiores sucessos de crítica do documentário brasileiro contemporâneo. Em 2017, foi considerado possível candidato ao Oscar e, no circuito nacional, venceu o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro como Melhor Documentário (voto popular) e Melhor Longa-Metragem de Documentário, além de indicação a Melhor Montagem. A crítica internacional destacou sua recusa ao melodrama em favor de uma abordagem analítica que reforça seu impacto historiográfico (Scheck, 2016). Contudo, seu impacto ultrapassa o circuito de festivais e prêmios: o filme adquiriu também uma função pedagógica e educativa, ao ser amplamente utilizado em salas de aula, cineclubes e debates públicos, o que amplia o sentido de ‘sucesso’ para além da bilheteria e da crítica especializada.

A década de 2010 marcou uma virada na circulação do documentário brasileiro, com a expansão do streaming rearranjando cadeias produtivas e ampliando a oferta e visibilidade do gênero. Antes restritos a festivais, mostras ou emissoras públicas, os documentários passaram a ter maior alcance, impulsionados também pela Lei da TV Paga (Lei nº 12.485/2011), que estabeleceu cotas de programação nacional independente em canais por assinatura. Já em 2016, a Netflix oferecia cerca de 6,8 mil títulos documentais em seu catálogo brasileiro,

⁵¹ Armand Amar (1953–), compositor francês de origem judaica, é reconhecido por suas trilhas que exploram memórias de exílio e perseguição. Sua participação adiciona uma camada simbólica ao documentário, embora esse detalhe não seja diretamente explicado durante a narrativa do filme.

muitos originais e lançados globalmente, como *Laerte-se* (2017), primeiro original brasileiro do gênero, abrindo caminho para novas formas de produção e circulação (Medeiros; Oliveira, 2021).

Nesse contexto, *Menino 23* insere-se plenamente em um cenário favorável, contrastando com as dificuldades enfrentadas por *Panair do Brasil*, que teve distribuição restrita a quatro salas de cinema, público inferior a cinco mil espectadores e bilheteria modesta. Essa diferença de recepção não se explica apenas por condições de mercado ou pela expansão das plataformas digitais, mas também pela conexão de *Menino 23* com agendas historiográficas e sociais em voga, que revalorizavam debates sobre racismo estrutural, violência autoritária e a memória de infâncias racializadas.

O impacto social do filme, portanto, articula circulação e pedagogia pública, em sintonia com um momento de virada historiográfica e política no Brasil. Sua estreia ocorreu na TV Cultura e sua viabilidade financeira esteve atrelada à venda de DVDs, modelo considerado limitado por críticos como André Sturm (2010) e Silvio Tendler (2010). Como apontava Jorge Peregrino (2010, p. 274), “o documentário, para ser viável no mercado de cinema, precisa se pensar se o consumidor vai querer tê-lo em casa”.

Menino 23, por outro lado, simboliza a consolidação de uma nova lógica de circulação que integra forma, conteúdo e distribuição com mais eficácia. Essa expansão digital ampliou as possibilidades de acesso de realizadores e realizadoras com características sociais diversas — Identidade racial, gênero, origem ou classe — permitindo novos modos de circulação e disputa (Carrera, 2023; Carvalho; Domingues, 2017).

O documentário ilustra como o cinema documental contemporâneo se articula às dinâmicas digitais na construção de percursos de memória. Fundamentado na ideia de que atua como agente ativo na fixação de enunciados sobre o mundo (Ramos, 2008) e na convergência de reivindicações de sujeitos historicamente marginalizados (Sobrinho, 2014), o filme encontrou nas plataformas digitais espaço privilegiado para amplificar seu alcance, promover debate público e prolongar sua presença no circuito cultural.

Quase uma década após seu lançamento, *Menino 23* segue ativo em festivais nacionais e internacionais, como atesta seu perfil no X (antigo Twitter), que em 2020 comemorava sua exibição no Shortcutz Porto, em Portugal. Essa continuidade confirma a visão do diretor de que a obra não foi concebida como estreia pontual, mas como percurso vivo de memória política.

Sua estratégia digital combina perfis no X, Facebook e YouTube com um site oficial que reúne *making of*, críticas, artigos, nota do diretor e a tese de Sidney Aguilar Filho, além de oferecer agendamento de exibições e debates. Em julho de 2025, o canal no YouTube

registrava mais de quatro mil inscritos e vídeos com até quatorze mil visualizações. A íntegra do filme circula ainda em canais não oficiais, como “Estados Gerais da Cultura” (53 mil visualizações) e “GAPSI Global” (39 mil), reforçando sua difusão espontânea.

Esse modelo atesta as transformações recentes no acesso ao audiovisual brasileiro. Como observam Carrera (2023) e Carvalho e Domingues (2017), ambientes digitais potencializam mobilizações e ampliam possibilidades de distribuição e engajamento. A popularização do streaming, como a Globoplay, rompeu a lógica de exibição restrita, consolidando o documentário como linguagem estratégica de disputa simbólica. Conforme Freire (2012), o avanço tecnológico instaura novos cenários de circulação, permitindo que obras como *Menino 23* transcendam os limites da sala de cinema e se consolidem como instrumentos de memória crítica, denúncia e formação pública.

A análise que se segue parte da metodologia de Manuela Penafria (2009), centrada na decomposição formal e reconstrução discursiva do filme. Busca-se escutar sua linguagem: montagem, trilha, enquadramentos e a lógica que articula testemunho e investigação. Interessa aqui compreender o que significa tornar visível um crime sistemicamente esquecido e como essa visibilidade se constrói por escolhas audiovisuais. Aluísio é apenas corpo de prova ou autor de sua narrativa? A montagem inscreve ou filtra sua dor? A câmera revela ou protege?

Essas perguntas orientam a análise em dois blocos: o primeiro examina escolhas estéticas e narrativas; o segundo, a performance do testemunho e os limites entre documento e evocação. Mais que reconstituir o passado, *Menino 23* atua sobre o presente, tensionando o gesto de lembrar, como quem reconhece que há dores que apenas começam a existir quando encontram quem as escute.

3.3.1 Tijolos, Suásticas e Silêncios: a infância roubada

O documentário *Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil* desafia análises segmentadas, pois sua montagem fluida e estrutura estética singular revelam escolhas narrativas que transformam memória traumática em linguagem audiovisual própria. Essa opção estética dialoga com o próprio processo da pesquisa de Sidney Aguilar Filho, que também se construiu a partir de fragmentos, achados dispersos e lacunas documentais. Nesse sentido, o filme homologa a investigação histórica, convertendo em linguagem audiovisual as hesitações e silêncios inerentes à reconstrução da memória traumática. Embora, como observa Sidney em material extra, a narrativa se organiza em torno do percurso das crianças retiradas do orfanato Romão de Mattos Duarte até sua posterior “libertação” pela família Rocha Miranda (2016, 0:33–0:40), o filme em primeira instância, rompe com a linearidade clássica.

Estrutura-se em encenações, reconstituições, sobreposições e saltos temporais que priorizam o dinamismo em torno de um tema denso e histórico. Contudo, ainda que *Menino 23* incorpore procedimentos estéticos que, à primeira vista, dialogam com o documentário contemporâneo — como o uso de encenações, a articulação poética entre tempos e espaços e a centralidade dos testemunhos —, é impossível ignorar o quanto sua estrutura se baseia em princípios narrativos derivados da tradição griersoniana.

Como discutido no capítulo anterior, o modelo clássico, fundado na ideia de “tratamento criativo da realidade”, legitimava práticas como a reconstituição de cenas e o uso de dispositivos narrativos que garantissem coesão argumentativa, mesmo na ausência de registros diretos dos fatos.

O que o diferencia, entretanto, é seu modo de fazer. Sua estrutura carrega muito da polifonia de vozes: as vozes de autoridade, representadas pelos intelectuais; as vozes de experiência, aqui ganhando maior destaque, pois é nesse grupo que se enquadram os sobreviventes; e a voz do pesquisador, que se aproxima mais do espectador ao desvendar a história junto conosco. Essas vozes entretanto, produzem um discurso harmônico, sem contradições explícitas. Ainda que múltiplas em origem e lugar de fala, convergem para um único som, polifônico em textura, mas uníssono em direção. Essa escolha narrativa confere ao filme um propósito quase educativo, com uma narrativa coerente e bem estruturada.

Apesar de incorporar modos de fazer ecléticos e utilizar recursos clássicos, como as imagens de arquivo, esse aspecto harmônico e não dialógico reitera sua filiação ao modelo de documentário-cabo, embora articulada a preocupações contemporâneas que vão além de simplesmente dar andamento à história pelo encadeamento de testemunhos

Essa construção formal revela um ponto central: o filme não apenas narra fatos, mas cria uma linguagem própria para lidar com a memória traumática. As perguntas que nortearam a análise de *Panair do Brasil* — “qual o dispositivo que impulsiona o filme?” e “quem é o protagonista?” — encontram aqui respostas diretas, dadas pela própria produção. Em vídeo de divulgação, a roteirista Bianca Lenti afirma: “Queríamos fazer um documentário de personagens, contando a história do Sr. Aluísio, do Sr. Argemiro, do ‘Dois’ e a pesquisa do Sidney. Pensamos em utilizar como dispositivo a memória” (2016, 0:14–04:46). Diferente de *Panair*, *Menino 23* constrói toda sua narrativa a partir dessa chave conceitual⁵².

Embora essa escolha seja explicitada de forma direta apenas no material extra, ela se evidencia indiretamente na própria estrutura do filme, que organiza seus elementos formais —

⁵² Todo o material extra, incluindo making of, trailer e entrevistas, está disponível no canal oficial de *Menino 23* no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/@Menino23>. Acesso em: 20 jul. 2025.

entrevistas, encenações e arquivos — em torno da memória como dispositivo central. Em conferência, Sidney Aguilar Filho chegou a afirmar que a primeira versão do roteiro continha '70% história com H e 30% história de vida', e que a roteirista Bianca Lenti 'bateu até inverter essa lógica', resultando em um filme com '70% história de vida e 30% história com H'. (Aguilar Filho, 2017, 01:10:43 – 01:13:58) Essa inversão reforça o gesto central do documentário: privilegiar o testemunho e a experiência vivida como eixo narrativo, tensionando o peso da contextualização histórica acadêmica

Essa estratégia dialoga diretamente com Patricio Guzmán (2017), que define o dispositivo como um “fio condutor”, não um roteiro fechado, mas um argumento estruturante capaz de orientar a deriva, o risco e o acaso que atravessam o processo documental. De acordo com Comolli (2008), o dispositivo no documentário contemporâneo não se limita a uma técnica de organização narrativa, mas atua como um mecanismo que, ao mesmo tempo, instaura uma cena e abre brechas dentro dela. Nessa perspectiva, a noção de dispositivo desponta como princípio criativo capaz de restituir ao documentário sua força política e de devolver alguma crença à imagem.

Trata-se de filmar “sob o risco do real”, o que significa construir situações nas quais o diretor abdica de parte do controle, permitindo que o acaso, o imprevisto e, sobretudo, o impensado se manifestem (2008 p.172). Ainda que dialogue com a tradição da câmera livre, em que o acaso e a irrupção do real assumem protagonismo, *Menino 23* mantém um grau maior de controle narrativo, dado o lugar central do pesquisador-diretor na condução das revelações e na organização do discurso do trauma. Nesse sentido, diferentemente de um roteiro tradicional que fecha possibilidades, o dispositivo funciona como uma armadilha, capaz de capturar aquilo que não poderia ser previsto: fissuras, reações inesperadas, lampejos de memória e afetações que emergem no presente da gravação (Rodrigues, 2015).

Belisário Franca assume trabalhar com essa lógica ao afirmar, em vídeo promocional, que o roteiro “foi se construindo à medida daquilo que ia se apresentando para eles” (2016, 0:48 – 0:59). Essa dimensão processual, contudo, não aparece de forma explícita no filme. Embora acompanhamos Sidney Aguilar Filho revelando camadas de sua pesquisa diante da câmera, não vemos, por exemplo, o percurso que levou à localização de Argemiro, nem os bastidores das descobertas documentais. O filme opta por apresentar o resultado dessas investigações já integrado à narrativa, reforçando sua coerência argumentativa, mas sem explicitar integralmente os imprevistos ou desvios que marcaram o processo investigativo.

Como apontam David Bordwell (2008), Michael Rabiger (2004) e Dwight Swain (1988), o modelo clássico de construção de personagens se baseia na ideia de que personagens eficazes têm objetivos definidos, enfrentam obstáculos e se transformam ao longo da

narrativa. Para Bordwell, no cinema hollywoodiano, a coerência decorre de personagens concebidos como agentes causais, cujos desejos movem a ação de forma lógica e progressiva. Rabiger acrescenta que, mesmo nos documentários, identificar o desejo ou necessidade que impulsiona o personagem é essencial para criar um arco dramático capaz de gerar empatia. Swain reforça essa lógica ao destacar que é do confronto entre o que o personagem quer e o que o impede de alcançar seu objetivo que nasce a tensão narrativa.

Em *Menino 23*, essa lógica de construção de personagens aparece, mas de maneira bastante particular. Aluísio e Argemiro, por exemplo, possuem objetivos que não se configuram como desejos externos ou ações heroicas no sentido clássico. Seus arcos narrativos se organizam em torno de desafios internos, subjetivos, profundamente marcados pela violência histórica que sofreram. No caso de Aluísio, seu “objetivo” narrativo não é conquistar algo novo, mas romper o silêncio, testemunhar a violência vivida e compreender o que aconteceu consigo mesmo e com seus companheiros. Já Argemiro enfrenta o desafio de reconhecer publicamente um passado que, por décadas, manteve encapsulado como estratégia de sobrevivência.

Assim, mesmo que o filme mobilize princípios clássicos para gerar empatia, ao apresentar personagens que enfrentam obstáculos e precisam superá-los, esses obstáculos são de ordem introspectiva e emocional, não aventuras externas. Trata-se de personagens cujo conflito principal não é com outros agentes, mas com memórias dolorosas, vergonhas internalizadas, medos antigos e com o próprio processo de nomear e dar sentido ao trauma.

Essa escolha narrativa, ao mesmo tempo em que cria envolvimento emocional no espectador, desloca a função do arco dramático: em vez de organizar a ação para restaurar a ordem ou oferecer resolução, o filme utiliza o arco para restituir subjetividades silenciadas e compartilhar o peso de memórias que insistem em permanecer no subterrâneo da história oficial.

Em *Panair*, o passado emerge por meio de depoimentos e imagens de arquivo com função ilustrativa; aqui, a memória torna-se elemento formal e expressivo da linguagem audiovisual. A montagem de Yan Motta costura entrevistas, autoencenações e reconstituições em preto e branco, minimalistas, que funcionam como traduções sensoriais dos relatos. O espectador não assiste a meras ilustrações, mas acessa simbolicamente memórias apagadas da infância. Esse recurso não apenas substitui imagens de arquivo, mas também confere a narrativa um efeito de presença e performatividade do trauma, permitindo ao espectador experienciar sensorialmente a violência silenciada pela história oficial.

Essa estética possui força política. O filme não se limita à exposição linear de fatos ou à adaptação de uma tese acadêmica. Sua estrutura aposta na memória como vestígio, aquilo

que persiste mesmo quando tudo conspira pelo esquecimento. Como propõe Paul Ricoeur (2007), a memória não reproduz fielmente o passado; reconstrói-o, articulando marcas, rastros e ruínas. Assim, o documentário atua como dispositivo de elaboração da memória traumática, oferecendo não apenas relato dos eventos, mas cena de rememoração ativa, partilhada e política.

Esse processo é evidente nas sequências que reconstituem os castigos sofridos pelos meninos: sem violência gráfica, mas com sugestão sensorial potente, como o som seco do chicote ao evocar a vara de marmelo usada nas punições, ou na encenação de um homem branco, sentado à mesa com um livro-caixa e um copo de whisky, cuja frieza remete à lógica escravocrata e à exploração colonial. Nesses momentos, não estamos diante da memória bruta de Aluísio, mas de uma memória já elaborada e mediada pela linguagem fílmica que interpreta e politiza o trauma ao transformar o algoz em figura fria e distante. Inserindo o espectador em uma experiência de evocação que articula passado, denúncia e elaboração.

Como afirma Bianca Lenti, roteirista de *Menino 23*, em entrevista nos materiais extras do filme, “o minimalismo é menos dramático e mais sugestivo, induz você a ver o que os depoentes sentiram e ouviram” (2016, 0:44 – 0:58). Planos fechados, closes sutis e movimentos de câmera lentos e contemplativos marcam essas sequências. A trilha de Armand Amar, com piano e cordas esparsas, tensiona a experiência sensorial diante da gravidade do narrado, sugerindo ao espectador o sentimento vivido pelas testemunhas.

O silêncio também cumpre papel estruturante. Sem falas, as encenações usam sons ambientes e trilha para reforçar o caráter sensorial e indiciário da narrativa. Esse minimalismo, longe de simples, exige sofisticação técnica e ética. Os créditos finais revelam a complexidade da produção: gravações no Babel Studios (França), músicos internacionais, preparação de elenco por Catherine Olsen⁵³. Além disso, mobiliza uma equipe extensa com três atores adultos e treze crianças, número expressivo considerando cenas essencialmente silenciosas. Cada plano é meticuloso, sempre priorizando o aspecto sensorial provocado pela imagem.

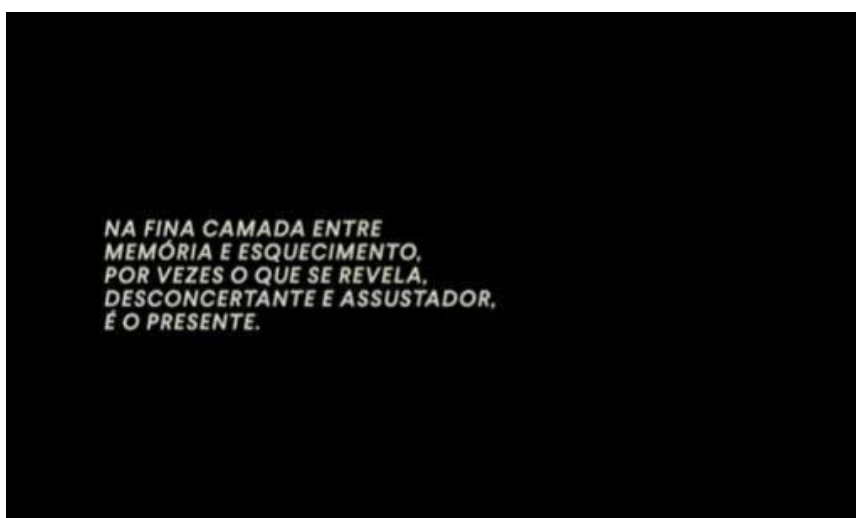
As filmagens atravessaram três estados, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná, respeitando a geografia afetiva dos testemunhos. Como resume Belisário Franca, trata-se de contar uma história com dois “h”: o “h” minúsculo da trajetória individual dos meninos e o “H” maiúsculo da estrutura social brasileira: racismo, eugenia e apagamento histórico (2016,

⁵³ Catherine Olsen é atriz, modelo e preparadora de elenco estadunidense, creditada no documentário *Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil*. Com forte ligação com o universo cinematográfico e documental, considera-os veículos potentes para compartilhar histórias e ideias com o mundo. Também trabalhou como produtora e atriz em obras como *Reel Injun* (2009), *The Passionate Eye* (2005) e *Our Stories* (1994).

0:45–1:00). Pensando na lógica de Carlo Ginzburg (1989), que propõe a micro-história como abordagem capaz de revelar, a partir de um caso particular, aspectos estruturais da sociedade, *Menino 23* faz dessa narrativa específica um reflexo crítico da cosmovisão brasileira.

À semelhança de *Panair*, *Menino 23* inicia com tela preta e letras brancas (Figura 1). Mas a diferença é significativa: em *Panair*, a abertura é uma dedicatória memorial; aqui, é uma epígrafe (Figura 5). O filme não começa nomeando alguém, mas com uma inquietação;

Figura 5 - Epígrafe inicial do documentário Menino 23.



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 00:00 – 00:08)

Posicionando-se desde o início, anuncia-se como escavação de um passado que não se encerra, pois reverbera no agora. Ancorado em pesquisa acadêmica, o filme adota estrutura investigativa, muito similar à estrutura da tese de Sidney. Desde as primeiras cenas, encenando a faísca da pesquisa: uma aula de ensino médio, em 1998, quando uma aluna menciona que, na fazenda de sua família, há tijolos com suásticas.

A primeira reconstituição, única em cores, mostra uma menina caminhando por um corredor escolar. A trilha de Armand Amar tensiona o ambiente desde o início, rompendo qualquer vestígio de normalidade. Um corte abrupto lança o espectador em paisagem rural, agora em preto e branco, onde um cavalo relincha e se prepara para fugir, imagem que prenuncia a violência narrada, conectando passado e presente.

A sequência ganha camadas adicionais quando, em plano médio dos alunos de costas, surge a silhueta de Sidney, autoencenando a própria aula (01:38–02:09). Transformar depoentes em personagens tensiona limites entre testemunho, performance e reencenação. As câmeras focam gestos mínimos: o pó do giz, a escrita da aluna, o som abafado da sala. Esses detalhes se intercalam com imagens em preto e branco de pastos cercados por arame farpado e meninos correndo, sempre de costas para a câmera. A montagem cria um fluxo visual

perturbador, com a própria tese de Sidney tendo como eixo a crítica à educação brasileira sob o signo do autoritarismo e da eugenia.

No filme de Belisário Franca, essa filiação se evidencia no modo como as imagens de arquivo, os depoimentos de especialistas e a montagem linear, ainda que cruzando diferentes temporalidades, constroem uma narrativa coerente, voltada para a transmissão de conhecimento e a sedimentação de um argumento central: a violência sofrida pelos meninos da Fazenda Santa Albertina não foi um desvio isolado, mas expressão concreta de uma estrutura social marcada pelo racismo científico, pela eugenia e pelas práticas de apagamento da população negra no Brasil moderno.

Os testemunhos de Sr. Aluísio e Sr. Argemiro não emergem espontaneamente. São provocados pela mediação de documentos, registros do orfanato, nome da mãe, hino integralista, tijolos com suásticas, que reativam lembranças. Aqui, o filme realiza o que Michael Pollak (1989) descreve como trabalho de recuperação de uma memória subterrânea, incômoda, excluída dos espaços oficiais de representação. Menino 23, performa uma arqueologia dos esquecimentos, reativando dores e silêncios empurrados para as margens da história.

Esse gesto aproxima o filme do *Lumpensammler*, o “catador de cacos”, conceito desenvolvido por Walter Benjamin (1994) em suas teses sobre a história, que descreve o historiador materialista como aquele que recolhe fragmentos rejeitados pela narrativa dominante. Assim como Benjamin propõe, Menino 23 constrói-se sobre a coleta desses restos, sinais de barbárie que o Brasil tentou, e ainda tenta, soterrar.

Ao seguir vestígios encontrados por Sidney Aguilar Filho — tijolos, documentos, fotografias, testemunhos —, o documentário constrói uma narrativa coesa que, embora se fundamente em fragmentos e memórias subterrâneas (Benjamin, 1994; Pollak, 1989), não tensiona zonas cinzentas ou contradições. Em vez de explorar ambiguidades, articula esses vestígios em um argumento homogêneo sobre um passado apagado e negligenciado, reforçando a denúncia histórica em lugar de disputas interpretativas. Trata-se de uma montagem de ruínas que organiza fragmentos dispersos em um eixo argumentativo claro, privilegiando a restituição e a denúncia sobre a ambivalência ou conflito de memórias.

O paralelo entre a sala de aula contemporânea e os meninos do passado, cujas formações foram interrompidas, possui força em seu subtexto. Trata-se de uma maneira sutil de sinalizar ao espectador que a história que está prestes a ouvir tem, em sua centralidade, a questão da educação. Apesar desse fator não receber, no filme, o mesmo destaque analítico que possui na tese de Sidney. As cenas coloridas e em preto e branco se sobrepõem, sugerindo que aquele passado ressoa no presente.

A sequência culmina com cães latindo em campo aberto e Sidney apagando lentamente o quadro, enquanto surge o letreiro: “Baseado na tese Educação, autoritarismo e eugenia, de Sidney Aguilar Filho” (02:23–02:30).

Além de estabelecer o tom do filme, esse início apresenta um elemento fundamental: Sidney Aguilar Filho assume a condução narrativa. Sua pesquisa estrutura o roteiro, e sua voz guia, ainda que pontualmente, estando presente tanto nas entrevistas quanto nas auto encenações. Sidney não é apenas narrador, mas também personagem e mediador. Essa centralidade do pesquisador como narrador e mediador desafia, em certa medida, as conexões com documentários brasileiros mais marcados pela abdicação do controle autoral e pela abertura ao acaso. Em *Menino 23*, a subjetividade inscrita é menos a do ‘sujeito filmado’ e mais a do historiador que organiza o testemunho, o que cria uma tensão produtiva entre pesquisa acadêmica e performance fílmica. Essa dupla função levanta uma questão que atravessa todo o filme: de quem é, afinal, o protagonismo? A história pertence aos meninos do Romão de Mattos Duarte ou são seus fragmentos de memória reorganizados pela arquitetura narrativa do pesquisador? Essa tensão entre testemunho e mediação constitui um dos pontos mais instigantes da obra.

Sidney está inserido na tessitura da narrativa, tanto como condutor da investigação quanto como parte da relação afetiva e ética construída ao longo do filme, especialmente com Aloísio. Sua voz não é apenas a do historiador que explica, mas também a daquele que procura, pergunta, dúvida e interage diretamente com os protagonistas da história. Acompanhamos sua busca, seus encontros, suas conversas e seus silêncios.

Após a abertura do filme, vemos, em plano aberto, um carro percorrendo uma estrada de barro cercada por plantações de milho. Somos então apresentados a Tatão, fazendeiro da região, que estaciona, caminha até as ruínas de uma igreja e pega um tijolo, limpando lama e musgo até revelar a suástica marcada em sua superfície (03:40–06:10).

Posicionando-se desde o início, anuncia-se como escavação de um passado que não se encerra, pois reverbera no agora. Ancorado em pesquisa acadêmica, o filme adota estrutura investigativa, muito similar à estrutura da tese de Sidney. Desde as primeiras cenas, encenando a faísca da pesquisa: uma aula de ensino médio, em 1998, quando uma aluna menciona que, na fazenda de sua família, há tijolos com suásticas.



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 04:27)

Essa cena, (Figura 6), remete ao estilo de Patricio Guzmán, que frequentemente utiliza planos de vestígios como símbolos de uma história marcada pelas alterações do tempo. Em *La Cordillera de los Sueños* (2019), filme que encerra a trilogia iniciada por *Nostalgia da Luz*, Guzmán retorna ao Chile e destaca vestígios materiais do golpe de 1973, entre eles, um pedaço da parede do Palácio de La Moneda ainda crivado de marcas de balas e estilhaços.

Ele focaliza esse fragmento como símbolo concreto da memória histórica: um resto palpável do ataque que derrubou Salvador Allende. Ao enquadrar a parede de La Moneda, Guzmán a apresenta como artefato carregado de memória, em contraste com o prédio restaurado que, hoje, pouco revela das violências sofridas. Assim, transforma esse pedaço de muro em um emblema dos “escombros” do passado que persistem no presente. Essa estratégia faz parte de sua linguagem documental: em muitos filmes, ele inicia mostrando objetos ou lugares marcados pelo tempo, “vestígios de outro tempo” que “ativam” a memória coletiva e instauram reflexão histórica.

Nesse sentido, o tijolo apresentado logo no início de *Menino 23* cumpre papel semelhante: funciona como vestígio de um tempo silenciado, sendo não apenas uma prova histórica, mas a epifania inaugural que funda todo o dispositivo investigativo do filme. É essa materialidade do tijolo, um fragmento impregnado de violência e esquecimento, que abre ao espectador a porta para o subterrâneo da memória nacional, antecipando os horrores ocultos que a narrativa irá escavar.

Como defendeu Grierson, a encenação no documentário não representa um rompimento com a verdade, mas uma estratégia para reconstruí-la quando a câmera não estava presente, *Menino 23* opera exatamente nesse registro. As dramatizações, que ocupam espaço expressivo na composição estética do filme, não servem para ficcionalizar, mas para materializar aquilo que, sem elas, permaneceria restrito ao plano do relato oral ou da abstração histórica.

A seleção dos entrevistados também difere de *Panair do Brasil*. Aqui, predominam pesquisadores das ciências humanas, moradores de Campina do Monte Alegre e familiares dos sobreviventes, em contraste com *Panair*, que privilegia vozes oriundas da elite econômica e cultural. Embora surjam intelectuais — como Ana Maria Gonçalves, Circe Bittencourt, Edson Passetti, Hernani Heffner e José Gonçalves Gondra —, suas falas são curtas e pontuais, surgindo apenas para contextualizar temas como nazifascismo, integralismo, eugenia e racismo no Brasil. Eles não ocupam o centro da narrativa; a condução permanece com os sobreviventes e suas famílias, reforçando o foco no testemunho direto daqueles que viveram a violência.

Aluísio é apresentado aos sete minutos de filme. Antes disso, a câmera mostra Sidney dirigindo por estrada rural, enquanto sua voz off narra a decisão de visitar um antigo funcionário da fazenda (06:11–6:59). Em seguida, corta para Aluísio na porta de casa. A construção visual não é casual: Sidney aparece na mesma sequência, enquadrado em sala de aula, reforçando seu papel como educador e mediador — imagem que associa conhecimento, pedagogia e memória, narrando sobre seu primeiro contato com a transferência de crianças negras e pardas do orfanato Romão de Mattos Duarte para o interior de São Paulo (07:23– 7:55).

A apresentação de Aluísio é bem articulada: um close em seu olhar antecede plano-sequência em que abre a porta, revelando ambiente doméstico, com vozes femininas e de crianças ao fundo. A voz de Sidney, em off, o introduz: “O Sr. Aluísio foi um dos meninos retirados do orfanato Romão de Mattos Duarte em 1933, no Rio de Janeiro” (08:00–08:33). A cena segue com Aluísio sentado à mesa da cozinha, onde, em silêncio, come enquanto observa a câmera e aponta para alguém fora do quadro com humor.

Figura 7 – Frame de Aloísio em uma das primeiras aparições



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 08:12)

A naturalidade da cena (Figura 7) carrega simbolismo potente: um homem que teve a infância sequestrada, agora avô, cercado de afetos. O contraste entre presente acolhedor e passado traumático prepara o espectador para a intensidade do relato. Ao mesmo tempo, rompe com a lógica clássica de apresentação heroica ou grandiosa: Aluísio não entra em cena como herói, mas como homem comum, reforçando o tom documental de restituição de subjetividade silenciada.

Esse gesto contrasta fortemente com *Panair do Brasil*, que introduz figuras como Celso, Paulo e Mário-Wallace com certa grandiosidade, ainda que os três não apareçam como depoentes no documentário. Mesmo ilustrados apenas por imagens de arquivo, sua apresentação inicial é marcada por tom de reverência e solenidade, conferindo-lhes um status monumental dentro da narrativa. Já em *Menino 23*, a escolha estética de apresentar Aluísio de forma cotidiana e despojada, quase íntima — afinal, estamos adentrando sua casa — quebra essa tradição de engrandecimento, evidenciando que a centralidade aqui não está em impor uma imagem de grandiosidade.

A entrevista de Aluísio rompe com a formalidade reservada aos intelectuais. Ouvimos a voz do entrevistador perguntar: “O que você lembra da viagem lá do Rio para Campina do Monte Alegre?” (08:30–08:33). A resposta vem curta e direta: “Eu fico irritado quando voltam essas coisas assim na minha cabeça” (08:34–08:45).

Figura 8 – Close de uma criança que representa Aloísio na infância



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 08:40)

Em seguida, a montagem corta para um close em preto e branco do olhar de um menino, iluminado de forma centralizada (Figura 8) — não como reconstituição literal, mas como evocação simbólica da memória. O menino, como Aluísio, usa chapéu. Ao fundo, ouve-

se o som de um trem, enquanto a voz off de Sidney comenta: “As memórias que surgiram não eram agradáveis”. Logo depois, a legenda surge na tela, incisiva, acompanhada da voz de Aluísio: “A minha infância foi roubada” (08:46–09:20).

Os Rocha Miranda são introduzidos logo após breve autoencenação de Sidney Aguilar entrando no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, com sua voz off, acompanhada de imagens de arquivo, principalmente fotografias. A narrativa sintetiza sua origem no Barão do Bananal, “um grande escravocrata”, e a compra das terras que formariam as fazendas da família (09:50–10:20).

Desde o início, o filme associa essa linhagem às elites escravocratas brasileiras, aprofundando a conexão quando Sidney afirma que as teorias eugenistas difundidas no início do século XX atendiam aos anseios dessas elites, agora privadas do trabalho escravizado, mas empenhadas em manter sua hegemonia social. A escolha de acompanhar percursos de apenas três personagens — Aluísio, Argemiro e José Alves de Almeida — não reduz a dimensão do problema; ao contrário, ilumina, a partir dessas trajetórias singulares, uma estrutura de violência mais ampla, enraizada no racismo estrutural, na lógica colonial e na produção social do esquecimento.

A construção narrativa, ancorada em montagem descontínua, com idas e vindas temporais, encenações poéticas e justaposição de diferentes materiais de arquivo, evidencia que sua escolha estética não é decorativa, mas estratégia de restituição. Quando o passado foi apagado ou deformado, é preciso produzir imagens que substituam aquilo que não pôde ser registrado ou foi silenciado.

O documentário não oferece síntese, mas tensão; especialmente ao inserir, lado a lado, imagens da memória afetiva — como fotografias das famílias Rocha Miranda — e relatos dolorosos dos sobreviventes. O efeito não é pacificação, mas choque, produzindo um atrito permanente entre o que foi lembrado e o que se tentou esquecer, obrigando o espectador a confrontar a violência estrutural não como passado morto, mas como presente latente. Embora não adote uma estética de ruptura radical como a de Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer*, o documentário constrói tensão ao colocar em atrito memórias afetivas da elite e relatos traumáticos dos sobreviventes. Sidney não abre mão do papel de mediador: organiza, historiciza e amarra sentidos, revelando que a potência do filme não está em abandonar o controle autoral, mas em articular o choque entre silenciamento e denúncia.

O segmento seguinte articula narração em off, imagens de arquivo e entrevistas com intelectuais, contextualizando o pós-abolição como período de marginalização sistemática da população negra, sustentado por projetos de “limpeza racial” e regeneração nacional via eugenia. É nesse imaginário, que mescla racismo científico, poder agrário e modernização

autoritária, que se inscrevem as práticas dos Rocha Miranda e o destino trágico dos meninos retirados do orfanato, adicionando, portanto, um contexto social e estrutural do Brasil logo após a apresentação da família.

O documentário mobiliza amplo repertório de arquivos, desde propagandas eugenistas e discursos de Getúlio Vargas até filmes e novelas como *O Despertar da Redentora* (1942) e *Onde Estás, Felicidade?* (1939). Essas imagens reforçam representações racistas, nas quais corpos negros aparecem como submissos, bestializados ou infantilizados, servindo de contraponto sensorial aos relatos de Aluísio e Argemiro. Um dos momentos mais potentes ocorre na sobreposição do áudio original do deputado Alfredo da Matta, em 1933 — “A eugenia visa à melhoria da raça” — com imagens em tempo suspenso de uma Assembleia vazia que, lentamente, se preenche com registros autênticos da época (13:56–14:02).

Esses arquivos, entretanto, não se apresentam como registros neutros, mas como provas materiais que ancoram a tese central do documentário: a naturalização da eugenia, do racismo e do fascismo no seio das elites brasileiras, sob a guarda simbólica e institucional do Estado Novo varguista. Fotografias, filmes e discursos não apenas ilustram, mas confirmam o vínculo estrutural entre modernização autoritária e exclusão racial. Nota-se, contudo, que a presença da Igreja, embora existente nos espaços das fazendas e simbolicamente relevante (como no caso da capela e da Santa Casa de Misericórdia), ocupa lugar periférico na narrativa fílmica, sendo o Estado e as elites econômicas destacados como principais guardiões e transmissores desse projeto ideológico.

Outro exemplo impactante desse segmento é a denúncia do apagamento dos condutores negros dos bondes urbanos, sistematicamente retirados de fotos oficiais durante visitas de autoridades, para compor cenas racialmente “higienizadas” (16:30–16:50).

Embora dialogue com a tese de Sidney Aguilar Filho, a estrutura narrativa do filme inverte sua lógica. Enquanto a pesquisa acadêmica apresenta o caso como sintoma de um problema nacional, quase um estudo de caso da política eugenista brasileira, o documentário faz o caminho inverso: parte do testemunho individual e do trauma para iluminar estruturas históricas. O contexto não surge como moldura explicativa, mas aprofunda a experiência vivida. O efeito ético e político é poderoso: o filme recusa diluir o sofrimento em discurso analítico, reafirmando a centralidade das vítimas e de suas memórias.

Essa inflexão se marca na cena em que Sidney rompe a última barreira do silêncio de Aluísio ao mostrar-lhe, em encontro encenado, os documentos do orfanato contendo o nome de sua mãe (19:20–19:31). A câmera não apenas registra, mas destaca a escuta, expondo tensão, medo e o processo árduo de nomear a própria dor.

Outro ponto de inflexão ocorre ao retratar o retorno de Aluísio ao orfanato Romão de Mattos Duarte, local que não visitava desde a infância. A encenação mostra Aluísio em plano sequência percorrendo corredores e uma série de memórias associadas ao local aparecem em reconstituição nessa sequência, rompendo com décadas de apagamento (19:57–24:10). O filme transforma esse instante em rito de passagem, no qual a memória fragmentada encontra ancoragem, dando prosseguimento à jornada do personagem. A combinação de planos médios, closes e imagens em preto e branco, intercaladas à trilha minimalista, traduz a emergência dessas lembranças.

A autoencenação não suaviza; explicita a dimensão ética do gesto de fazer falar. Romper o silêncio exige atravessar resistências e tocar feridas abertas. Nesse ponto, a narrativa se volta decisivamente à experiência dos meninos na fazenda. Esse recurso aproxima *Menino 23* de *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, na medida em que a visita aos espaços da antiga fazenda não busca suavizar ou estetizar a violência, mas reinscrevê-la no próprio lugar em que ocorreu. Assim, a memória se torna experiência espacial, corporificada pelo retorno dos sobreviventes ao cenário do trauma.

Segundo o depoimento de Aluísio sobre a seleção, Oswaldo Rocha Miranda chegou ao orfanato com um saco de balas, atirando punhados no chão para ver quais meninos seriam mais rápidos em pegar. (22:15–24:10). A seleção, descrita como “compra de gado”, baseava-se em agilidade, força e aparência. A encenação que acompanha o relato é desconcertante e incômoda, com closes nas balas, nos olhares infantis e no gesto de pegar. A trilha tensiona a cena sem verbalizar a crueldade, que se impõe pelo gesto.

A voz de Sidney reaparece: “Ele estava procurando os meninos mais fortes?”. Aluísio responde, seco: “É. Que nem gado. Eu era um João Ninguém. Não tinha ninguém por mim, nada” (23:00–23:24). A montagem reforça a fala ao intercalar depoimento, imagens encenadas e uma trilha sonora minimalista, composta por sons espaçados e notas longas que criam sensação de vazio e tensão. Esse desenho sonoro, intensifica o impacto emocional sem recorrer à dramatização explícita

Na sequência, Sidney narra os dados oficiais: cinquenta menores foram retirados por um único tutor, sem qualquer parecer médico, social ou educacional. A enumeração retórica — “não eram educadores, médicos ou assistentes sociais” — sublinha o absurdo e evidencia que a omissão institucional não era acidente, mas peça de uma engrenagem de classe (24:11–24:40). O filme sugere que o interesse da família no orfanato não se relacionava à filantropia, mas a projetos econômicos, ideológicos e raciais.

Esse subtexto é reforçado pela montagem. Uma sequência de retratos dos benfeitores da Irmandade culmina na imagem de Luiz da Rocha Miranda, pai dos quatro irmãos

diretamente envolvidos. Embora não verbalize, a organização das imagens induz o espectador a perceber continuidade entre gerações, insinuando, no plano estético, uma herança de lógica familiar anterior.

Ainda assim, o filme demarca limites dessa leitura: a tese de Sidney não encontrou indícios de que essas práticas antecederam a geração de Oswaldo, Otávio, Renato e Sérgio Rocha Miranda (Aguilar Filho, 2011, p.195; p.205). A hipótese de hereditariedade da violência permanece como construção narrativa, potente, mas não sustentada por documentação.

Essa escolha estética de revelar gradualmente a genealogia familiar, após inserir o espectador na experiência sensorial inicial de Aluísio, reforça o gesto crítico da montagem: evidencia que o projeto de dominação não era apenas simbólico, mas estruturado em redes concretas de poder econômico, político e ideológico.

A narrativa aprofunda-se na genealogia dos Rocha Miranda, apresentados como representantes de uma elite branca, escravocrata, eugenista e alinhada ao nazifascismo. Sidney enfatiza: “Da extensa e ramificada família Rocha Miranda, apenas quatro irmãos estavam diretamente ligados aos acontecimentos de Campina do Monte Alegre” (24:46–24:55). O filme traça seus negócios e redes de poder: Renato manteve relações com o grupo alemão Krupp, fornecedor de armamentos do Terceiro Reich; Otávio atuou na construção civil, urbanizou Ipanema e vendeu a Fazenda Retiro Feliz a Alfred Krupp. Sérgio e Oswaldo voltaram-se à agropecuária, à aviação e à caça. Foi na Fazenda Cruzeiro do Sul, de Sérgio, que surgiram os tijolos com suásticas e se registrou sua admiração pública pelo nazismo. Paralelamente, Otávio, Renato e Oswaldo integraram a cúpula da Ação Integralista Brasileira, evidenciando as afinidades entre o fascismo brasileiro e os projetos familiares.

O filme costura esse panorama, intercalando fotos dos irmãos, imagens dos tijolos marcados e arquivos de desfiles integralistas. A montagem constrói uma espessura simbólica brutal: foram esses homens e suas redes de poder que detiveram a tutela de cinquenta crianças negras em pleno século XX.

No encerramento do bloco, intelectuais retornam brevemente para contextualizar o Integralismo. Imagens de desfiles, marchas e saudações “Anauê” são acompanhadas pela narração de Luiz Edmundo, que reforça o caráter performático e ideológico do movimento, destacando que não era mero folclore político, mas tentativa concreta de construir uma alternativa nacional ao fascismo italiano e ao nazismo alemão (26:00–27:48).

A associação entre os Rocha Miranda e a cúpula integralista é reforçada pela justaposição entre discurso e imagem, inscrevendo-os em um projeto político autoritário, elitista e racializado, cujos efeitos atravessam toda a história contada pelo filme.

Enquanto imagens de marchas integralistas transicionam para registros rurais, a narração de Sidney estabelece que, desde 1932, as Fazendas Santo Albertina e Retiro Feliz, pertencentes aos Rocha Miranda, abrigavam uma célula da Ação Integralista Brasileira. A montagem reforça visualmente a continuidade simbólica entre o fascismo urbano e sua materialização no campo: as fazendas não eram apenas espaços produtivos, mas polos de difusão ideológica. A sequência se encerra de forma seca: “É chocante. Integralistas e nazistas foram vistos como adequados para gerir a vida de 50 crianças” (27:45–27:57).

Aluísio então retorna, relatando o deslocamento forçado: crianças embarcadas na Estação Dom Pedro I, escoltadas pela polícia, sem sequer saberem onde ficava São Paulo. “Vieram buscar a gente em duas charretes... Disseram que era pra brincar, chupar cana. Não teve nada disso” (28:00–28:50). Seu depoimento entrelaça-se a imagens em preto e branco de trilhos vazios, campos desertos e matas densas, construindo sensorialmente a clausura, o abandono e o perigo. A trilha cresce em tensão, acompanhada pelo apito insistente de um trem, produzindo antecipação angustiante, como se meninos e espectador estivessem prestes a cruzar um ponto sem retorno.

Essa estratégia rítmica ecoa a usada em *Panair do Brasil*, quando Altberg sobrepõe tanques e marchas militares à aproximação ao logotipo da empresa. A diferença, no entanto, é sensível: enquanto *Panair* ativa o lamento e a melancolia da perda, *Menino 23* opera na chave do medo, da ameaça e da vulnerabilidade. Em ambos, a montagem encena cerco, deslocamento e apagamento.

A chegada à Fazenda Santo Albertina intensifica essa percepção. “Quando chegamos, aí que ficamos gelados, sem destino, sem nada” (30:00–30:10), relata Aluísio. O tutor os aguardava com uma “parede de cachorros”, símbolo explícito de vigilância e contenção. A narração de Sidney reforça que a fazenda era isolada, sem vizinhos, afastada de Campina do Monte Alegre. A escolha da fazenda não foi aleatória em seus efeitos: seu isolamento geográfico funcionava como enclave perfeito para o apagamento social, jurídico e simbólico daquelas crianças, arrancadas não apenas da cidade, mas também da proteção institucional, da memória coletiva e da própria lei. Ainda que não haja indícios de que a propriedade tenha sido adquirida para esse fim, seu uso reforça como estruturas preexistentes foram mobilizadas em favor desse projeto de exploração e silenciamento.

O filme contrapõe esse apagamento com uma constatação amarga: os irmãos Rocha Miranda continuam celebrados como figuras ilustres, beneméritas, símbolos de progresso. Essa permanência do poder, mesmo diante da violência exposta, revela que o esquecimento não foi acidente, mas projeto transformado em política local. A montagem reforça essa leitura ao alternar planos de Aluísio caminhando, silenciosamente pelas ruas de Campina do Monte

Alegre com imagens do cotidiano da cidade, moradores conversando na praça e, de forma incisiva, uma placa ostentando “Rua Rocha Miranda” (30:20–31:41). A violência, portanto, não é só passado: persiste na paisagem, no cotidiano e na memória pública.

Os depoimentos dos moradores reforçam a banalização desse passado, muitos dizendo não saber como os meninos viviam. Carmo Lourenço Gomes descreve o deslocamento das crianças como “aventura”: “A gente até achava bonito... não sabia como funcionava” (32:00–32:09). O silêncio, aqui, não é mera ignorância, mas cumplicidade difusa, produzida por décadas de benfeitoria local associadas ao sobrenome Rocha Miranda. Já João Tristão Sobrinho, ao ser questionado porque Oswaldo escolheu apenas meninos negros, responde de forma simples, mas desconcertante: “Ele quis preto, só. Branco ele não quis. Não sei por que” (32:11–32:30).

A resposta hesitante de João Tristão, marcada por pausas e lacunas, revela mais do que diz. A escolha racial dos Rocha Miranda era tão evidente quanto indizível, naturalizada a ponto de ser tratada como fato incontornável, mas dolorosa demais para ser verbalizada. O silêncio, aqui, não é passividade: é engrenagem ativa de um racismo estrutural, invisível, mas organizador da vida social.

Na sequência, uma das restituições mais desconfortáveis do filme mostra um homem assinando um documento timbrado da “Fazenda Cruzeiro do Sul”, onde a suástica nazista aparece como logomarca. A montagem intercala arquivos e reconstituições: bois ostentando a marca nazista gravada nas peles, o som metálico do ferro em brasa, mugidos, hélices de avião — Referência direta a um dos hobbies dos Rocha Miranda — e, por fim, o som seco do ferro queimando carne (32:32–32:52). A cena é incômoda; a suástica incorporada ao cotidiano da fazenda provoca profundo desconforto. Mais que registro, é construção simbólica: o gado não era o único marcado. A metáfora visual sugere que os meninos do Romão de Mattos Duarte também foram “marcados”, não apenas pela violência física, mas por um trauma psicológico, social e existencial que os inscreveu no projeto de dominação denunciado pelo filme.

Sobre os ombros de Aluísio, recai a responsabilidade de manter viva a memória desses passados quase apagados. Até então, ele era o único sobrevivente conhecido, conferindo ao testemunho um peso histórico devastador. Sidney sintetiza essa tensão ética: “Minha grande angústia era que a vítima não fosse, mais uma vez, vitimizada” (34:00–34:07). Como ouvir sem expor? Como documentar sem espetacularizar o trauma?

Ainda assim, durante a entrevista, Aluísio começou a listar nomes de antigos companheiros: Jorge, Olímpio (o Pepeta), Argemiro, entre outros. Muitos batiam com documentos já encontrados, validando sua memória e oferecendo pistas concretas. Uma delas

levou ao rastreamento de outro sobrevivente: “Se ele não morreu, deve estar aposentado na Marinha... Se não morreu, conheço ele” (35:14–36:00), diz Aluísio.

Nesse ponto, o filme introduz Argemiro, aposentado da Marinha e morando em Foz do Iguaçu, cuja existência só foi descoberta após a conclusão da tese. Sua entrada rompe a solidão de Aluísio e acrescenta complexidade narrativa e emocional. Seus relatos confirmam boa parte do que Aluísio conta, mas revelam posturas distintas frente à dor. Aluísio carrega a revolta, o peso da memória crua, talvez por nunca ter saído de Campina do Monte Alegre. Argemiro adota postura mais distante, quase evasiva, estratégia de sobrevivência que se manifesta não pela fala, mas pela supressão da lembrança.

Figura 9 – Primeira aparição de Argemiro, mostrado e tocando trompete.



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 36:10)

A primeira aparição de Argemiro (Figura 9) é carregada de simbolismo: ele surge tocando trompete (35:52–36:30). O gesto parece leve, quase descontraído, mas carrega subtexto desconfortante. Na fazenda, as crianças eram forçadas a aprender música para se apresentarem em reuniões integralistas, fardadas, exibidas como troféus de disciplina. O trompete, portanto, não é apenas instrumento: é vestígio material da dominação, ressoando entre passado e presente, mesmo sem o filme explicitar.

Outra diferença decisiva está na maneira como o trauma se infiltra nas relações familiares. Aluísio surge sempre só. Sua memória é uma ilha de dor, cultivada no mesmo território onde se formou, plausivelmente atravessando gerações de forma difusa, insinuada, pairando sobre filhos e netos. É uma atmosfera que permeia toda a família, que, mesmo sem um relato explícito, cresce em meio aos indícios e aos rumores locais.

No caso de Argemiro, o apagamento foi quase absoluto. Sua esposa, Dona Nenê, casada com ele desde os 17 anos, confessa jamais ter ouvido essa história: “Na verdade, não sabia. Não sei de nada. Ele não é de falar do tempo antigo, nunca comentou quase nada”

(37:21–37:39). O silenciamento foi tão radical que nem sequer conheciam sua idade real; Argemiro era dois anos mais velho do que afirmava ser. Esse apagamento não foi apenas subjetivo, mas constitutivo. Seu filho, Darley, aparece atônito, confessando nunca ter imaginado a infância do pai dessa forma (36:46–36:53). O filme revela aqui uma dimensão do trauma que não se dá pela lembrança, mas pela supressão. Pelo não dito, não sabido, não transmitido.

Se Alúcio carrega a memória como ferida aberta, Argemiro carrega o trauma como silêncio encapsulado. Ambos são sobreviventes, reconhecidos não pela simetria dos relatos, mas pela cartografia afetiva que se desenha na fratura, na diferença, no modo como cada um deu conta — ou não — de seguir existindo.

Ao justapor essas trajetórias, uma marcada pela permanência e memória viva, outra pelo distanciamento e apagamento, *Menino 23* não oferece respostas fáceis nem constrói narrativa linear sobre o trauma. Ao contrário, evidencia que sobreviver também é, muitas vezes, escolher como lembrar ou como esquecer. A dor não se expressa de forma homogênea; o silêncio, longe de ser ausência, é também linguagem do trauma. A montagem, ao justapor esses dois modos de elaborar o trauma, constrói um testemunho polifônico que evidencia a multiplicidade de estratégias de sobrevivência.

É nesse ponto que o filme desloca definitivamente seu foco para os testemunhos da violência vivida nas fazendas, não mais como história remota, mas como experiência encarnada, sensorial, se aprofundando na violência cotidiana das fazendas que o próximo subitem investigará.

Em síntese, *Menino 23* constrói uma narrativa estética que, ao mesmo tempo, documenta, performa e denuncia. Sua montagem, ao articular encenação, arquivo, silêncio e testemunho, cria uma linguagem que acusa o apagamento, reinstaura presenças silenciadas e tensiona o espectador a confrontar não apenas o passado, mas o presente estrutural de violência e racismo no Brasil.

Esse primeiro bloco analítico evidenciou como o filme organiza sua estrutura narrativa e estética para restituir essas memórias silenciadas. A seguir, será possível aprofundar essa análise, explorando como o documentário constrói, nos testemunhos e reconstituições, a experiência concreta da violência vivida nas fazendas e seus efeitos duradouros no corpo e na subjetividade dos sobreviventes.

3.3.2 “Eu fui o 23”: o testemunho e o trauma da violência

Da mesma forma que Sidney utiliza um “dispositivo” para romper o silêncio de Aluísio, o nome da mãe, para Argemiro esse papel parece ser assumido pelo hino integralista. Durante sua exibição (37:45–38:30), ele sorri, reconhece a melodia e canta alguns trechos. Nos minutos finais, enquanto o hino segue em segundo plano, a montagem transita para reencenação em preto e branco: ao fundo, um homem com uniforme integralista; em primeiro plano, o rosto de um menino negro, também uniformizado, movendo os lábios como se cantasse. A cena, muda e suspensa tem peso simbólico evidente. Ao fim, Argemiro comenta: “A gente cantava esse hino. De manhã e à tarde, todo mundo formado” (38:25–38:30).

O conceito de dispositivo, aqui, não se limita a técnica narrativa ou estética, mas constitui arranjo relacional e ético que produz sentido ao instaurar encontros. Como propõe Michel Foucault (2021), dispositivo é sistema de saber-poder que modela sujeitos; no documentário contemporâneo, migra do controle para a criação, organizando e acolhendo o impensado. Para Comolli (2008) e Deleuze (1985), o dispositivo cinematográfico não é mero aparato técnico, mas agenciamento que organiza visibilidades, cria formas de percepção e produz realidades – um gesto simultaneamente técnico, ético e político. Tanto o hino quanto o nome da mãe de Aluísio provocam efeitos não premeditados, reativando memórias silenciadas.

Questionado se usava uniforme, Aluísio responde: “Era obrigado, né? Usava todo final de semana.” Sobre participar da banda: “Eu não gostava. Tocava bombardino, sax, clarineta, requinta” (38:50–39:02). O contraste entre os dois é significativo: enquanto Argemiro canta com leveza, quase dissociado da dor, para Aluísio a música carrega peso de imposição. Dois modos de elaborar o trauma: um pela dissociação, outro pela permanência em estado de alerta.

Cathy Caruth (1995) propõe que o trauma rompe a linearidade do tempo e excede a assimilação psíquica no instante em que ocorre, retornando em fragmentos ou sintomas corporais. Dori Laub (1995), ao estudar sobreviventes do Holocausto, observa que o trauma destrói o processo de testemunhar, gerando lacuna que só pode ser parcialmente reconstruída no encontro com outro que escute e legitime. Assim, os testemunhos em *Menino 23* não emergem apenas pela vontade de narrar, mas pelo dispositivo cinematográfico que cria espaço de escuta para memórias impronunciáveis.

Essa dimensão aproxima *Menino 23* de uma concepção do cinema como dispositivo de escuta social, no sentido em que o gesto de testemunhar ultrapassa o âmbito individual e passa a operar na esfera pública da memória. Nesse ponto, o filme dialoga, ainda que indiretamente, com a proposta de Claude Lanzmann em *Shoah* (1985), para quem a memória

da tragédia é mais relevante do que a ética da escuta individual. Em ambos os casos, trata-se de construir um espaço de visibilidade para o indizível, em que a presença do testemunho, mais do que sua enunciação, constitui o próprio gesto político do filme.

Em outra cena, Argemiro observa fotos da antiga fazenda. Com simplicidade, comenta: “Fazenda Santa Albertina. Era dos Rocha Miranda. Três Rocha Miranda. Eu tratava de cavalo... aqueles cavalo puro-sangue” (37:35–38:44). O filme insere então imagem de arquivo: cavalo com suástica marcada. O silêncio absoluto amplifica o desconforto.

Com humor ácido, talvez estratégia inconsciente de sobrevivência, ele segue: “Capinava horta também, deixava bem limpinha.” Perguntado se era agricultor, responde: “Se eu fosse agricultor, não tava aqui!”, arrancando risos da equipe. Em seguida Argemiro comenta, apontando para alguém fora da tela: “É a primeira vez que ele riu” (38:45–39:42). A piada funciona como válvula de escape; sorri, mas o corpo carrega marcas invisíveis.

Sidney observa que, segundo os sobreviventes, acreditavam que teriam educação e lazer, mas a ilusão logo se desfez. Apenas no primeiro ano houve alguma escolarização; depois, a vida reduziu-se a trabalho adulto, sem descanso, sem infância. As reencenações acompanham os relatos: meninos correndo pelos campos, banho gelado ao amanhecer, arrancando barba-de-bode até as mãos sangrarem.

“Depois do campo, ia pra cocheira cuidar dos cavalos. Depois, dos carneiros na grama. Escureceu, cama” (41:13–41:30), relata Argemiro. Questionado sobre salário, responde com sarcasmo amargo: “Não existia salário. Se tivesse, acho que eu tava recebendo até hoje... E assim é a vida” (41:40–41:50). Sidney pontua a diferença entre eles: Argemiro faz do humor blindagem emocional; Aluísio carrega revolta. Suas palavras são cortantes: “Eu peço a Deus tudo. Mas eu sou muito revoltado. De nunca ter encontrado com um desses aí... porque se acontecer, eu vou à forra!” (42:39–42:53). A imagem permanece nele, uma nudez mais eloquente que qualquer narração.

Essa dimensão performativa dialoga diretamente com o conceito de *embodied testimony* (Felman; Laub, 1992), no qual o testemunho não se restringe à palavra, mas se manifesta no corpo, nos gestos, nos silêncios e nas reações sensoriais. Em *Menino 23*, o trauma emerge tanto na voz trêmula de Aluísio quanto no sorriso dissociado de Argemiro, além das reencenações mudas que materializam ausências e cicatrizes. Cada memória arrancada ao silêncio não apenas afirma a coragem de dizer, mas também enfrenta o risco constante de ser novamente soterrada pela descrença social. Como observa Seligmann-Silva (2020, p. 161), “a construção da memória como base da autoconsciência e porta para a

revolução é um tema muito importante em nossa sociedade calcada no memoricídio, no apagamento das marcas da história da nossa violência”.

Nesse sentido, o filme não apenas recupera lembranças individuais, mas confronta um projeto histórico de apagamento, reinscrevendo essas experiências no espaço público como denúncia e resistência. Por fim, o filme aprofunda a crítica à institucionalização da infância negra. Como pontua Edson Passetti, “menor” não é apenas categoria legal, mas dispositivo de controle: contingente disponível para adestramento, moldado pelo rebaixamento cultural, escolar e intelectual (43:08–43:29). A fala de Passetti, embora ancorada em uma leitura contemporânea, é mobilizada pelo filme como denúncia simbólica — mais interessada em tensionar o presente do que em reconstituir a lógica institucional do período. Imagens de Vargas em visita ao orfanato reforçam como essa institucionalização foi legitimada como solução higienista para a infância marginalizada.

As imagens de Vargas em visita ao orfanato reforçam como essa institucionalização foi legitimada como solução higienista para a infância marginalizada, dentro de um projeto de modernização autoritária que associava pobreza, mestiçagem e degeneração moral. Embora o documentário evoque o imaginário nazista — pelas suásticas, uniformes e estética disciplinar —, a lógica que sustentava as fazendas se aproxima mais das práticas higienistas e eugenistas do Estado Novo do que de um arianismo propriamente dito. Essa racionalidade, profundamente enraizada no pensamento médico e religioso brasileiro da época, encontrava ressonância no integralismo, que combinava catolicismo moralizador, hierarquia racial e culto à ordem, aproximando-se do fascismo europeu, mas sem romper com a tradição conservadora nacional.

“Uma forma de lidar com o indesejado é eliminar; a outra é institucionalizar. E você institucionaliza nos abrigos, no Exército, na Marinha” (43:35–43:47), observa José Gonçalves Gondra, mostrando como o discurso de “formação cidadã” operava, na prática, como controle e domesticação. A fala condensa a violência simbólica das políticas de controle e tutela do Estado, ainda que, historicamente, a institucionalização das infâncias pobres e racializadas se articulasse também a uma lógica mais ampla de disciplinarização social e moral, típica das instituições totais do período. A montagem intercala essas falas com cinejornais laudatórios: “...já recebeu, educou e formou para o serviço útil da Pátria cerca de 60 mil pessoas” (43:58–44:11), contrastando narrativa oficial e experiência traumática.

Essa dissonância aparece na reflexão final de Sidney:

A impressão que ficou para mim é que o que era bom para o Estado, o que era bom para a Irmandade da Misericórdia, o que era bom para o orfanato... Por que não haveria de ser bom também para os meninos? A longo prazo, ficou evidenciado que pode até ter sido bom para todos, menos para os meninos. (44:33–45:01).

O segmento se encerra com plano icônico: menino negro, magro, peito nu, olhando fixamente para a câmera. Sem narração, sem mediação. Apenas o corpo, frontal, inescapável. A dor não precisa ser explicada, está ali, inteira. É a materialização do que a categoria “menor” significou no Brasil do século XX: infância negra, sequestrada, silenciada, descartável (45:02–45:10). Aqui, a câmera atua como escuta cinematográfica (Nichols, 2016; Renov, 2004; Rancière, 2009), intervindo, provocando, acolhendo fissuras da memória. Cada enquadramento constrói espaço de elaboração sensível, produzindo não só imagens, mas encontro entre memória e cinema.

No segmento seguinte, o filme aborda os castigos físicos. O depoimento de Aluísio é direto: “Nós fomos muito judiados e muito maltratados” (45:11–45:15). A encenação não ilustra; impõe experiência sensorial da violência, deslocando o testemunho da escuta para a vivência estética. Uma das cenas mais perturbadoras (Figura 10) mostra a preparação da vara de marmelo, em tempo dilatado: corte da casca, afinamento da madeira, preparação metódica. A voz de Argemiro explica: “Vara de marmelo era mato... cortava, deixava secar, tirava a casca, passava óleo” (45:22–46:10).

Figura 10 – Reconstituição da preparação da vara de marmelo



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 45:28)

Em seguida, a montagem corta para um plano simbólico: homem branco, de terno claro, whisky em mãos, ao fundo o som seco da vara como chicote. A imagem é interrompida por tela preta e estalo. O choque sensorial, embora possua dimensão estética e

dramática, funciona primordialmente como gesto de denúncia: ao tensionar o espectador pela combinação de imagem e som, a cena evidencia como a sofisticação do poder convivia com o sadismo ordinário. A *mise-en-scène* sugere elites que administram corpos com indiferença estrutural, quase cínica, deslocando a violência do campo da ilustração para o da experiência sensorial.

Figura 11 – Reconstituição sugerindo o castigo com palmatória aplicado ao menino



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 46:10 – 46:12)

A câmera se aproxima dos corpos infantis, pele suada, marcada, enquanto as chicotadas ecoam. “Aquilo era a mesma coisa que um chicote. Chega até cortar, deixava vergão” (46:12–46:15), diz Aluísio. A montagem não permite fuga: o espectador é introduzido ao sentimento do testemunho.

Outros castigos incluíam ajoelhar sobre milho e uso de palmatória. Argemiro descreve com naturalidade: “Uma madeira com cabo, cheia de furos. Se não andava direito,

estendia a mão e pá” (46:55–47:00). A fala simples choca. A reencenação (Figura 11) mostra o gesto seco, automático, de dor – mão que recua, corpo que se encolhe. O som amplifica o impacto, deslocando o espectador da narrativa para a experiência sensorial.

Aluísio caminha até um silo isolado da antiga fazenda. A câmera o acompanha, enquanto sua voz ressoa: “Nós que era escravo deles, não era fácil, não. Eu andava sempre afastado deles. Não podia fazer nada. Não tinha liberdade pra nada” (47:20–47:28). O corte alterna entre o fundo escuro do silo e o rosto calado de Aluísio (Figura 12) como se ambos sondassem aquele abismo, físico e simbólico. “Quando eu fazia minhas desordens, o lugar que eles me levavam era ali” (47:44–47:49).

Figura 12 – Aloísio olhando para o fundo do silo onde era castigado.



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 47:46)

Figura 13 – Reconstituição mostrando o menino olhando para cima



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 48:00)

Segue-se reencenação alegórica: um menino, olhando para cima (Figura14). Sem fala ou som. “Eu não fazia nada... não tinha o que fazer. E eu ficava ali quieto” (47:50–48:03). O

poço não é só castigo físico, mas metáfora do apagamento. Aluísio aprofunda: “É a coisa mais triste que tem... quando a gente fica lembrando o passado” (48:01–48:21). O silêncio que se segue é eloquente. A câmera fixa no Aluísio idoso e na criança reencenada, colidindo presente e passado numa história que não cessa de ferir.

Ao encenar violência, servidão e punição, o documentário constrói memória performativa que reinscreve o trauma sensorialmente no presente. Dona Nenê, esposa de Argemiro, tenta suavizar: “Eu acho que teve mais coisa ruim do que boa... então é melhor esquecer. Já passou...” (48:25–48:48). Sua hesitação materializa o conflito entre querer esquecer e não conseguir.

O passado é inapagável e insuportável. Argemiro expressa dor que não vira denúncia aberta, mas transborda nos silêncios. O “já passou” intensifica, pois mostra o esforço inútil de conter. Ao não preencher o não-dito, o filme faz do silêncio um dispositivo narrativo e político.

A dificuldade de narrar o trauma não é apenas subjetiva: estudos neurocientíficos mostram que ele afeta diretamente os centros de linguagem do cérebro. Como aponta Van der Kolk (2014), em situações de medo extremo, o sistema límbico — responsável pelas emoções — pode “sequestrar” o córtex pré-frontal, área ligada à linguagem e ao pensamento lógico, produzindo um “terror sem palavras” que interrompe a capacidade de narrar linearmente.

Como apontam Felman e Laub (1992), o testemunho de eventos traumáticos frequentemente vacila, hesita ou se fragmenta, recorrendo a silêncios e gestos tanto quanto à fala. Para Caruth (1996), essa oscilação entre o dito e o indizível é constitutiva do trauma: ele não se apresenta como narrativa coerente, mas como restos e retornos que exigem novas formas expressivas para serem parcialmente comunicados. Diante disso, o receio de não conseguir “dizer o indizível” leva muitas vítimas a recorrer a meios que excedem a linguagem verbal, incorporando pausas, silêncios, imagens e gestos como recursos necessários para tornar compreensível a experiência.

Menino 23 evidencia essa dinâmica ao não se apoiar exclusivamente nos depoimentos, mas ao mobilizar reconstituições sensoriais, imagens e falas de especialistas para complementar e sustentar o testemunho. Essa pluralidade expressiva, próxima do que Felman (1992) descreve como característica do testemunho traumático, traduz a própria insuficiência da palavra isolada diante da violência. Ao exceder a linguagem verbal e articular múltiplos recursos estéticos e discursivos, o documentário demonstra não apenas a dificuldade intrínseca de narrar o trauma, mas também uma recusa de confiar apenas no testemunho verbal, na palavra sozinha como suficiente.

Os intelectuais retornam, situando o Brasil dos anos 1940. “Ele [Vargas] foi muito astuto. Quem dá mais, leva” (50:21–50:28), resume Passetti, expondo o pragmatismo político nacional no cenário da Segunda Guerra Mundial e a escolha do Brasil sobre qual lado se aliar. O filme conecta esse quadro macro à história privada dos Rocha Miranda. Sidney pontua que, enquanto o Brasil se reposicionava, as fazendas mudavam. Os meninos, agora adolescentes, assistiam à chegada de Renato Rocha Miranda Filho, o “Renatinho”. “Era muito safado, demais”, resume Carmo Lourenço Gomes (50:30–51:02). Sua chegada marca transição de poder, projetando autoritarismo sobre corpos e terras. Após desentendimentos com o pai, Renatinho foi enviado pelo tio, Major Oswaldo, para assumir a gestão: “O tio forçando e ele aceitando” (51:29–52:03).

Surge então José Alves de Almeida, o “Dois”. A cena se abre com Aluísio caminhando com uma jovem até a Escola Estadual Rocha Miranda. Dentro, ele observa um quadro: “Esse aqui é o Renatinho.” Perguntado se reconhece mais alguém, hesita: “Parece o Dois, viu, Sidney?” (52:04–52:45).

Em casa, Aluísio explica: “Na primeira turma eu era o 7. Depois fui pro 23. Fui o menino 23” (53:08–53:27). A legenda reforça: “Eu fui o menino 23”, sobreposta a reencenação de crianças negras trabalhando. A lógica numérica, que antecede o nome, instaura o elo entre opressores e oprimidos, antecipando a introdução do terceiro personagem central, o mais ambíguo e único sem voz própria no filme.

Sidney narra a história de José Alves de Almeida, o “Dois”. Sua aparição após o “Menino 23” revela a lógica colonial que pautavam essas relações: vidas hierarquizadas por utilidade e docilidade. Diferente dos demais, voltados ao trabalho agrícola, “Dois” ocupava posição próxima ao núcleo doméstico. Sidney comenta: “Ele não deveria estar no grupo que foi para Campina de Monte Alegre”, deixando transparecer desconforto.

Delineia-se a figura de uma criança moldada não só para obedecer, mas para agradar, submetida a uma pedagogia da docilidade. Essa diferença não o eximia da exploração; apenas o inscrevia em outra engrenagem, igualmente cruel. José foi enviado à fazenda como punição por desobedecer à mãe que o chamava de “Zé Pretinho” (54:17–54:27). Aos nove anos, começou na roça, até ser “resgatado” por Maria da Glória, mãe de Renato, encantada com seu “jeitinho”. Descrições como a de Dona Diva são reveladoras: “Ele era muito delicado, comunicativo” (54:45–55:22).

À primeira vista, parece gesto afetivo. Na prática, revela camadas sutis de violência simbólica. José não era o mais forte ou produtivo; era o mais “adequado” à servidão doméstica. Seu “jeitinho delicado” aplacava culpas e reproduzia a velha lógica de apropriação de corpos negros para cuidados e serviços afetivos.

Levado ao Rio, aprendeu a cozinhar, cuidar da casa, obedecer – não como filho, mas como servo ideal. O filme evidencia, sem enunciar, essa pedagogia da servidão afetiva: vínculo emocional como forma de controle (55:28–56:07). As reencenações, mostrando um menino negro brincando na casa-grande com crianças brancas, visualizam o relato de Reginaldo: seu pai foi “criado como filho”, mas como irmão subalterno. No leito de morte, Maria da Glória teria dito a Renatinho e José: “Vocês dois vão ficar juntos até a morte” (55:46–56:15). Ao revisitar o vínculo afetivo entre senhor e criado, o documentário também faz emergir o ressentimento dos herdeiros diante da exposição pública de uma memória escravocrata, atualizando, assim, a pauta da reparação e da memória antiescravista e antirracista. E assim foi. José jamais rompeu com a família Rocha Miranda. Viveu e morreu cativo de um laço que nunca foi pertencimento.

Seu filho Reginaldo o define: “Ele foi uma Chica da Silva homem” (56:24–56:51). A comparação escancara a ambivalência: como Chica, acessou privilégios pela via do afeto instrumentalizado, mas sempre como exceção. O afeto foi porta e cela. José era “chique”: usava sapatos caros, ternos finos e repreendia os filhos por falarem “errado” (56:52–57:20).

Contudo, sua elegância ecoava códigos de uma elite à qual nunca pertenceu. Tinha autoridade, mas derivada, condicionada ao pacto de obediência. “Ele foi tratado como se fosse filho.” A frase se repete, sempre com a cláusula da desigualdade: não era filho, nem senhor, mas servo ideal. Essa construção revela também uma determinada identidade negra, marcada, até os anos 1960, por práticas de assimilação e refinamento como forma de sobrevivência social. No entanto, em *Menino 23*, essa assimilação é negada pela reprodução do caráter subalterno e pela obrigatoriedade do vínculo doméstico, herdeiro direto da escravidão. O menino não foi criado para o mundo, mas para a casa senhorial — um corpo educado para servir, não para pertencer. O filme torna visível, assim, a permanência simbólica da casa-grande como espaço de adestramento afetivo, em que o afeto é mediado pela hierarquia e a obediência é mascarada de gratidão.

As falas de Dona Diva, Reginaldo e Maria da Glória, respectivamente esposa e filhos de Dois, acompanhadas por fotos de arquivo e reencenações, deixam que as contradições se revelem. O homem que “foi feliz” parece ter sido um sujeito cuja vida foi sequestrada desde a infância. José sabia onde moravam os outros meninos. Circulava entre o campo e a casa-grande, mas não pertencia a nenhum lugar. Talvez por isso seja o personagem mais complexo do filme – não pelo que disse, mas pelo que silenciou.

“Os outros respeitavam o papai, e ele também respeitava eles, está aí Sr. Aluísio que pode comprovar”, Reginaldo afirma. (57:26–57:54). Mas Aluísio desmonta esse argumento: “Não. Ele fingia que gostava” (57:58–58:05). Encerra a fala destacando ainda mais a

contradição entre os testemunhos: “Eu falava com o Dois: ‘Você não vai morrer em caixão de ouro. Vai no caixão da prefeitura’” (58:16–58:30). Apesar de tratado “como filho”, José permaneceu fora do círculo legítimo de herança e afeto pleno.

A sequência revela José como “escravo da casa-grande”: escolhido para crer que ocupava posição superior aos demais. Mas Aluísio, ao negar a reciprocidade, expõe a performance afetiva nunca livre. Mas Aluísio, ao negar a reciprocidade, expõe a performance afetiva nunca livre. O subtexto é ressentimento e denúncia. Há aqui uma tensão entre as vítimas, ecoando o paradigma da memória do Holocausto, em que a dor compartilhada não elimina as hierarquias internas nem a violência simbólica entre sobreviventes. Assim como nos testemunhos analisados por Dori Laub e Primo Levi, a experiência do trauma não se distribui de forma homogênea: há graus de privilégio e de culpa que atravessam o pertencimento à vítima. Em *Menino 23*, essa ambiguidade é fundamental para compreender como a pedagogia da servidão afetiva produziu não apenas corpos subjugados, mas subjetividades divididas pela ilusão do afeto e pelo desejo de aceitação.

O subtexto é ressentimento e denúncia. Aluísio arremata: “Foi dito e feito” (58:30–58:32), num tom de satisfação amarga. Não apenas pela violência sofrida, mas pelo fato de José ter sido o escolhido, o que, mesmo subalterno, foi visto e nomeado.

Ambos cresceram às margens. Um “chique demais” para os da roça; outro “insignificante demais” para a casa-grande. José habitou um não-lugar. O véu caiu tarde demais: nunca foi parte plena da família, nem dos seus pares. Sua solidão era cercada, mas absoluta. Sidney conclui: “Ao mesmo tempo que temos um menino com padrões ligados à casa-grande, há consonância entre familiares e amigos de que ele nunca deixou de ser, afinal, um prestador de serviço” (58:26–58:53). Essa intervenção do narrador opera como fechamento interpretativo, resolvendo ambiguidades e tensões que poderiam permanecer no espectador. Ao definir a posição social de José, Sidney reinsere a narrativa em uma chave historiográfica mais segura, mediando o desconforto entre afeto e servidão e reafirmando o controle autoral sobre a leitura do trauma.

A afirmação é devastadora. José não tinha salário: “isso eu posso te assegurar” (58:54–59:22), diz Reginaldo. Mas, ao mesmo tempo, “tinha tudo”. Essa ideia sintetiza uma lógica profundamente brasileira, cruel e naturalizada: a dependência e a servidão recobertas pela retórica do afeto e da gratidão. Como pontua José Luis Solazzi:

O Brasil tem essa característica cultural interessante de que você salva... explorando. Quando você pega uma criança de 10, 12 anos de uma família pobre, leva para sua casa para limpar, lavar, passar... você acha que está salvando essa criança da pobreza. E, na verdade, você está colocando-a num regime de escravidão cotidiano” (2016, 59:23–59:53).

O depoimento de Maria da Glória, filha de José, escancara essa engrenagem: “Meu pai nunca teve salário. Desde os 10, 12 anos, eu precisei trabalhar. E nós já trabalhávamos desde os 10... sempre para ajudar dentro de casa, né? Porque ele não tinha salário. Como que a gente ia sobreviver?” Dona Diva rebate: “Mas o Sr. Renato dava tudo.” Maria não cede: “Dava..., mas não pode ficar pedindo a vida inteira, né?” (01:00:05–01:00:24).

A reação de Dona Diva revela a pedagogia da obediência afetiva. Seu desconforto denuncia o medo de parecer ingrata. A naturalização da troca desigual, subserviência em troca de favores, é tão enraizada que qualquer questionamento soa como traição. A fala não nega a opressão, apenas confirma sua força simbólica: mesmo quem sofre sente-se obrigado a suavizá-la. Instala-se uma relação não verbalizada onde a desigualdade não opera só pela violência direta, mas pela fabricação de uma dívida infinita. A dívida de quem foi “ajudado” quando, na verdade, foi explorado.

A entrada do Brasil na Segunda Guerra transforma suásticas e símbolos integralistas em marcas perigosas, passíveis de prisão. Como destaca Sidney: “nada mais coerente que se tentasse apagar essas memórias materiais, posto que inclusive prisões estavam acontecendo por este envolvimento ideológico” (01:01:26–01:01:36). O capital simbólico da branquitude autoritária vira passivo jurídico.

Segundo Tatão, instala-se uma “caça às bruxas” no interior paulista. Sérgio Rocha Miranda fugiu para Presidente Venceslau, depois Mato Grosso, e exilou-se nos EUA por mais de um ano (01:01:37–01:02:18). O entrevistado ironiza: “No tempo da guerra, não tinha valor... era a marca de alemão” (01:02:24–01:02:30).

O segmento final do documentário desenha-se como espiral de dor, mudez e apagamento. Manter jovens cativos em lógica integralista agora ilegal torna-se “desinteressante”. Sr. Aluísio relembra: “Quem mandou foi o tutor geral... Recolher nós no terreiro da fazenda. Aí o Renatinho disse: ‘Eu vou fazer uma escolha de quem vai ficar comigo. Quem vai ficar comigo é o Dois. Agora o resto... Abre a porteira e solta esse gado pra fora’” (01:02:50–01:03:56). Mesmo na “libertação”, persiste a lógica do descarte. A memória carrega angústia: “Olha... e agora? O que é que nós vamos fazer?” (01:03:10–01:05:00). A sequência traz silêncio, trilhos vazios, corpos sem destino. Não há redenção. Só abandono.

O foco retorna a José Alves de Almeida em reconstituição, carregando Renatinho, visivelmente bêbado. Os rostos desfocados concentram o olhar no gesto e no símbolo da servidão. Sidney pontua: “São dores diferentes. E revoltas diferentes.” Os familiares revelam afetos truncados. Reginaldo associa o alcoolismo do pai a uma depressão sem nome: “Ele foi

se desleixando e terminou como terminou” (01:05:20–01:05:25). Maria da Glória completa: “Ele devia ter alguma coisa dentro dele que nunca pôde falar. Então eu acho que a saída foi a bebida. Morreu com ele a história, nunca pôde contar” (01:05:26–01:05:43).

Em reconstituição, José desmonta seu uniforme – luvas, gravata – peça por peça, carregando um subtexto de desmonte da fantasia de pertencimento. Dona Diva diz: “Ele morreu dentro da fazenda achando que era dele. Ele não se preocupava em ter nada pra gente... Ele viveu aquilo como se fosse dele” (01:06:37–01:06:51). O que ele tinha não era posse, era acesso condicional, sempre mediado pela dependência.

O filho de José é questionado sobre direito a herança e responde: “Não. Se teve, foi rasgado. Ele achava que tinha direito, porque foi criado como filho” (01:06:59–01:07:11). O filme costura esse relato com a fala de Circe Bittencourt: “Nós temos uma elite que você tem que tirar o chapéu. É uma das mais brilhantes do mundo. Não cedem nada. Nunca cederam nada na história. E o mais forte tem o direito de fazer o que quiser. Está acima de qualquer Justiça” (01:07:11–01:07:21). Sugere uma leitura amarga da permanência de estruturas oligárquicas e raciais no Brasil, nas quais a elite se reconhece como intocável e acima da justiça. Essa perspectiva historiográfica se contrapõe duramente à visão de *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*, que constrói o empresariado como vítima de um Estado autoritário. Aqui, ao contrário, o documentário explicita a cumplicidade das elites na manutenção das violências estruturais e da desigualdade histórica, deslocando o eixo da memória da vítima para o perpetrador.

O filme não oferece consolo. Despeja sobre o espectador o peso insustentável de uma memória construída sobre hierarquias, apagamentos e promessas vazias. O silêncio aqui vira grito. Não de quem fala, mas de quem monta e faz da ausência a própria denúncia. Argemiro carrega outra narrativa. Fugiu antes da “liberação”. A reencenação – um menino correndo pela mata, cachorros latindo ao fundo – transmite tensão e angústia. “Por que que eu saí? O que eu ia fazer lá? Lá não tinha nada. Não ia ter futuro, nada ali. Andei a pé que só vendo. Andei de lá até o rio Paranapanema e de lá nadei” (01:08:30–01:08:38).

Fugiu aos quinze, antes que sua juventude fosse totalmente sugada. Quando perguntado sobre o que aconteceria se fosse pego, repete, três vezes, como quem ainda escuta o próprio medo: “Ah, tava roubado” (01:09:33–01:09:37). Mas a fuga não trouxe alívio, só trocou o cárcere rural pela brutalidade da rua. Argemiro narra com crueza: dormiu na Praça da Sé, em São Paulo, sobre jornais, enfrentou fome, frio, miséria absoluta. Sua risada curta não soa como alívio, mas como forma de encarar o trauma. Um riso que impede a própria ruína. Quando o entrevistador pergunta: “O senhor foi morador de rua, né?”, ele responde, seco: “Fui. De casa, não. De casa tô sendo agora” (01:09:33–01:10:25).

O filme insere então imagens de arquivo narradas por telejornal, anunciando a entrada do Brasil na guerra e o alistamento de jovens para a Marinha e Aeronáutica. Argemiro relembra: estava engraxando sapatos quando ouviu a notícia – “O Brasil entrou em guerra” (01:11:35–01:11:41) – e, sem pensar, pegou o trem Maria Fumaça até o Rio para se alistar. O subtexto é claro: diante da miséria, até a guerra parecia oferecer mais horizonte. A montagem alterna falas de Argemiro com planos de ruas vazias, trilhos de trem e o mar, enquanto sua voz entoa o hino da Marinha (01:11:48–01:12:01).

A cena carrega peso simbólico: o menino que surge cantando o hino integralista termina sua trajetória substituindo-o pelo hino da Marinha, num gesto que traduz deslocamento e ruptura, ainda que marcado por novas formas de disciplina e controle. Seu depoimento final é tocante: “Tomara que ninguém nunca passe o que eu passei” (01:12:06–01:12:07). Sua última aparição, como a primeira, é tocando trompete. Mas o ponto que o documentário faz questão de destacar nesse final é: o mais revoltante não é o que aconteceu com Argemiro, Aluísio e os outros, é que aquilo foi naturalizado. Aceito. Visto como normal. “Por estarem à margem da sociedade, estavam disponíveis a esse tipo de exploração” (01:12:31–01:12:43), diz Sidney. E a pergunta que ecoa é: quantas vezes, desde então, seguimos aceitando, sem perceber, violências tão estruturais quanto invisíveis?

Ainda que o desfecho do filme enuncie a “naturalização” da violência, o que prevalece na narrativa é a denúncia direta e visualmente contundente do vínculo entre racismo estrutural e projeto eugenista das elites brasileiras. A evocação do nazismo não se reduz a metáfora: ela organiza a montagem e a recepção, funcionando como chave de reconhecimento moral para o espectador. Nesse sentido, a ideia de naturalização é sugerida, mas não construída como eixo; o filme aposta mais na força da exposição e da revelação do que na sutileza da assimilação silenciosa.

Como observa Peralta (2018), inspirada em Fassin (2008), a existência política da vítima exige que seu sofrimento seja traduzido em testemunho e legitimado publicamente. Em *Menino 23*, a dor dos sobreviventes só ganha circulação inscrita nessa lógica: é preciso documentar para credibilizar. Mas esse processo revela sua própria violência simbólica: exige que a vítima performe sua dor de forma inteligível ao olhar externo, reiterando o poder do outro de decidir quais memórias merecem compaixão, reparação ou silêncio.

A reflexão final de Sidney costura a denúncia: os dez anos na fazenda não foram só trabalho forçado. Foram negação do direito de existir. Foram interditados do convívio, do pertencimento, apagados da infância e da cidade. Nem cidadãos, nem escravos, nem filhos. Apenas corpos úteis e descartáveis (01:13:12–01:13:40). Quando “liberados”, não saíram para

nova vida. Saíram como quem foge do nada, encontrando apenas miséria, alcoolismo, abandono e solidão.

O filme retorna a Sr. Aluísio, idoso, caminhando ao lado dos trilhos (Figura 15), o caminho que nunca teve coragem ou oportunidade de seguir. Ele murmura, quase como epitáfio: “Agora eu bobo fiquei... Agora já tava. Acostumado aqui no ambiente... eu fiquei. Porque eu acreditava que era um homem sem futuro nenhum” (01:13:50–01:14:45). As cenas finais intercalam esse trajeto com reencenações em preto e branco de um menino caminhando na direção oposta. Como se tentasse, em vão, alcançar um passado nunca vivido. A mudez ocupa tudo: o gesto suspenso, a ausência de reparação.

Figura 14 –Aluísio refletindo sobre o dia da “liberação”



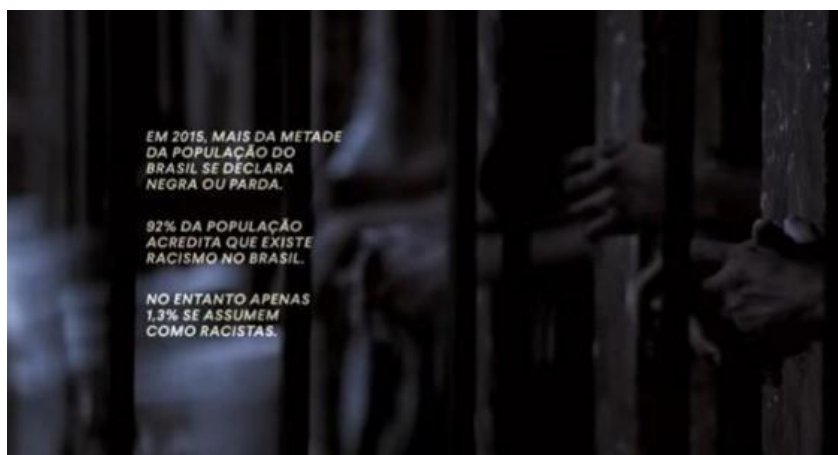
Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 01:14:00)

O filme se encerra com mensagens sobre fundo preto. A primeira diz: “O senhor Mauricio Rocha Miranda, sobrinho dos antigos proprietários da fazenda em Campina do Monte Alegre, recusou-se a dar depoimento para o filme” (01:15:11–01:15:30). Depois, fotos dos três protagonistas e seus destinos. Sr. Argemiro, aos 93 anos, vive com Dona Nenê em Foz do Iguaçu (01:15:36–01:15:41). José Alves de Almeida, o “Dois”, faleceu em 1982, vítima de AVC, deixando esposa e filhos (01:15:42–01:15:56). Sr. Aluísio viveu até os 93 anos em Campina do Monte Alegre, casado, teve seis filhos e superou o alcoolismo. Faleceu em 23 de outubro de 2015, por causas naturais (01:16:00–01:16:45).

O encerramento do documentário articula, assim, memória individual e denúncia estrutural, deslocando o espectador da trajetória pessoal dos sobreviventes para o quadro mais amplo do racismo brasileiro contemporâneo. A justaposição entre os dados estatísticos e a imagem das mãos negras atrás das grades (Figura 16) atua como síntese visual e discursiva da permanência histórica da violência racial, inscrevendo o testemunho dos protagonistas em um horizonte coletivo. Ao finalizar com a constatação de que mais da metade da população brasileira se declara negra, mas apenas 1,3% admitem-se racista,

Menino 23 rompe com a narrativa conclusiva convencional e tensiona a própria função reparatória do cinema: não há resolução plena, mas uma convocação ética ao espectador.

Figura 15 – Dados sobre racismo no Brasil exibidos no encerramento



Fonte: *Menino 23 - Infâncias Perdidas no Brasil* (2016, 01:23:00)

3.3.3 *Menino 23*: Rastros de um Esquecimento Familiar

O que se discutiu até aqui – a centralidade do testemunho, a mise-en-scène da memória, a performatividade do relato e a lógica sensível da montagem – estrutura a narrativa de *Menino 23* e delimita seus contornos, lacunas narrativas e escolhas políticas. Este tópico busca compreender como essas escolhas se materializam na gramática do filme e quais suas implicações no campo da memória e da disputa simbólica.

Ao adaptar a tese de Sidney Aguilar Filho em dispositivo audiovisual, *Menino 23* realiza uma operação narrativa que redefine protagonismo, argumento central e regimes de visibilidade e escuta. Como observa Renov (2004), todo documentário não apenas recupera memórias, mas produz sentidos, fabrica esquecimentos e organiza silêncios.

Cada escolha formal – quem fala, quem não fala, quais imagens sustentam o relato, como se organiza a dramaturgia do testemunho – constitui uma operação política sobre o que se lembra e o que se apaga. Essa reflexão se ancora no conceito de Rancière (2010) de “partilha do sensível”, ou seja, a organização do visível e do invisível, do dizível e do indizível, determinando o que pode ser reconhecido como memória legítima. Assim, mais do que uma simples tradução da pesquisa acadêmica, *Menino 23* constrói, por meio de seu dispositivo, a performance e a estética da denúncia e de seus próprios limites.

Ainda que não se organize em torno de uma jornada externa ou conflito direto, como nos modelos tradicionais realizados por Flaherty ou analisados por Mamber (1976), há em *Menino 23* uma arquitetura dramática evidente, ancorada na construção clássica de

personagens baseada em empatia, tensão e expectativa, aplicada aqui a uma jornada interna e emocional.

Aluísio ocupa a posição de protagonista. Seu desejo narrativo é falar após décadas de silenciamento, enquanto o trauma, o apagamento e décadas de esquecimento atuam como obstáculo. Sua trajetória organiza o eixo emocional do filme, conduzindo o espectador pela experiência da rememoração.

Sidney cumpre o papel de personagem-guia, mediando e catalisando a narrativa. Sua presença articula o filme tanto no plano factual, como pesquisador e consultor de roteiro, quanto no afetivo, pela relação de escuta e responsabilidade que estabelece com os sobreviventes. Não atua como narrador onisciente, mas como mediador de uma escuta ativa, que é também forma de reparação.

Argemiro tensiona a linearidade do drama ao deslocar o foco da dor para a afirmação de uma subjetividade marcada pela leveza, humor e ironia. Seu relato não suaviza a violência, mas impede que o filme escorregue para uma lógica de vitimização totalizante, reafirmando que nem todo trauma se elabora pelo pranto; há quem o enfrente pelo riso.

A ausência de José, o “Dois”, converte-se em presença simbólica. Sua história, reconstruída por filhos e esposa, ocupa uma zona ambígua: nem algoz, nem vítima nos mesmos termos. Essa ambivalência torna-se eixo fundamental na dinâmica narrativa, especialmente quando o testemunho de Aluísio confronta as memórias dos descendentes de José, expondo zonas cinzentas do cativo.

O antagonista não tem rosto. Não há figura concreta identificável, como exigiriam modelos narrativos clássicos. O vilão de *Menino 23* é estrutural, atmosférico e difuso: a própria lógica da elite brasileira, do racismo científico e da modernidade excludente. Uma presença espectral que paira sobre a narrativa, mediada por documentos, imagens de arquivo e memórias reconstituídas, centradas na família Rocha Miranda.

Embora o filme não ofereça voz ou espaço de fala aos representantes da família Rocha Miranda, da Santa Casa de Misericórdia ou do orfanato Romão de Mattos Duarte, seus nomes estão presentes, assim como seus papéis históricos são nomeados. O filme não os apaga, mas inscreve-os no roteiro, na montagem e na linha do tempo da denúncia. O que recusa é a escuta: nenhuma dessas instituições tem direito ao contraditório ou à resposta. O filme não se organiza na chave do debate, mas da denúncia.

Essa decisão, legítima do ponto de vista ético e político, reconfigura a construção estética do antagonismo. Quando a violência não pode ser performada no presente, porque esses sujeitos estão fora de quadro, ela se desloca para a *mise-en-scène*: nos planos encenados, na reconstituição em preto e branco, no som do chicote que preenche o silêncio,

na figura do homem branco que joga bala no chão para os meninos e nas imagens de arquivo dos Rocha Miranda em momentos de luxo. Como observa Ramos (2008), a encenação construída no documentário recompõe eventos históricos e atribui corporeidade a ausências, operando com recursos dramáticos que criam um espaço de reconstituição estética e simbólica, muitas vezes confundindo-se com formas ficcionais para reinscrever o passado na linguagem fílmica.

Trata-se de uma operação narrativa que articula dois registros: no nível discursivo, o mal é estrutural e difuso; no estético, ele é dramatizado, encarnado, performado, ganhando corpo e gesto, mesmo sem se materializar em pessoas vivas no presente. E é nessa tensão entre o apagamento do rosto real e a construção do rosto simbólico que residem tanto a potência quanto os limites éticos da proposta estética do filme.

Essa estratégia se reflete na organização dos núcleos narrativos, que operam como pequenos arcos dramáticos: a busca pelos tijolos, o reencontro com o orfanato, a rememoração de Argemiro por meio da música e das fotografias, e o confronto das memórias de José pelos relatos dos filhos. A tensão não se estabelece no terreno das ações físicas ou dos embates externos, mas na disputa com o silêncio, o apagamento e a violência do não-dito.

O que move a trama não é o conflito externo ou físico, mas a jornada interna da memória. A entrevista funciona como engrenagem narrativa, estruturando a progressão e a construção sensível da memória. Assim, a narrativa avança pela rememoração, pela montagem de testemunhos e pela disputa por sentidos.

Diferentemente dos *talking heads*⁵⁴ tradicionais, como em *Panair do Brasil*, as entrevistas aqui transbordam o quadro, provocando deslocamentos físicos, emocionais e simbólicos. Cada encontro ativo uma camada da memória que não existiria sem essa mediação direta da presença e da câmera, articulando tanto a encenação construída quanto a direta (RAMOS, 2008).

Embora a abordagem difira do cinema de Eduardo Coutinho, há uma escolha ética e metodológica que dialoga com sua ideia de escuta atenta: aberta às quebras, silêncios e zonas de falha que, muitas vezes, dizem mais do que a palavra (SOARES, 2007). Não se trata, porém, de reproduzir seu modelo, mas de criar um espaço de negociação em que a memória se reinscreve performaticamente.

⁵⁴ O termo *talking heads* refere-se a um recurso clássico do documentário que consiste em enquadramentos frontais de entrevistados falando diretamente à câmera ou fora de quadro, criando a impressão de depoimento testemunhal ou autoridade discursiva. Embora seja criticado por sua estética considerada monótona ou televisiva, permanece amplamente utilizado como dispositivo de legitimação narrativa. (Nichols, 1991; Soares, 2007)

As encenações, longe de serem apenas recursos estéticos, são centrais no dispositivo de elaboração da memória. Cenas como Sidney pesquisando em arquivos ou ministrando aulas não são registros espontâneos, mas encenações conscientes e consentidas, explicitando seu papel como mediador desse passado oculto. Da mesma forma, quando Argemiro toca trompete ou entoa o hino integralista, não apenas relata, mas atualiza uma memória inscrita no corpo e no gesto.

A caminhada de Aluísio até o orfanato, o percurso pelo trilho do trem ou a indicação do poço onde era castigado não são registros documentais do presente, mas ações construídas para atualizar e reinscrever cinematograficamente o passado. Operam no que Paul Henley (2009), ao analisar Jean Rouch, descreve como “negociação da espontaneidade”: a câmera nunca é neutra, mas constrói, junto aos filmados, aquilo que registra. Essa negociação é assumida como parte da linguagem do filme. A câmera não se esconde: é percebida, interpelada, muitas vezes acionada pelos personagens, rompendo com a ilusão de transparência e assumindo-se como dispositivo de mediação e elaboração simbólica do trauma.

Embora o filme construa um arco narrativo em que o rompimento do silêncio parece ocorrer diante da câmera, é preciso lembrar que Aluísio já havia iniciado esse processo desde a visita da mídia à fazenda nos anos 1990. A montagem, ao privilegiar como uma de suas primeiras cenas a ida de Aluísio ao orfanato, enfatiza justamente uma experiência inédita, conferindo maior força simbólica à ruptura com o silêncio, como se a visita liberasse novas camadas de memória.

A organização das entrevistas, encenações e montagem, inscreve *Menino 23* no modelo de “documentário cabo” (Ramos, 2008), sem contraposição dialógica. A voz dos sobreviventes, especialmente Aluísio e Argemiro, ocupa o centro ético e narrativo, enquanto a dos especialistas legitima e contextualiza o relato. A montagem e a dramaturgia costuram essas vozes em torno de uma tese central.

Ainda que mobilize recursos do documentário contemporâneo – encenações, dispositivos performáticos e montagem sensível –, o filme mantém espinha dorsal ancorada na tradição documental clássica: entrevistas como motor narrativo, personagens com arcos definidos e tensões progressivas, mas sem contraponto direto. Há pluralidade de vozes, mas constituindo um único discurso. Mesmo assim, tensiona essa tradição pela performatividade do testemunho e deslocamento do conflito, que não está no presente ou na interpelação dos algozes, mas na disputa contra o silêncio e o apagamento.

Ao priorizar a escuta dos sobreviventes, define com clareza quem aparece e quem permanece fora de quadro. O gesto ético de priorizar a escuta convive, de forma tensa, com

uma operação política que desloca, para a abstração estrutural, a responsabilização histórica dos algozes. Essa ausência é estruturante da gramática do filme. Embora priorize a reparação simbólica dos sujeitos silenciados, também define o que não se mostra ou enfrenta diretamente no presente.

A comparação com a tese de Aguilar Filho evidencia apagamentos. Por exemplo, o filme sugere que o trabalho forçado começou imediatamente após a chegada à fazenda, mas, segundo a pesquisa, a primeira turma, composta por 52 meninos (apenas dois brancos), frequentou o Núcleo Escolar Fazenda Santa Albertina por cerca de um ano, sob a professora Olivia Soares (Aguilar Filho, 2011, p. 183-184). Nesse período, havia tutores responsáveis pela disciplina. Segundo Aluísio, a rotina começava às cinco da manhã, incluía banho coletivo em água fria, trabalho no campo até as dez, aulas das 13h às 16h e retorno ao trabalho até as 17h. A educação formal não passava da quarta série.

Esse primeiro ano, embora aparentemente sem violência física, integrava exploração infantil, associada à escolarização mínima e à pedagogia da submissão. O filme opta por condensar essa etapa, focando no trauma do trabalho escravo, o que deixa de lado a ambiguidade do processo de naturalização e agravamento progressivo da violência.

Essa escolha não constitui falsificação, mas deslocamento narrativo que concentra o foco no regime sistemático de trabalho forçado. Contudo, tem implicações na percepção pública, especialmente sobre a cronologia da violência e suas formas de naturalização. O filme sugere que, desde o início, a violência era plena e visível, o que não corresponde exatamente aos relatos da tese.

Na pesquisa de Aguilar Filho (2011), emerge que a exploração nem sempre era reconhecida como violência pelas crianças, pois se naturalizava no cotidiano, justificada pela retórica de “formação” e “ensino de ofícios”. Essa lógica, combinada a vínculos ambíguos com os donos, operava de forma tão eficaz que o próprio Aluísio, ao ser liberado, agradeceu: “Ói, eu fico muito agradecido de me educá, acaba de mi educá e mi ensina a trabaia” (Ibid, 2011, p. 340). Esse agradecimento revela como a dominação se internalizava como dívida simbólica e afetiva. A pedagogia da submissão operava não apenas pelo controle dos corpos, mas pela domesticação das subjetividades, naturalizando a própria subalternidade.

A rede de especialistas convocados fornece lastro teórico e histórico à denúncia, sem recorrer a memórias pessoais ou vínculos subjetivos. José Gonçalves Gondra, referência em história da educação na UERJ, analisa tutela, disciplinamento e escolarização mínima; Edson Passetti (PUC-SP) articula controle social, governamentalidade e biopolítica, contextualizando práticas eugênicas e raciais do século XX; Circe Bittencourt examina a

transmissão de saberes escolares como instrumentos de modelos normativos racializados; Hernani Heffner destaca a dimensão material da memória e dos arquivos; Ana Maria Gonçalves amplia a reflexão sobre os meninos como expressão do racismo estrutural brasileiro, que naturaliza a violência contra corpos negros e pobres.

Nenhum confirma memórias pessoais; estão ali para oferecer rigor conceitual e histórico, reforçando que o caso não é exceção, mas parte do projeto modernizador e eugenista do país. Embora o filme informe que um descendente se recusou a falar, há indícios, na obra e na tese, de outras vozes não exploradas. O filho de “Dois”, por exemplo, menciona que a madre superiora ameaçou incluir seu pai na lista de meninos enviados à fazenda, evidenciando que o orfanato conhecia seus destinos e condições. Contudo, o filme não desenvolve esse aspecto, optando por concentrar sua crítica na estrutura estatal e na elite civil, o que deixa em aberto um campo importante de investigação sobre a articulação entre poder religioso e disciplinamento racial no período.

Esse dado é reforçado pelo testemunho de Aluísio na tese, relatando que, após serem “libertados”, um grupo foi ao Rio denunciar abusos à madre Mamede, que acionou o juiz de menores e cancelou as transferências (Aguilar Filho, 2011, p. 205). O episódio desmonta qualquer narrativa de ignorância institucional. A menção à existência de outra leva de “cinquenta meninos e meninas” revela um projeto sistemático, sustentado por alianças entre elites econômicas, jurídicas, religiosas e estatais.

Mesmo com filmagens no orfanato, o documentário não apresenta depoimentos de representantes da instituição, tampouco esclarece se houve tentativas de contato com ex-funcionários ou dirigentes da Santa Casa. O mesmo ocorre em relação à família Rocha Miranda. Embora a tese aponte quatro membros diretamente envolvidos, o filme recorre ao sobrenome como categoria geral, convertendo-o em operador narrativo que estrutura tanto eventos passados quanto dinâmicas contemporâneas de poder.

Essa operação carrega ambivalências. Ao evitar imputação direta a indivíduos sem participação comprovada, preserva limites éticos, mas impede problematizar contradições internas da elite. Os algozes permanecem fora de quadro, dissolvidos na categoria abstrata de elite estrutural – ainda que, no filme, se materializem apenas em imagens de arquivo.

Menino 23 não busca ser dialógico. Mesmo quando ameaça ser dialógico, o filme recoloca o controle da narrativa nas mãos do pesquisador e dos intelectuais, que reintroduzem a mediação ética e política sobre o trauma. Essa posição ética é clara: o inimigo é estrutural. Ele aparece no sobrenome, nos arquivos, nas ruínas dos casarões, mas não tem rosto no presente. Recusar a fala dos algozes não é omissão, mas gesto ético, narrativo e político. Contudo, mesmo legítima, essa escolha não está livre de dilemas.

Mesmo com a recusa de um herdeiro direto, a tese de Aguilar Filho apenas sinaliza o conhecimento de outros membros da família Rocha Miranda, além do papel do Estado e da Igreja na manutenção do projeto. Concentra-se sobretudo na articulação entre autoritarismo, eugenia e o imaginário nazi-fascista do Estado Novo. A Igreja, membros da família e agentes do Estado seriam vozes do “outro lado” que poderiam ter sido abordadas; se foram e recusaram, o espectador não sabe. Como alerta Ramos (2008), ao buscar dar visibilidade ao invisível, há risco de reproduzir, na forma, as assimetrias que se pretende denunciar.

A mudança de Vargas frente ao integralismo, por exemplo, é reduzida à entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, quando o nazismo passa a ser criminalizado e os meninos são libertados não por ruptura ética, mas porque “não era mais bem visto”. O contexto mais amplo das disputas internas da elite e ambiguidades dessa relação permanece, deliberadamente, fora de quadro. As contradições entre elite brasileira, integralismo e nazismo, embora presentes no filme, aparecem com maior profundidade na tese. Ali, o envolvimento dos Rocha Miranda com o integralismo é rigorosamente documentado. Renato da Rocha Miranda, por exemplo, aparece no diário de Vargas⁵⁵ como mediador de encontro com Plínio Salgado.

Segundo Aluísio, Renato foi preso durante tentativa de golpe integralista em 1938, revelando um envolvimento mais ativo do que o filme apresenta. O testemunho a seguir é particularmente revelador:

Então, eu não sabia o que era nazismo, agora que eu tô vendo falar e tudo aí. Mas o pai do Renatinho, esse Getúlio Vargas mandou prender depois que ele começou fazer os discursos lá no Anhangabaú em São Paulo. De repente veio um aviãozinho vermelho e começou dar uma volta lá e deu umas caídas lá, e quando ele subiu, já saiu jogando granada. Aí não via mais um integralista na rua. Então o Getúlio mandou a polícia dele lá no Rio, catou todos eles lá e mandou prender. Então naquela época o major [Oswaldo da Rocha Miranda] mandou um telegrama... que era pro administrador juntar toda a roupa do integralismo e mandou uma máquina abrir no chão, furar o chão lá e jogou tudo lá, enterrou tudo no campo de aviação deles. E cada fazenda tinha seu campo de aviação (Aguilar Filho, 2011, p. 342).

O valor desse relato não reside apenas nos fatos narrados, mas na percepção de Aluísio. Ele intui e reconhece, desde sempre, que havia algo profundamente errado. Seu

⁵⁵ Em 25 de outubro de 1937, Getúlio Vargas registra em seu diário encontro com Plínio Salgado na casa de Renato da Rocha Miranda, mediador político entre o presidente e o líder integralista. Vargas observa: “Na noite última, fui com o Macedo à casa do Rocha Miranda – Renato –, onde encontrei-me com Plínio Salgado, que de muito procurava falar-me. Caipira astuto e inteligente, mas entendemo-nos bem.” (VARGAS, 1995, p.78).

desconforto, rejeição e suspeita estiveram presentes o tempo todo. Faltava-lhe não consciência, mas vocabulário histórico para nomear aquele mundo como nazismo e integralismo.

Esse dado, é praticamente ausente no filme. Ao tratar o integralismo e o nazismo apenas como pano de fundo, *Menino 23* prioriza o trauma individual e deixa de lado a percepção elaborada que Aluísio construiu sobre sua experiência. Mesmo sem códigos acadêmicos, ele sabia. Pela experiência direta, pela violência cotidiana e pelo desconforto que nunca o abandonou. Esse saber não é menos legítimo do que o historiográfico. Ele permite compreender como esses sujeitos processaram silêncios e violências. Contudo, essa camada o filme escolhe não deixar aflorar.

Quem menciona o integralismo de forma mais aberta é Argemiro; no restante, o tema é tratado pelos intelectuais. Ao relegar o integralismo e o nazismo a um pano de fundo, *Menino 23* desloca o eixo do político para o ético. Essa transposição é conduzida pela figura do mediador, cuja voz e presença narrativa transformam a escuta do trauma em gesto político de denúncia da impostura histórica.

Ao não desenvolver essa dimensão, o documentário simplifica as relações políticas da elite. No lugar das ambivalências, pactos instáveis e alianças circunstanciais, constrói uma elite encapsulada em lógica maniqueísta, vilanizada de forma homogênea, sem espaço para zonas de ambiguidade que revelariam como racismo estrutural, capitalismo e Estado brasileiro operam como engrenagem de dominação e violência.

No limite, ao priorizar o trauma, o filme perde a oportunidade de tensionar o aspecto mais desconfortável dessa história: o fato de que o mesmo Estado que, em 1934, legitimava a tutela de menores, em 1938 perseguia e desmontava parte desses grupos quando deixavam de ser funcionalmente úteis. Trata-se de uma aliança estrutural, sim, mas volátil, marcada por reconfigurações permanentes.

Essa contradição, documentada na tese, o filme opta por não aprofundar. Ao fazê-lo, não apenas simplifica a representação da elite, mas também achata a subjetividade de Aluísio, restringindo-o à posição de testemunha do sofrimento, não de sujeito do pensamento. Mas ele compreendia. Talvez não soubesse os nomes acadêmicos, mas reconhecia e elaborava, com as ferramentas que tinha, a lógica de violência que atravessou sua vida. Trata-se de uma escolha compreensível. Enquanto a tese foca nas dinâmicas estruturais que sustentaram o projeto eugenista da Fazenda Santa Albertina, o documentário coloca o protagonismo na experiência sensível dos meninos. O testemunho do trauma é o eixo narrativo.

Ainda assim, o longa esforça-se para atender às duas esferas – micro e macro, individual e estrutural – utilizando o íntimo como contra monumento. Como explicita Belisário Franca em sua nota de lançamento presente no site *Menino 23*:

Entendendo a situação a qual os meninos órfãos foram submetidos, entendendo como a naturalização do preconceito nasceu de uma política de Estado perversa, concluí que ali [...] havia uma oportunidade de finalmente falar sobre algo que me marcara para sempre: o racismo à brasileira (FRANCA, 2015).

Essa declaração deixa claro que o racismo constitui o argumento central do filme. Toda sua construção narrativa, dos personagens às escolhas estéticas, orienta-se por esse eixo. Essa escolha tensiona permanentemente o íntimo e o monumental. Se, em *Panair do Brasil*, a monumentalização opera pela supressão dos conflitos, aqui ancora-se na exposição crua das fraturas, dores e traumas, sustentando-se no íntimo, nos afetos e marcas emocionais de quem sobreviveu.

Essa dinâmica atinge seu ápice no depoimento mais contundente de Aluísio, registrado na tese:

Porque uma vez esse Renatinho, eu tava junto com ele lá, e ele tava fazendo uma visita pra um médico, amigo dele, e com aquela bebedeira deles dois lá... numa daquela, ele me deu fora comigo e começou me acusar e disse: ‘olha doutor, vou fazer desse negro um homem. Ele é muito trabalhador e tudo, mas tem um defeito: é muito brabo demais...’. Aí eu o deixei falar... porque hoje ele é casado... Ele é até meu cumpadi... Falei ‘cumpadi, cê já falou?’. ‘Já.’ ‘Então...’. Aí ele disse pra mim: ‘você quer falar alguma coisa?’. ‘Quero.’ ‘Então fale.’ Eu disse: ‘Ói, seu cumpadi, o senhor foi criado em berço de ouro... e eu sou um miserável, sou um pobre... mas o carinho que o senhor teve do seu pai, sua mãe... eu, da minha parte, não tive... minha mãe nem pai. E até não conheci ninguém... eu sou um homem indigente’. Aí o home paro e disse: ‘tenente, acabo a noite’. Aí foro dormir (Aguilar Filho, 2011, p. 344).

Essa dinâmica revela o racismo brasileiro como um projeto complexo e profundamente enraizado. Ele opera não apenas pela violência física, mas também por aquilo que Miguel Arroyo (2011) denomina “pedagogia da dominação”: um processo que educa para a subalternidade por meio de vínculos afetivos assimétricos e disciplinadores. Além do racismo estrutural brasileiro, também apresenta a atualização de pautas contemporâneas. Diferente de *Panair do Brasil*, cujo discurso ancora-se na memória empresarial e nacionalista da elite, *Menino 23* inscreve-se em uma agenda historiográfica recente, voltada à denúncia do racismo estrutural e à construção de novas alianças simbólicas entre trabalhadores, intelectuais e setores progressistas da sociedade.

Nessa chave, o que Jessé Souza (2009) descreve como “afetuosidade hierárquica” traduz a dimensão das relações pessoais e supostamente próximas que disfarçam e legitimam a desigualdade social. Ao afirmar “vou fazer desse negro um homem”, Renatinho sintetiza esse dispositivo: um gesto paternalista que combina promessa de cuidado e reafirmação explícita da hierarquia racial, convertendo dominação em aparente proteção.

Ainda mais perversa é a recodificação da indignação como defeito moral. Ao classificar Aluísio como “muito brabo”, o senhor transforma uma resposta legítima à violência em traço de temperamento, naturalizando a obediência como virtude e patologizando a revolta. Como observa Lélia Gonzalez (1988), o racismo brasileiro não se sustenta apenas pela coerção material, mas também pela regulação simbólica dos afetos, exigindo não apenas submissão laboral, mas docilidade como condição de inclusão subordinada.

Essa lógica evidencia que não é o sadismo explícito que sustenta o sistema, mas a banalização cotidiana da desumanização essa camada, presente nos relatos e na pesquisa histórica, perde densidade no filme, cuja estética dramatizada recorre a signos condensados – como a cena encenada do homem branco com whisky, livro-caixa e som de chicote – que sugerem prazer no castigo. Tais recursos correm o risco de simplificar estruturas complexas de poder, privilegiando imagens imediatas da opressão em detrimento da análise das formas sutis e persistentes de violência estrutural.

A decisão de não incorporar certas ambivalências – vínculos afetivos contraditórios, pedagogia da submissão, naturalização da hierarquia – não fragiliza a denúncia, mas produz efeitos simbólicos que merecem análise, como a maneira pela qual a narrativa pública sobre a elite brasileira acaba sintetizada na figura da família Rocha Miranda, que se torna rosto e encarnação simbólica dessa lógica de opressão.

É relevante ressaltar que esta análise não busca relativizar a responsabilidade histórica da família Rocha Miranda, fartamente documentada na tese e no filme. A questão não é a gravidade dos fatos, mas os efeitos que escolhas de linguagem produzem na construção da memória pública. Ao optar por dramaturgia centrada no trauma, o filme desloca parte da compreensão da violência estrutural para representação biográfica concentrada. Aquilo que, no contexto histórico, operava como projeto social amplamente naturalizado, aparece na linguagem fílmica traduzido por estética de denúncia que privilegia antagonismos e tensiona a relação entre o estrutural e o biográfico.

Essa escolha é coerente com um filme que prioriza o testemunho dos sobreviventes e a denúncia do racismo estrutural brasileiro. Mas, como todo gesto de enquadramento – seja da dor, seja da denúncia –, há sempre condensação simbólica que simplifica zonas de

ambivalência. A família passa a representar a face visível de uma lógica sistêmica, estrutural e nacional.

Isso não significa que a denúncia seja ilegítima, nem que os fatos devam ser amenizados. Significa reconhecer que, ao condensar narrativamente, o filme desloca parte da crítica do plano estrutural – Estado, elite, racismo, eugenia – para a concretude de uma família que passa a funcionar como rosto simbólico desse sistema de opressão. Não se trata de transformar violência estrutural em problema de intenções individuais, mas de compreender que a dramaturgia, centrada no testemunho e trauma, conduz o espectador a associar antagonismos históricos e coletivos à biografia da família Rocha Miranda.

Embora o filme insista em apresentar o mal como estrutural — resultado de uma lógica social e institucional sustentada pelo Estado, pela Igreja e pela elite econômica —, sua forma narrativa acaba redistribuindo de modo desigual essa responsabilidade. A dramaturgia concentra o horror sobretudo na família Rocha Miranda, convertendo-a em depositária simbólica da barbárie. Assim, ainda que a tese de Aguilar Filho aponte para a cumplicidade estatal e eclesiástica, a montagem do documentário tende a personalizar o mal, conferindo-lhe rosto e sobrenome, enquanto as instâncias de poder coletivo permanecem mais difusas. O resultado é um deslocamento ético: o mal, que é estrutural, aparece como encarnado numa linhagem familiar, o que produz o efeito de um monstro já nomeado — e, portanto, controlado.

Ainda que a dimensão estrutural do racismo, da eugenia e da violência institucional esteja nomeada nos relatos dos intelectuais, sua representação sensível concentra-se, recorrentemente, na família Rocha Miranda. É uma escolha legítima, coerente com a perspectiva ética do documentário, mas não isenta de tensões no campo da disputa pela memória.

Nesse sentido, a crítica de Eduardo Escorel reforça essa ambiguidade:

Nada impediria que esses eventos fossem retomados em um filme. O que chama atenção em *Menino 23*, porém, é não oferecer perspectiva nova, nem aprofundar assunto já de conhecimento geral. (...) Se os proprietários da fazenda pertenciam à Ação Integralista Brasileira e simpatizavam com o nazismo, não eram os únicos. Na década de 1930, isso era compartilhado por setores da elite, classe média e populares, incluindo militares, políticos e servidores públicos. Fabricar tijolos com a suástica não passa de excentricidade. Quanto à exploração de mão de obra infantil equiparada à escravidão, tampouco pode ser considerada excepcional. Não será esse o verdadeiro escândalo? (...) Falta a *Menino 23* um princípio formal unitário, distintivo, que assinale sua própria identidade. (Escorel, 2016)

Embora carregada de problemáticas, a crítica toca em ponto essencial: ao concentrar o horror na família Rocha Miranda, sem explorar a estrutura difusa que sustentava tais práticas, o filme corre o risco de reforçar narrativa de exceção, quando, na verdade, denuncia parte constitutiva do projeto nacional brasileiro e a banalização desses acontecimentos no século XX.

Os relatos da tese deixam claro que o núcleo da violência não se limita ao castigo físico, mas à transformação daquelas crianças em não-pessoas, força de trabalho descartável e subjetividades apagadas. Essa violência, contudo, deve ser compreendida em sentido ampliado: não apenas como brutalidade individual, mas como lógica disciplinar e pedagógica mais ampla, característica do projeto civilizatório da época. Instituições como orfanatos, escolas e abrigos partilhavam a crença na formação moral por meio da disciplina e da submissão, o que torna o caso ainda mais complexo. No entanto, em *Menino 23*, essa pedagogia assume contornos raciais específicos, produzindo uma gradação de desumanização em que as infâncias negras eram submetidas a um regime de controle e silenciamento que revelava os limites estruturais do ideal modernizador brasileiro.

Não se trata de absolver ninguém, mas compreender que o que torna aquele projeto ainda mais perverso não é o excesso de crueldade, mas o excesso de normalidade. Exploração, roubo da infância e apagamento de subjetividades coexistiam com a vida cotidiana dos senhores, sem que fosse preciso sujar as mãos, olhar nos olhos ou interromper conversas triviais. Essa camada, sofisticada e brutal, mas de difícil representação, se perde quando a narrativa destaca a violência física em detrimento da simbólica e das nuances da relação entre classes.

O arco final do filme sintetiza essa ambiguidade. Por um lado, Aloísio e Argemiro são reconhecidos e nomeados; por outro, permanece a revolta diante de vidas sequestradas pela negligência do Estado e pela violência estrutural. O testemunho de Aloísio escancara essa fratura: sua dor não se resolve. Sua vida foi capturada por uma engrenagem que o arrancou da infância, isolou-o do mundo e, paradoxalmente, fez com que temesse a liberdade. Quando é “liberto”, sua subjetividade já estava tão devastada que a vida fora da fazenda parecia mais ameaçadora. E não sem razão: muitos que tentaram “pegar o trilho do trem” encontraram apenas fome, alcoolismo ou morte.

Um deles, segundo a tese de Aguilar Filho (2011, p. 205), foi baleado aos 14 anos enquanto tentava fugir. Argemiro, embora tenha elaborado melhor seu trauma, só o fez às custas da fome, do abandono, da vida nas ruas e dos riscos da guerra – experiências que, ironicamente, se mostraram menos destrutivas do que permanecer na fazenda.

O caso mais emblemático é José, conhecido no filme como “Dois”. Seu nome próprio é praticamente apagado, tanto pela montagem quanto, possivelmente, por internalização desse marcador ao longo da vida. “Adotado” informalmente pelos Rocha Miranda, recebeu certo grau de afeto e privilégios materiais, mas carregou, para sempre, a marca de uma ambiguidade profunda. Deu à filha o nome de seu algoz, Maria da Glória, e permaneceu, emocional e simbolicamente, cativo daquele vínculo desigual.

Dos três sobreviventes centrais, paradoxalmente, é aquele que nunca foi, de fato, livre. Escolhido por Renatinho Rocha Miranda para permanecer, José carrega, no próprio nome, a inscrição simbólica desse cativo subjetivo. A priorização do número “Dois” em vez do nome civil materializa até que ponto o apagamento de sua subjetividade foi naturalizado.

Sua representação, como único contraste frente ao depoimento de Aluísio, revela papel quase de anti-herói narrativo. Ainda que o filme evidencie a ambiguidade dessa posição — simultaneamente subalterna e integrada ao espaço doméstico dos senhores —, essa dimensão poderia ser mais problematizada. A narrativa opta por preservar certa empatia em relação à figura de José, sem explorar plenamente as contradições éticas implicadas na servidão afetiva e na reprodução dos códigos da casa senhorial. Ao evitar esse confronto, o documentário suaviza o potencial de crítica à ambiguidade das relações de afeto e poder herdadas da escravidão. Sua posição ambígua – simultaneamente pertencente ao grupo dos meninos e integrado ao núcleo doméstico dos senhores – o coloca numa posição desconfortável, que rivaliza e complexifica sua relação com os outros. Não por escolha, mas porque foi capturado, desde a infância, por uma pedagogia da subalternização afetiva, onde proximidade com os senhores não significava liberdade, mas outro modo de cativo.

O filme silencia aspectos fundamentais dessa trajetória. Não informa, por exemplo, que José foi separado da irmã, também do orfanato, e que essa separação foi uma das dores mais profundas de sua vida (Aguilar Filho, 2011, p. 182). Além disso, sua morte, apresentada no arco final, induz o espectador a associá-la ao alcoolismo, construindo, ainda que involuntariamente, espécie de arco moral em que a bebida aparece como punição simbólica por sua trajetória ambivalente.

Só no último frame descobrimos que a causa da morte foi um acidente vascular. O alcoolismo, embora presente, não era problema exclusivo de José, mas atravessou a vida de muitos outros sobreviventes, como resultado direto das condições de violência, abandono e desintegração subjetiva a que foram submetidos desde a infância.

Por um momento, portanto, o alcoolismo aparece, na construção dramática do filme, menos como marca coletiva da trajetória dos meninos – como apontado na tese de Aguilar

Filho, que registra seu impacto recorrente entre os sobreviventes, inclusive em Aloísio – e mais como traço individualizado de José. Essa opção narrativa, reforçada pelo segmento final que associa sua morte ao vício, induz o espectador a vinculá-la diretamente ao alcoolismo, quando na realidade a causa, revelada nos últimos takes, foi um acidente vascular. Ao centrar esse marcador apenas em José, o filme sugere, ainda que involuntariamente, um desfecho quase moralizante, ligado à sua posição ambígua em relação aos senhores, em vez de situá-lo como efeito estrutural de uma violência compartilhada pelos sobreviventes.

Dos cinquenta e dois meninos, poucos construíram estabilidade familiar, entre eles Aloísio e José Alves de Almeida. A maioria foi atravessada por precarização, vícios – sobretudo alcoolismo – e marginalização. A bebida foi apresentada a muitos ainda na fazenda, tornando-se sintoma da violência vivida e marca social desse processo de desumanização.

Sem qualquer reserva financeira, proteção social ou reparação, esses meninos carregaram os efeitos diretos de um projeto que, durante o auge do integralismo, operava como exploração infantil e segregação racial. A retórica de Plínio Salgado legitimava as elites como detentoras naturais do “dom de administrar as raças”, vendendo-se como harmonia civilizatória. Com o colapso do nazifascismo e a reconfiguração dos pactos internos do Estado brasileiro, esses meninos foram simplesmente descartados. Já os Rocha Miranda, mesmo após o levante integralista de 1938, atravessaram ilesos qualquer responsabilização. Enterraram o passado fascista, assumiram novos discursos e mantiveram privilégios intactos.

Segundo Aguilar Filho (2011, p. 189), um dos meninos, após o desmonte do projeto integralista, foi enviado para a guerra. Voltou enlouquecido e morreu pouco depois. Esse episódio escancara como os mesmos corpos racializados, explorados e descartáveis para o agronegócio e o latifúndio foram reconfigurados como soldados descartáveis no esforço de guerra de um Estado que antes os classificava como “menores tutelados” e “degenerados”.

Renato Rocha Miranda seguia sócio do Copacabana Palace e do Hotel Glória, em sociedade com a família Guinle, rede que reforçava a lógica de reprodução de classe e poder. Sérgio e Oswaldo faleceram entre 1942 e 1943. Otávio, já em 1939, compôs o conselho administrativo do recém-criado IRB, convite de Getúlio Vargas, evidenciando a plasticidade dos vínculos entre Estado e elite no Brasil. Os conflitos foram absorvidos pela dinâmica de reprodução das elites, enquanto os meninos jamais receberam reparação – econômica, jurídica ou simbólica. Como alerta o professor Felipe Muanis com o artigo intitulado *Entre a luta pela memória e a covardia do esquecimento*:

Iguais ou mesmo piores à história da Fazenda Santa Albertina, quantas outras não estão esquecidas na memória, perdendo-se no tempo com o fim de seus atores ou mesmo com uma recusa destes, compreensível, em revolver o passado? (...) A covardia não é, evidentemente, daqueles que foram vítimas, que tentam e precisam abandonar os seus traumas, mas daqueles que tiram vantagem do esquecimento para manterem inabalado seu prestígio social. (Muanis, 2016)

O apagamento não é acidental – é estrutural, elemento ativo da sociabilidade brasileira no presente. Assim como *Hércules 56* e *Diário de uma busca, Panair do Brasil* e *Menino 23* organizam-se entre o monumental e o íntimo (Seliprandy, 2013). Mas seguem caminhos quase opostos. Panair opta por monumentalizar uma memória empresarial conciliadora, suprimindo camadas íntimas, ainda que a estética do íntimo esteja presente. Já *Menino 23*, embora parta de uma história estrutural, não recua diante do íntimo: escancara cicatrizes, assume ressentimento, dor e revolta, e faz do desconforto sua chave narrativa.

Não busca ser conciliador, mas também não se constitui como um filme de confronto direto, já que o outro lado permanece ausente. Seu fim é reflexivo, pesaroso e em aberto. Afinal, como oferecer desfecho a uma ferida que não cicatrizou? Aprofunda-se no íntimo em um movimento de monumentalização.

Enquanto em *Panair do Brasil* sobressai uma melancolia coletiva, marcada por luto e nostalgia, em *Menino 23* destaca-se o ressentimento como força motriz. Nietzsche (1998) o descreve como um afeto reativo, um ‘veneno’ dos impotentes diante da injustiça; Scheler (1979), embora parta da mesma origem, analisa-o como frustração moral profunda que, ao ser reprimida, distorce julgamentos éticos. Essa abordagem ganha dimensão política em Honneth (2003; 2011), que desloca o ressentimento do plano psicológico para o social, compreendendo-o como resposta moral legítima diante da recusa de reconhecimento.

Essa abordagem do ressentimento como força política é especialmente relevante para *Menino 23*, pois evidencia que o sentimento de Aloísio não é fraqueza moral, mas manifestação legítima diante de uma injustiça irreparada. Axel Honneth (2003; 2011), por sua vez, desloca o ressentimento do campo psicológico para o social, ao compreendê-lo como uma forma de resposta moral diante da recusa de reconhecimento. Para ele, sentimentos como ressentimento e indignação não são meras reações individuais, mas expressões legítimas de sujeitos que tiveram sua dignidade ferida ou negada. Nessa perspectiva, o ressentimento revela uma experiência de injustiça vivida, sendo, portanto, motor de luta por reconhecimento.

Assim, a memória de Aloísio não é nostálgica nem passiva; é enfrentamento. Carrega a dor, mas recusa a submissão ao esquecimento ao qual foi forçado por anos. O verdadeiro perdão não exige o esquecimento dos fatos, mas o reconhecimento do direito de lembrar. (Ricoeur, 2007)

A escolha de Belisario, Sidney e Bianca de priorizar a denúncia e centralizar a voz dos historicamente silenciados é coerente com o discurso político e historiográfico do filme, contrastando frontalmente com Panair, onde trabalhadores aparecem diluídos enquanto herdeiros da elite ocupam o centro da cena e da memória. No documentário, são Aloísio, Argemiro, José e Sidney que conduzem o arco narrativo, ético e político.

Ainda assim, como toda escolha narrativa, essa produz efeitos colaterais. No discurso dos depoentes, o antagonismo é estrutural – racismo, eugenia, modernidade excludente –, mas, na imagem, simboliza-se concretamente na família Rocha Miranda. Essa condensação reforça sua potência política, mas tensiona os limites da representação, ao personalizar uma violência difusa, sistêmica e historicamente partilhada pelo Estado, Igreja e elite econômica.

O que se apresenta não é apenas o relato de uma violência histórica, mas uma disputa frontal pelo lugar que a família Rocha Miranda ocupa na memória pública. Antes, seus álbuns de fotografia exibiam Celso como herói empresarial e vítima da repressão. Agora, o mundo conhece outra página, aquela mantida sob silêncio e ruínas: a exploração infantil racializada, os tijolos marcados com suásticas, os números substituindo nomes. O documentário não apenas ampliou a divulgação desse lado oculto; atuou como agente ativo na reorganização da identidade social da família, rompendo o monopólio simbólico que seus descendentes buscavam manter.

Enquanto a análise de Panair do Brasil evidenciou a consolidação de uma memória familiar-empresarial, ancorada na figura de Celso da Rocha Miranda como empresário moderno e vítima da ditadura, reforçando um *ethos* de elite moralmente superior e apagando a presença de trabalhadores enquanto sujeitos históricos, a de *Menino 23* tensionou essa narrativa ao revelar um outro lado dela, evidenciando como o cinema atua como agente de reorganização simbólica da identidade social.

Assim, este capítulo reforça a hipótese central desta dissertação: os documentários brasileiros contemporâneos, ao revisitarem histórias traumáticas, não apenas reconstituem fatos, mas reorganizam a memória coletiva e reconfiguram os lugares simbólicos ocupados por famílias, instituições e sujeitos na narrativa nacional. No capítulo seguinte, serão discutidos os impactos públicos dessas produções, seus efeitos na opinião pública e as reações dos grupos sociais diretamente envolvidos, aprofundando o debate sobre memória, identidade social e disputa histórica no Brasil contemporâneo.

4 IDENTIDADES EM DISPUTA: O CASO ROCHA MIRANDA

No capítulo anterior, examinamos como *Panair do Brasil* e *Menino 23* construíram suas narrativas sobre o passado. Embora distintos em estética e abordagem, ambos expõem memórias de violências legitimadas pelo Estado que, ao emergirem, desafiam o imaginário nacional de progresso e modernidade.

Panair adota tom melancólico e monumentalizante, apresentando a ditadura como ruptura de um “futuro interrompido” e centrando-se na elite empresarial, com a voz dos trabalhadores funcionando como coro de apoio. Já *Menino 23* escancara os porões dessa modernidade: barbáries chanceladas pelo Estado e pela Igreja, narradas pelos sobreviventes Aloísio e Argemiro em relatos revoltados que convocam indignação e desconforto moral.

Essas decisões possuem pontos fortes e limites. São escolhas, afinal. Já discutimos como foram feitas, o que deixaram de fora e seus efeitos sobre as próprias obras. Mas agora a pergunta muda: como essas narrativas chegaram ao público? Que impacto tiveram sobre quem assistiu, sobre os grupos diretamente retratados e sobre as disputas em torno da memória e da identidade no país?

Este capítulo busca oferecer uma resposta a essas perguntas, analisando tanto os efeitos simbólicos e identitários dos documentários para os grupos diretamente envolvidos quanto suas recepções e usos no campo da memória coletiva nacional. Aqui, o foco está em duas dimensões principais: primeiro, os impactos para os grupos retratados, ex-funcionários e família Rocha Miranda no caso da *Panair*, e os sobreviventes no caso de *Menino 23*; segundo a recepção dessas obras, considerando comentários, críticas, reverberações políticas e disputas simbólicas que produziram.

Parte-se da ideia de que memória e identidade social são construídas em dinâmica com o outro. Os filmes analisados não apenas contam histórias, mas reconfiguram identidades, abrindo espaço para conflitos, reconhecimentos e resistências. Como argumenta Michael Pollak (1992), em *Memória e identidade social*, toda identidade se constrói em relação ao olhar do outro, sendo a memória um de seus pilares. No cinema documental, essa disputa se intensifica: o filme cria versões públicas de quem se é – ou de quem se deseja ser –, operando como dispositivo de monumentalização e desmonumentalização (Aguiar, 2011; Monteiro, 2023; Robin, 2016).

Se nos capítulos anteriores o foco recaiu sobre o documentário enquanto obra e linguagem, aqui a análise se desloca para os usos institucionais e políticos do filme na consolidação de uma memória empresarial. O interesse, portanto, não está na construção

fílmica, mas no modo como *Panair do Brasil* é mobilizado como instrumento de reabilitação pública e simbólica da empresa e *Menino 23* como denúncia social.

4.1 Identidade Rocha Miranda em Panair: “perseguidos políticos”

Poucas empresas ocupam lugar tão mítico na memória brasileira quanto a Panair do Brasil. Entre relatos de glamour, o célebre “Padrão Panair” — sinônimo de excelência dos serviços —, o apelido “Bandeirante do Ar” e anúncios que prometiam o futuro, consolidou-se a imagem de uma companhia inesquecível, cuja ruína se transformou em símbolo de injustiça histórica. Essa memória não foi construída apenas pelo documentário: músicas como *Saudade dos Aviões da Panair*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, imortalizada por Elis Regina, e o poema *Leilão do Ar*, de Carlos Drummond de Andrade, também contribuíram para fixar a Panair como emblema de uma era dourada do país.

Contudo, ao reunir esses elementos em uma narrativa coesa, o filme tornou-se catalisador fundamental. Muitos que jamais viram a companhia operar conhecem, pelo longa-metragem, sua história de grandeza e perseguição política. Vídeos no YouTube e grupos de redes sociais — especialmente ligados à aviação — amplificam essa memória, apontando o documentário como a forma mais acessível de conhecer a Panair e, através dela, o destino de seus empresários sob a ditadura.

Essa propagação digital se evidencia em conteúdos populares como “Panair Inesquecível e Injustiçada”, do canal Flap TV, publicado em 2020, com mais de 74 mil visualizações. O autor, Gianfranco Beting, cofundador da Azul Linhas Aéreas e consultor do setor, menciona o livro *Pouso Forçado* e adota uma linha narrativa próxima à do filme, destacando aviões e empresários, sem referência à chamada “Família Panair” (BETING, 2020).

Outro exemplo é o canal Aviões e Música, comandado por Lito Sousa, profissional reconhecido na área e responsável pelo maior canal de aviação no Brasil. Seus vídeos: “Como Cortaram as Asas da Panair” (2018) e “O Triste Fechamento da Panair do Brasil” (2022), somam mais de 800 mil visualizações. Embora tratem de aspectos técnicos e históricos, reiteram a narrativa da grandeza empresarial da Panair, omitindo o papel dos trabalhadores, mesmo sendo estes os principais depoentes do documentário (Souza, 2018; 2022).

Esse apagamento se torna mais evidente diante do protagonismo afetivo que os funcionários assumem nos comentários. Entre elogios aos aviões e memórias da excelência da empresa, emergem relatos emocionados de espectadores que possuem vínculos familiares com a Panair. Depoimentos breves lembram que, por trás do mito empresarial, existiam

trajetórias concretas interrompidas pelo fechamento abrupto. Um comentário de um usuário ilustra bem esse fator:

Lito, meu avô trabalhava na Panair, ficou sem emprego de um dia para o outro, ele era balizador. Minha mãe lembra que os finais de semana dela eram ir para o aeroporto ver Constellation e comer as sobras dos comissários de bordo. [...] Meus avós passaram a lua de mel em Recife e no Rio, com as passagens dadas pela Panair como presente de casamento. Meus avós e minha mãe lembram com muito carinho da empresa. (THOMASDEAVILA2833, 2022, seção de comentários).

Esses relatos demonstram como a memória da Panair ultrapassa o universo empresarial e é reapropriada por descendentes de trabalhadores como parte de suas histórias familiares. Jovens estudantes também a redescobrem como símbolo de modernidade e injustiça histórica. Ainda assim, persiste uma hierarquia simbólica: as vozes dos funcionários, embora mobilizadas como pilar emocional da narrativa, raramente assumem protagonismo. Funcionam como elo afetivo, mas o foco do discurso permanece com os herdeiros da elite empresarial.

Essa assimetria se intensifica ao analisar a origem da chamada “Família Panair”. O primeiro encontro anual dos ex-funcionários ocorreu em 21 de outubro de 1966, exatamente um ano após o fechamento da empresa. Na ocasião, antigos panerianos organizaram uma missa na Igreja de Santa Luzia, no Rio de Janeiro, em memória da fundação da Panair, seguida por reunião no Sindicato dos Aeroviários (Sasaki, 2015, p.293).

Esses encontros consolidaram laços de pertencimento e formaram uma comunidade que preservava a história da companhia. O último almoço foi realizado em outubro de 2024 (GOIS, 2024). Além de espaços de afeto, os encontros tornaram-se instrumentos relevantes de legitimação pública da memória da Panair.

A ideia dos almoços foi rapidamente abraçada pelos ex-funcionários, mesmo com limitações logísticas. Panerianos de outros estados, como Bahia, viajavam ao Rio de Janeiro exclusivamente para participar. Em 1996, ao responder um questionário elaborado por Nair Palhano — ex-funcionária e figura central na preservação da memória da empresa — uma participante descreveu a “Família Panair” como fruto do vínculo forjado pela dor compartilhada, mantido por laços afetivos e por homens que “batalharam por uma causa, aparentemente perdida” (Cruz, 2021, ANEXO B, p. 84-85).

O questionário integrou um dos primeiros esforços sistemáticos de coleta de testemunhos, servindo de base para duas obras centrais: o livro *Nas Asas da História*, de Nair Palhano e composto por cronologias e acervo pessoal de ex-funcionários, e o próprio documentário. A última pergunta do formulário é reveladora do engajamento: “Você gostaria

de colaborar mais com a reconstituição histórica da Panair do Brasil? De que maneira?” (2021, p.84)

Apesar do afeto que sustentava os encontros, sua realização envolvia frequentemente apoio material da família Rocha Miranda. A comemoração na Ilha do Governador em 1995, ano do levantamento da falência, foi descrita pela imprensa como “toda por conta da Panair”, sugerindo subsídio institucional informal (2021, p. 81). O mesmo ocorreu em eventos pontuais, como o almoço de 2024, realizado após parecer favorável da Comissão de Anistia.

Ainda assim, Rodolfo da Rocha Miranda, atual sócio-diretor, costuma afirmar que: “Na Panair, também tivemos a resistência de 5 mil pessoas, que, mesmo sem qualquer contribuição financeira, continuaram a se reunir anualmente por mais de 50 anos” (Rocha Miranda apud *Congresso em Foco*, 2024) — versão que ignora o papel dos herdeiros na estruturação logística e simbólica dos eventos.

Na prática, o que se apresenta como gesto coletivo e espontâneo revela-se uma operação articulada, ainda que sutil, para a manutenção da memória empresarial. Desde 1995, os encontros funcionam como palcos para validar publicamente a narrativa de injustiça defendida pelos herdeiros. Embora os trabalhadores não atuem politicamente de forma organizada, sua imagem é mobilizada estrategicamente pela família Rocha Miranda em ações de reabilitação institucional e jurídica da companhia, como se evidencia no documentário e nas demais iniciativas culturais analisadas.

Essa mobilização simbólica e jurídica adquire contornos mais nítidos a partir de 1995, quando a falência da empresa foi extinta pela 6ª Vara Cível do Rio de Janeiro. Segundo o herdeiro de Celso, a Panair ainda dispunha, à época, de cerca de 10 milhões de dólares em caixa — valor que contradizia a imagem pública de falência total associada à perseguição do regime (SASAKI, 2015, p. 282). Com a reativação do CNPJ, a família Rocha Miranda retomou juridicamente a empresa, iniciou ações indenizatórias e investiu na reconstrução pública de sua imagem enquanto vítima do autoritarismo. A partir de então, articulou-se uma estratégia que combinava pleitos financeiros e reabilitação simbólica, apoiada em iniciativas culturais e memoriais.

Exemplos dessa estratégia incluem o lançamento de *Nas Asas da História* (1996), e a produção do documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (1997-2007). Essas iniciativas foram celebradas em almoços comemorativos da chamada “Família Panair”, evidenciando como esses eventos se tornaram dispositivos de consagração pública da narrativa dos herdeiros.

A partir da reativação, a empresa moveu diversas ações judiciais contra a União, reivindicando indenizações milionárias por danos materiais e morais. Em 2002, o Ministério

da Aeronáutica foi condenado a pagar R\$ 3,3 milhões pela ocupação do terreno onde hoje funciona o Aeroporto de Belém/Val-de-Cans. (Sasaki, 2015 p.290). O volume e a persistência desses processos demonstram que a memória foi mobilizada não apenas como saudade afetiva, mas como instrumento de reposicionamento jurídico e patrimonial.

Nos anos 2000, o processo de reabilitação simbólica da empresa se intensificou. Rodolfo da Rocha Miranda relatou, em entrevistas, que após a reativação, o Departamento de Aviação Civil (DAC) teria sugerido que a Panair assumisse linhas deficitárias na Amazônia, pouco depois do levantamento da falência. A recusa, segundo ele, foi condicionada ao reconhecimento oficial da perseguição sofrida e à devolução do patrimônio confiscado (Flashback, 2019, 13:11–13:57)

A publicação de *Pouso Forçado*, em 2005, ampliou ainda mais a repercussão pública da causa. Segunda reportagem publicada no Observatório da Imprensa (Ramos, 2005), “três grandes grupos editoriais” disputavam os direitos do livro, descrito como “trepidante” por sustentar que a destruição da Panair resultou de uma perseguição estatal deliberada.

A memória mobilizada pelos Rocha Miranda, expressa em obras como o livro de Nair Palhano, no apoio ao trabalho de Sasaki e, sobretudo, no documentário dirigido por Marco Altberg, funcionou como instrumento de visibilidade pública. A chamada “Família Panair”, nesse contexto, deixou de operar apenas como uma comunidade de lembrança — no sentido de um grupo coeso sustentado por vínculos afetivos e memórias compartilhadas sobre a empresa (Assmann, 2008; Halbwachs, 1990) — para configurar-se também como uma espécie de comunidade de interesse, articulada em torno de objetivos comuns ligados à reabilitação simbólica e jurídica da companhia.

Essa transformação ampliou sua atuação: de um espaço de sociabilidade e rememoração afetiva, passou a desempenhar papel ativo na legitimação das ações de reparação e na reconstrução pública da imagem dos herdeiros. Essa dinâmica integra um cenário mais amplo de disputas simbólicas no Brasil pós-ditadura, onde cinema, literatura e televisão se consolidaram como arenas centrais de reinterpretação do passado autoritário. A memória da Panair associa-se ao discurso da resistência, porém sob um viés liberal e empresarial, centrado na repressão a um projeto modernizador da elite econômica. Não reivindica transformação social, mas a restauração de um status interrompido pela ação estatal.

A participação contínua dos ex-funcionários — por meio de almoços, entrevistas e acervos — foi decisiva para validar a narrativa familiar. Em um país onde o empresariado é frequentemente associado ao apoio ao regime militar, reabilitar nomes como Celso da Rocha Miranda e Mário Simonsen implicava enfrentar resistências. A adesão de antigos

trabalhadores, em grande parte oriundos da classe média e da base operária, conferiu transversalidade simbólica à causa, suavizando a percepção de se tratar apenas da defesa de interesses da elite.

Apesar de uma vitória parcial na ação envolvendo o Aeroporto de Belém, a Panair enfrentava um entrave persistente: a prescrição legal. Grande parte dos processos movidos contra a União foi rejeitada sob o argumento de que os prazos para litígio haviam expirado, ainda que houvesse indícios consistentes de motivação política na cassação de 1965. Esse cenário começou a se modificar em 2009, com a publicação de um despacho do Comando da Aeronáutica que revogava, com 45 anos de atraso, a portaria que autorizava a operação da empresa. Para os advogados da Panair, esse ato administrativo reforçava a tese de que o processo nunca fora formalizado corretamente, permitindo recontar o prazo prescricional a partir da revogação (Sasaki, 2015, p. 293).

A justiça de transição corresponde ao conjunto de mecanismos jurídicos e institucionais criados para enfrentar legados de violência estatal em momentos de transformação política. (Bevernage, 2011) Sua formulação contemporânea se consolidou especialmente no pós-Guerra Fria, durante processos de redemocratização na América Latina e Europa Oriental, caracterizando-se por combinações de reparação simbólica, comissões de verdade, políticas de memória e, em alguns casos, responsabilização penal.

No Brasil, esse processo foi marcado por contradições: implementado em uma transição pactuada, sem ruptura radical com as elites militares e econômicas, gerou um sistema de reparações tímidas, baixa responsabilização penal, manutenção da Lei de Anistia e escassa mobilização pública de memória (Torelly, 2018; Gómez, 2018). O caso da Panair do Brasil exemplifica uma exceção nesse quadro. Três anos após a reativação da empresa, em 2012, a família Rocha Miranda apresentou à Comissão Nacional da Verdade (CNV) uma petição solicitando o reconhecimento da companhia e de seus sócios diretores como vítimas de perseguição política.

O requerimento foi aceito, incluindo a Panair no rol de vítimas do regime militar, não por violações físicas — como tortura ou desaparecimento —, mas pela repressão econômica, dimensão pouco explorada da justiça de transição brasileira. A CNV, como discutem Bevernage (2011) e Bakiner (2016), não atuou como um registro neutro da verdade histórica, mas como arena de disputa especialmente tensa em um país cuja transição política foi formalmente encerrada sem enfrentar de plenamente os crimes de Estado.

A CNV oscilou entre duas tendências: uma vertente mais conciliatória, comprometida com a manutenção do status quo e da leitura restritiva da Lei de Anistia; e outra mais crítica, que defendia maior participação da sociedade civil, audiências públicas e responsabilização

de agentes do Estado (Schettini, 2023). A audiência pública sobre a Panair do Brasil, realizada em 20 de março de 2013, no Teatro Maison de France, no centro do Rio de Janeiro, materializou essa segunda tendência. Presidida por Rosa Cardoso, que reconheceu em seu discurso o peso simbólico do caso, a audiência não apenas conferiu visibilidade oficial à empresa, como inscreveu sua história no rol das violências políticas praticadas pelo regime.

A gravação da audiência pública encontra-se disponível no canal oficial da Comissão Nacional da Verdade no YouTube, sendo a primeira parte intitulada “Audiência Pública sobre o caso Panair: Mesa de Abertura”⁵⁶. O evento foi aberto com uma montagem audiovisual de nove minutos, composta por trechos dos dois primeiros blocos do documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*.

Essa edição especial costurou depoimentos e cenas centrais do filme, incluindo falas de comandantes como Fernando Rocha, Lucas Monteiro de Barros e Oracy; das aeromoças Isabela Campos e Carola Gudim; além dos testemunhos de Luiz Paulo Sampaio, Rodolfo da Rocha Miranda, Maíza da Rocha Miranda e Marylou Simonsen. O uso do filme como peça de abertura oficial revela a fusão entre linguagem estética e consagração institucional, consolidando o documentário como dispositivo legitimador da narrativa memorial construída pelos herdeiros.

Em poucos minutos, a montagem apresenta o fechamento abrupto da Panair, o papel da Varig no processo de cassação e a perseguição política sofrida por Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen. Um detalhe reforça que o material foi editado especialmente para a ocasião: falas como a de Arthur da Távola aparecem com a legenda “*in memoriam*” — ausente na versão original do documentário de 2007.

Essa inserção audiovisual não apenas ilustra o poder simbólico do documentário como testemunho público, mas também evidencia seu uso político: é o próprio filme que inaugura a audiência como peça narrativa e probatória. Ainda que a memória dos trabalhadores ofereça a base emotiva da narrativa, o foco permanece nos herdeiros, reafirmados como sujeitos legítimos da memória da empresa.

O documentário, portanto, transcende o papel de produto cultural e atua como vetor ativo de reconfiguração simbólica, validado pela Comissão Nacional da Verdade como testemunho audiovisual legítimo. A sequência se encerra com Elis Regina interpretando *Nas Asas da Panair*, de Milton Nascimento, símbolo afetivo da empresa e reforço à atmosfera de

⁵⁶ Publicada em 30 de agosto de 2013, com duração de 38 minutos e mais de 5.900 visualizações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N89lqwnHQE&list=PL9n0M0Ix12jdjBPbnoy61joE2Dz4fyxC&index=1>. Acesso em: 21 jul. 2025.

reconhecimento oficial. O discurso de abertura de Rosa Cardoso, então membro da CNV, explicita essa hierarquia. Ela dirige-se inicialmente aos trabalhadores:

Queridos integrantes da Família Panair, aos quais desejo me dirigir como membros dessa pessoa coletiva, homenageando o significado desse nome, que representou, e ainda representa, o que tivemos de mais qualificado em matéria de prestação de serviços aéreos, e mais dedicado à segurança e ao conforto. Dirijo-me também a cada um de vocês em sua singularidade, a cada um que sofreu a partir das especificidades de sua posição na empresa, de seus problemas familiares, de seu temperamento, da própria relação com o seu trabalho, sua carreira, seus sonhos. Fiquem certos de que a Comissão Nacional da Verdade pôde entender a imensidão da tragédia que vocês viveram. (Cardoso, 2013, 9:43 – 10:20)

Somente após essa evocação afetiva ela saúda os representantes dos controladores da empresa, “filhos e herdeiros de Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen” (10:21 – 10:31), em tom mais protocolar. A ordem parece acidental, mas podemos analisar uma dimensão entre os dois grupos: o sofrimento dos trabalhadores é narrado como tragédia coletiva, afetiva e socialmente significativa; já os empresários são reconhecidos pelo status institucional, sem equivalente carga emocional. Essa distinção retórica ilustra como a legitimação pública da tragédia Panair se estruturou fundamentalmente na memória dos trabalhadores, sujeitos que perderam mais do que empregos: perderam redes de sociabilidade, reconhecimento social e pertencimento.

A composição da mesa da audiência reflete essa convergência entre memória cultural e legitimidade institucional. Estavam presentes Paulo Knauss (diretor do Museu Histórico Nacional), José Murilo de Carvalho (historiador e membro da CNV), Heloisa Starling (pesquisadora) e Daniel Sasaki. A abertura da audiência, com trechos do documentário, reafirma o uso do cinema como narrativa legítima não apenas para os presentes, mas — como afirmou Rosa Cardoso — também “para a juventude que se construiu depois desses fatos” (13:20 – 14:00).

A audiência pública de 2013 representa o ápice do ciclo memorial iniciado nos anos 1990: um projeto que transcende a saudade coletiva e consolida-se como ferramenta política de reparação simbólica e reposicionamento social dos herdeiros.

A banca de autoridade foi composta por: Paulo Sérgio Pinheiro (coordenador da CNV), Wadih Damous (presidente da Comissão Estadual do Rio de Janeiro) e Jaime Antunes (diretor do Arquivo Nacional). Durante o evento, Pinheiro ressaltou a importância dos testemunhos reunidos no filme: “A comissão precisa de eventos como o de hoje [...] de depoimentos que serão dados aqui para recompor esses fatos. Eu devia imaginar que isso estaria no filme, mas escrevi isso antes de ver o filme.” (20:00 – 30:10).

Sua surpresa ilustra o quanto o documentário, ao organizar depoimentos e imagens com intencionalidade narrativa, já cumpria a função de sensibilizar, comprovar e interpretar. Ao ser acolhido e visto como fonte legítima pela CNV, o filme tornou-se peça jurídica e memorial, atuando como dispositivo de verdade histórica e política.

A historiadora Heloisa Starling destacou o papel do empresariado no regime, enfatizando que, embora a maioria tenha apoiado o golpe, uma minoria foi “escorraçada” por não se identificar com os rumos autoritários:

Empresários que foram escorraçados porque não se reconheceram na gênese da ditadura militar ou com ela não desejaram se identificar [...]. Talvez seja por esses versos do Fernando Brant, do Milton Nascimento, que possamos começar a história desses pouquíssimos empresários. (Starling, 2013, 18:00 – 23:20)

A referência a “pouquíssimos” ressalta o caráter excepcional da Panair como dissidência empresarial e reforça a monumentalização dos Rocha Miranda enquanto caso raro de enfrentamento econômico ao regime. Essa seletividade da memória é decisiva: a força deriva não apenas do trauma, mas da condição singular de uma empresa moderna, nacionalista e que inicialmente, não se encaixa no que se esperaria de uma memória de resistência.

A citação recorrente ao documentário e à música de Milton Nascimento durante a audiência reforça o papel central desses dispositivos culturais. O ciclo memorial da Panair consolida-se, assim, na articulação entre dor, estética e estratégia. O registro oficial priorizou os depoimentos dos herdeiros, como Luiz Paulo Sampaio, que leu trechos do diário do pai sobre a perseguição enfrentada pela Panair e seus sócios em benefício da Varig. Plácido da Rocha Miranda também contribuiu, por meio de leitura feita por sua esposa, destacando que a AJAX Corretora de Seguros, vinculada a Celso, sofreu devassas fiscais e foi fechada nos anos 1960.

Esses relatos encontram respaldo no volume II do Relatório Final da CNV (2014), que afirma que o golpe civil-militar promoveu uma campanha de estrangulamento econômico contra Celso da Rocha Miranda e Mário Wallace Simonsen. Dois dos três empresários reconhecidos como perseguidos pela ditadura pela CNV. O relatório detalha ações como o confisco de armazéns em Trieste, a suspensão de licenças da Panair, o fechamento da TV Excelsior, a exclusão da AJAX de contratos públicos e devassas fiscais conduzidas pelo SNI e Receita Federal. Celso é descrito como o “mais citado e atacado” entre os empresários listados (BRASIL, Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 325) O caso Panair tornou-se a face mais visível de uma reconfiguração das elites econômicas brasileiras.

Apesar da contundência dessas ações, como reconheceu Rodolfo da Rocha Miranda, “o caso Panair acabou se tornando o mais emblemático” (2013, 02:50-03:45). Esse protagonismo decorre, em grande parte, da atuação persistente dos trabalhadores, que desde 1966 mantêm viva a memória da empresa por meio de almoços, depoimentos e eventos públicos. No entanto, nenhum deles ocupou assento à mesa da audiência de 2013. Foram representados por Rodolfo, cuja intervenção centrou-se na defesa do pai diante das acusações de enriquecimento ilícito durante o regime militar. Aos trabalhadores, restou o espaço final para perguntas da plateia.

Uma dessas vozes foi Geraldo Antônio Vieira Cunha, ex-comissário de bordo, que afirmou:

Comissão Nacional da Verdade, registre esses fatos e trabalhe para que o poder público não trabalhe tanto contra os funcionários, porque, quando visam os proprietários, se esquecem do número enorme de funcionários que são prejudicados por esses desmandos do poder público brasileiro, seja de qualquer facção, seja esquerda, direita, e assim por diante. (Cunha, 2013 00:01 - 2:55)⁵⁷

A fala evidencia a assimetria: enquanto os herdeiros foram reconhecidos como vítimas excepcionais, os trabalhadores permaneceram à margem dos processos de reparação. Relatos mencionam impactos severos na saúde mental, incluindo casos de suicídio, dimensões do trauma pouco contempladas pela lógica institucional da Comissão.

Mesmo com a menção dos 600 funcionários da AJAX seguradora, os mais de cinco mil trabalhadores da Panair não são citados. A centralidade conferida aos empresários contrasta com o apagamento daqueles que sustentaram a operação da companhia. Ainda assim, a CNV não possui caráter jurídico: suas conclusões não implicam punições nem devoluções patrimoniais. Para a família Rocha Miranda, contudo, o reconhecimento teve efeitos diretos na disputa por reparação material. Na edição de 2015 de *Pouso Forçado*, Sasaki registrou a perspectiva dos herdeiros:

Como a CNV tinha prerrogativa de se pronunciar em nome do Estado brasileiro, foi a primeira vez que o país admitiu, pública ainda que indiretamente, responsabilidade. Isso pode abrir portas para que a empresa consiga vitórias na justiça (Sasaki, 2015, p. 302).

⁵⁷ Vídeo publicado pela Comissão Nacional da Verdade em 23 de março de 2013, com duração de 2 minutos e 55 segundos e 145 visualizações em julho de 2025. Título: “Audiência Pública sobre o caso PANAIR: Geraldo Antônio” compõem o segundo vídeo da lista de reprodução. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HRFSGZOEhto&list=PL9n0M0Ix12jdjBPbnoy61joE2Dz-4fjxC&index=2> Acesso em: 21 jul. 2025

A Panair mantém ações similares à de Belém em outras cidades, como Macapá, Fortaleza, Natal, Recife e Salvador, relacionadas a obras de infraestrutura aérea realizadas no contexto da defesa nacional. Esses processos demonstram a importância do ciclo memorial da família Rocha Miranda, iniciado com estratégias de memória em 1995, impulsionado pelo documentário de 2007 e consolidado na audiência de 2013, enquanto mecanismo de reconstrução simbólica e patrimonial do legado empresarial.

Embora o discurso público da ‘Família Panair’ enfatize união e saudade coletiva, os trabalhadores, mesmo presentes nos eventos, seguem sem acesso aos ganhos jurídicos e patrimoniais resultantes dessas disputas. Já os acionistas raramente comparecem às reuniões, conforme reconhecido pelo diretor Rodolfo da Rocha Miranda. Em 2018, o balanço da companhia publicado no Diário Oficial indicava cerca de oito milhões de reais em caixa. (KAZ, 2019) Embora não atue mais no setor aéreo, a empresa mantém CNPJ ativo, duas funcionárias e um escritório no centro do Rio de Janeiro dedicado exclusivamente à gestão de processos e ações de memória.

Com base nos dados levantados, observa-se que a Panair do Brasil estruturou ciclos sucessivos de projetos de memória. Desde meados da década de 1990, os Rocha Miranda protagonizam ciclos de monumentalização da empresa, articulando publicações, eventos, disputas jurídicas e, mais recentemente, estratégias digitais.

O primeiro ciclo, entre 1996 e 2008, incluiu o levantamento de entrevistas e arquivos pessoais, resultando no livro *Nas Asas da História* e no documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*. Esse esforço de curadoria e coleta de fontes serviu de base para anos depois, a legitimação pública da empresa como vítima política no relatório da Comissão Nacional da Verdade, consolidando a reativação simbólica da Panair, reunindo memórias dispersas em acervos e obras audiovisuais. O eixo principal deste período foi a transição de uma memória subterrânea — restrita aos encontros da “Família Panair” — para uma memória em busca da institucionalização, ampliando sua circulação por meio do documentário e dos livros memorialistas.

Entre 2013 e 2015, desenhou-se um segundo ciclo: o reconhecimento da CNV, a segunda edição de Pouso Forçado e a consolidação da narrativa da Panair como injustiçada. O segundo ciclo, portanto, marcou a legitimação da narrativa empresarial, culminando no reconhecimento oficial pela CNV. A memória da Panair adquire, neste momento, status de memória hegemônica, deslocando-se do circuito afetivo para o campo jurídico-político.

A partir de 2017, tem início um terceiro momento, marcado por iniciativas institucionais — como a parceria com o Museu Nacional, que culminou, em 2019, na exposição sobre a companhia, claramente integrada a uma estratégia de reposicionamento da

família Rocha Miranda no espaço público. Esse ciclo, iniciado após 2017 e posterior ao lançamento de *Menino 23* (2016), caracteriza-se pela atualização contínua da memória da Panair no ambiente digital e pela abertura de novas frentes de disputa judicial. Trata-se de uma fase em que a monumentalização de sua memória empresarial se expande para múltiplas esferas — cultural, jurídica e digital —, consolidando-se como memória plenamente institucionalizada e utilizada estrategicamente pela família Rocha Miranda. Esse terceiro ciclo ocorre paralelamente à emergência de narrativas como *Menino 23*, evidenciando a coexistência, e a assimetria, entre memórias empresariais e memórias subalternas ainda em disputa.

A exposição *Nas Asas da Panair*, inaugurada em 2019 no Museu Nacional, reuniu objetos, fotografias e documentos doados por antigos funcionários e herdeiros da empresa, integrando acervos dispersos da chamada “Família Panair”. A curadora e pesquisadora Marisa Soares, em entrevista na ocasião ao canal Flashback (2019), destacou o peso da memória da empresa na cultura carioca, mesmo entre gerações que não vivenciaram diretamente sua trajetória: “Eu conhecia muito pouco, era muito criança quando a Panair fechou, mas tinha uma lembrança da companhia, porque no Rio de Janeiro todo mundo que nasceu e cresceu na cidade guarda alguma memória da Panair, ela teve uma presença muito forte na cidade.” (2:52 – 3:57)

O depoimento de Soares ilustra a persistência da Panair como elemento da memória urbana carioca, atravessando o tempo e reemergindo pela monumentalização cultural promovida nos ciclos recentes da família Rocha Miranda. Na mesma entrevista, a pesquisadora destacou o papel de materiais de apoio, entre eles o documentário.

A partir de 2019, com a exposição no Museu Nacional, a memória da Panair passou também a migrar para o ambiente digital, com perfis em redes sociais, postagens de acervos e vídeos nostálgicos. Em 2020, essa presença foi ampliada com o lançamento do site institucional e a ativação de perfis no Facebook, Instagram, Twitter e YouTube.

Embora o YouTube e o Twitter permaneçam sem atividades, os perfis no Facebook e Instagram registram maior engajamento, com cerca de 2,6 mil seguidores em cada rede. O site oficial adota o lema “Somos a companhia que ensinou o Brasil a voar”⁵⁸ e organiza conteúdos sobre o legado da empresa, notícias, acervos digitais e uma boutique (hoje desativada), antes utilizada para venda de livros como *Pouso Forçado* e o documentário *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração*, obras que voltaram a circular e a ser citadas em portais de notícia.

⁵⁸ <https://panair.com.br/por/> acesso em: 21 jul. 2025

Essa reativação digital coincidiu com a renovação dos esforços políticos e institucionais da companhia: em 2020, a Panair ingressou no Pacto Global da ONU conforme divulgado em portais econômicos como *O Globo*, vinculando-se à agenda dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) (Barbosa, 2020).

O período também foi igualmente marcado por desdobramentos jurídicos relevantes. A decisão de 18 de dezembro de 2020, da 14ª Vara Federal Cível do Rio de Janeiro (processo nº 0131967-43.2016.4.02.5101), ⁵⁹reconheceu formalmente que Celso da Rocha Miranda, sócio controlador da Panair, foi vítima de perseguição política, o que resultou no fechamento compulsório da companhia em 1965 e em outros atos lesivos subsequentes. A memória da Panair, antes situada no campo afetivo, converteu-se em ferramenta política capaz de sustentar pleitos jurídicos e indenizatórios.

Esses ciclos reiteram que a família Rocha Miranda não apenas preserva o passado, mas o reorganiza estrategicamente, reinscrevendo-se como herdeira legítima de uma elite modernizadora injustiçada e convertendo o trauma empresarial em ativo político, patrimonial e simbólico.

A decisão da Comissão de Anistia em 2023, que reconheceu Celso da Rocha Miranda como perseguido político, afirmando que o fechamento compulsório da companhia em fevereiro de 1965 e os subsequentes atos lesivos violaram seus direitos (processo nº 0131967-43.2016.4.02.5101), teve impacto expressivo no campo jurídico⁶⁰. Embora o requerimento apresentado solicitasse apenas o reconhecimento simbólico, sem pleito financeiro, a decisão favoreceu juridicamente ações indenizatórias já movidas pela Panair do Brasil.

Entre elas, destacam-se processos referentes a terrenos de aeroportos modernizados pela empresa e posteriormente incorporados ao patrimônio público sem indenização adequada. Exemplo notório são as disputas envolvendo áreas em Recife e Fortaleza, cujos aeroportos integravam a estratégia nacional de defesa e integração aérea e foram ampliados pela Panair durante a Segunda Guerra Mundial.

O reconhecimento oficial da perseguição política fortaleceu a tese jurídica da imprescritibilidade, respaldada pelo entendimento do TRF5 de que “seria impossível à Panair

⁵⁹BRASIL. Tribunal Regional Federal da 2ª Região. Relatório da 14ª Vara Federal do Rio de Janeiro: período de correção de 01 a 05 de junho de 2020. Rio de Janeiro: Gabinete da Corregedoria, Setor de Correição, 2020. Disponível em: <https://www10.trf2.jus.br/corregedoria/wp-content/uploads/sites/54/2020/06/14a-vara-federal-do-rio-de-janeiro-rj-2020-relatorio.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2025.

⁶⁰ BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. Comissão de Anistia se reúne e concede anistia política a ex-presidente de companhia aérea confiscada durante regime militar. Portal Gov.br, 27 set. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/setembro/comissao-de-anistia-se-reune-e-concede-anistia-politica-a-ex-presidente-de-companhia-aerea-confiscada-durante-regime-militar>. Acesso em: 21 jul. 2025.

buscar a proteção dos seus direitos, na medida em que, durante o período militar, não havia Estado democrático de direito”, permitindo a reativação de demandas antes consideradas prescritas. (Guimarães, 2024)

Durante a sessão da Comissão, Rodolfo da Rocha Miranda destacou novamente a “Família Panair”, relembrando a emblemática pergunta formulada após fevereiro de 1965: “Por que fecharam a minha Panair?”. Afirmou: “Fico muito feliz pela família Rocha Miranda, mas mais ainda pela Família Panair, para poder dizer a eles que foi por perseguição política, não a eles, mas aos sócios diretores.” (55:40 – 55:45)⁶¹

A própria banca de conselheiros da Comissão de Anistia, em decisão unânime, reconheceu o caráter incompleto da reparação. Conforme registrado em ata: “Se faz justiça à Panair, mas não se fez justiça àqueles trabalhadores que ficaram desempregados.” (1:02:56–1:03:09)

Os conselheiros recomendaram formalmente que Rodolfo protocolasse processos em nome dos ex-funcionários. A fala evidencia a desigualdade nas políticas de memória: embora a reparação simbólica tenha alcançado a elite empresarial, os efeitos materiais da perseguição — desemprego em massa, desestruturação familiar e perdas sociais — seguem sem reparação adequada.

A Comissão reconheceu publicamente a chamada “Família Panair” como vítima coletiva de perseguição política. A presidente da Comissão, Eneá de Stutz e Almeida, destacou que a perseguição não se limitou aos sócios controladores, atingindo também trabalhadores e suas famílias. Solicitou expressamente que fossem protocolados requerimentos de anistia coletiva em nome dos ex-funcionários, reconhecendo que a tragédia da empresa teve efeitos sociais profundos sobre milhares de famílias.

Essa perspectiva coletiva representou um marco inédito, considerando que nem mesmo Rodolfo da Rocha Miranda havia reconhecido plenamente a dimensão da perseguição para além da esfera empresarial. Na própria sessão, sua fala concentrou-se inicialmente na reparação jurídica aos acionistas, sendo surpreendido pela ênfase dos conselheiros na responsabilidade histórica em relação aos mais de cinco mil trabalhadores impactados pela cassação. A Comissão, assim, ampliou o escopo do reconhecimento memorial, impulsionando um debate até então ausente nos discursos da família Rocha Miranda.

⁶¹BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. 5ª Sessão da Comissão de Anistia em 2023. YouTube, 29 set. 2023. 1.000 visualizações. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9-parA7IfXI&t=4443s&ab_channel=Minist%C3%A9rioDosDireitosHumanosedadCidadania. Acesso em: 21 jul. 2025.

Diante desse cenário, compreende-se como a memória da Panair do Brasil exemplifica o funcionamento típico da memória cultural. A monumentalização construída pelos Rocha Miranda — através de livros, documentários, exposições e redes sociais — não busca recuperar o passado em sua totalidade histórica, mas fixar determinados marcos simbólicos que atualizam a identidade familiar e empresarial no presente. A narrativa da Panair opera, como define Jan Assmann (2008, p.121), a partir de “pontos fixos do passado”: o glamour das décadas douradas, a tragédia do fechamento em 1965 e a posterior reabilitação jurídica.

A análise dos ciclos de memória da Panair evidencia como determinados atores sociais assumem a função de “guardiões da memória cultural” (2008, p.125). No caso da Panair, a família Rocha Miranda ocupa esse papel, mobilizando capital econômico, redes de influência e domínio simbólico para gerir, atualizar e monumentalizar a memória da companhia.

Assim como em sociedades tradicionais certos grupos — xamãs, griôs, sacerdotes — controlam a transmissão de memórias socialmente relevantes, no Brasil contemporâneo observa-se o empresariado e seus herdeiros atuando como mediadores seletivos dessa memória. Uma memória que poderia permanecer comunicativa, de curta duração e repassada informalmente entre gerações, é convertida em memória cultural, institucionalizada em livros, documentários e locais de memória.

A Panair ilustra uma memória cultural regulada por especialistas — herdeiros, escritores, produtores culturais e cineastas — que definem quais elementos do passado serão preservados e quais serão esquecidos. A operacionalização jurídica da memória, a curadoria narrativa do documentário, o controle sobre eventos públicos e o domínio das plataformas digitais evidenciam que a memória da Panair é sistematicamente gerida, performada e atualizada conforme as demandas simbólicas e patrimoniais dos seus curadores.

Não se pode ignorar, contudo, a agência parcial dos ex-funcionários. A própria formação da “Família Panair”, com encontros regulares desde 1966 e a produção de acervos como o livro *Nas Asas da História*, revela formas de resistência memorial que, embora instrumentalizadas, expressam uma elaboração autônoma do luto e da identidade profissional. Entretanto, não se identificaram episódios consistentes de tensionamento explícito da narrativa dominante pelos trabalhadores, o que evidencia tanto a captura simbólica desse grupo quanto a desigualdade estrutural nas formas de acesso à memória pública.

O documentário constituiu o principal pilar do primeiro ciclo memorial da Panair, iniciado em 1996 e culminando na audiência pública da CNV em 2013. A atuação da Comissão Nacional da Verdade também merece ser problematizada para além de sua função reconhecedora. O uso do documentário Panair como peça de abertura nas audiências e a inscrição da empresa no rol oficial de vítimas demonstram que o Estado brasileiro também

performou a memória empresarial, convertendo-a em narrativa oficial sobre o passado recente. Assim, o Estado não apenas reconheceu, mas encenou a memória da Panair, instrumentalizando-a na própria construção simbólica de sua autoridade democrática pós-ditadura.

Apesar da robusta documentação apresentada por Rodolfo da Rocha Miranda à CNV, foi o documentário que cumpriu a função cultural de projetar a narrativa da Panair ao grande público, assegurando sua circulação antes do reconhecimento oficial. Como reconheceu Rosa Cardoso durante a audiência, a história da Panair já era amplamente conhecida da sociedade civil justamente pela força construída previamente no campo cultural. O audiovisual cumpriu papel decisivo para deslocar uma memória antes subterrânea — restrita a círculos afetivos e informais — para o campo das memórias institucionalizadas pelo Estado, culminando no reconhecimento formal pela CNV e posteriormente consolidado pela Comissão de Anistia em 2023.

O caso Panair exemplifica como a monumentalização da memória empresarial construiu uma exceção no contexto da ditadura civil-militar. A família Rocha Miranda apresentou-se como dissidência empresarial em um regime apoiado por ampla maioria do empresariado nacional. Essa construção foi viabilizada pela associação com a memória afetiva dos trabalhadores da empresa, mobilizada em encontros, depoimentos e eventos públicos. A chamada “Família Panair” operou como plataforma simbólica capaz de ampliar a legitimidade social das demandas jurídicas dos herdeiros.

No entanto, essa aliança foi desigual: enquanto os herdeiros transformaram memória em ativo patrimonial, os trabalhadores permaneceram na condição de base afetiva, excluídos dos dividendos econômicos resultantes da reabilitação. A possibilidade de reparação financeira coletiva aos trabalhadores surgiu apenas em 2023, impulsionada não pela família Rocha Miranda, mas por recomendação expressa da Comissão de Anistia⁶². O caso revela, portanto, como a monumentalização institucionalizada da memória pode validar reparações desiguais: perdas compartilhadas, mas reparações concentradas.

4.2 Identidade Rocha Miranda em Menino 23: “nazistas brasileiros”

Nos dois casos analisados, *Panair do Brasil* e *Menino 23*, evidenciam-se trajetórias opostas de construção memorial. Enquanto a narrativa da *Panair* foi conduzida pelos próprios

⁶² Patrocinou a pesquisa e ofereceu suporte jurídico para a entrada da ação por perseguição coletiva na Comissão de Anistia, avaliada em 2024.

herdeiros, articulando estratégias de visibilidade voltadas à reabilitação simbólica e à defesa do legado empresarial, *Menino 23* projeta uma memória marcada pela denúncia do racismo estrutural e pelo resgate de infâncias negras apagadas da história nacional. Nesse contraste, a gestão familiar da memória da Panair contrasta com a mediação externa que sustenta *Menino 23*, conduzida por Sidney Aguilar Filho e Belisário Franca diante da ausência de mobilização direta dos sobreviventes.

O protagonista do filme, Aloísio Silva dos Santos, faleceu em 2015, antes mesmo da estreia comercial. Argemiro dos Santos, o outro sobrevivente entrevistado, viveu até pouco após o lançamento, mas sua atuação pública restringiu-se a poucas entrevistas, limitadas pela idade avançada e pela dificuldade de acesso aos espaços institucionais de memória. Após o lançamento, não se observaram mobilizações familiares ou comunitárias em torno da memória desses homens. Esse contraste evidencia, na prática, a dinâmica descrita por Jan Assmann (2008) sobre a transição da memória comunicativa — transmitida oralmente no convívio direto entre gerações — para a memória cultural, ancorada em registros materiais, obras audiovisuais e ritualizações.

Enquanto a memória comunicativa se restringe ao passado recente e se apaga em poucas gerações, a memória cultural desloca eventos para um “passado absoluto”, institucionalizando-os em documentos, monumentos e narrativas de longa duração.

O caso da Panair ilustra a elevação de uma memória antes restrita aos ex-funcionários para o espaço público e estatal, impulsionada por documentário, exposição e reconhecimentos oficiais como os da CNV e da Comissão de Anistia. Já *Menino 23* revela o oposto: a memória das infâncias subalternizadas permaneceu latente, sem mobilização familiar ou acesso direto dos sobreviventes aos circuitos institucionais. Nesse contexto, a mediação de Sidney Aguilar Filho e Belisário Franca tornou-se decisiva para transformar arquivos esquecidos em narrativa ativa, evidenciando como o direito à memória depende de capital cultural, visibilidade midiática e validação institucional.

No caso dos meninos do Romão de Mattos Duarte, embora uma identidade coletiva fosse possível, ela jamais se consolidou. As próprias condições de vida a que foram submetidos explicam a ausência de vínculos comunitários duradouros: os meninos não dispunham de recursos materiais ou redes de apoio que possibilitassem a formação de laços coletivos. As experiências traumáticas em comum, longe de gerar um senso de pertencimento, contribuíram para a dispersão e o isolamento. A memória comunicativa sobreviveu apenas entre poucos sobreviventes, como Aloísio e Argemiro, cujos testemunhos, ao serem registrados no documentário, transitaram para a esfera da memória cultural.

A partir desse registro audiovisual, os principais guardiões memoriais passaram a ser Sidney Aguilar Filho e Belisário Franca, que assumiram a responsabilidade de atualizar essa memória no espaço público. Essa foi, de fato, a função desempenhada pelo filme: deslocar uma memória latente e marginalizada para uma posição visível no debate sobre o racismo estrutural e a violência histórica no Brasil.

Após seu lançamento, *Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil* foi rapidamente incorporado a circuitos institucionais de debate sobre racismo, trabalho infantil e memória histórica. Diversos coletivos e instituições passaram a exibir o filme como ferramenta pedagógica e política, frequentemente com a presença ativa do pesquisador e do diretor. Destacam-se, por exemplo, sessões promovidas durante a Consciência Negra por sindicatos docentes, pela OAB em Brasília e no Rio de Janeiro, por órgãos do Judiciário como a Justiça Federal e o TRT do Rio, além de mostras estudantis e eventos em instituições públicas de pesquisa. Essas iniciativas evidenciam a proposta central do projeto, descrita no site oficial do filme, que valoriza o audiovisual como catalisador de transformações sociais.

Conforme afirmam seus realizadores, o objetivo do documentário é provocar reflexão sobre o descaso com a infância desassistida, o racismo estrutural e o autoritarismo das elites, enfrentando temas espinhosos ainda presentes na sociedade brasileira e fomentando a mudança de mentalidade e a transformação social.

A repercussão também se refletiu em ampla cobertura midiática, com matérias publicadas em veículos voltados aos direitos humanos e ao debate racial. A temática foi igualmente incorporada a publicações institucionais de entidades como o Memorial do Ministério Público Federal, a Fundac-PB, a *B'nai B'rith* Brasil e o Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro. O documentário manteve circulação constante, inclusive em debates públicos recentes, reafirmando seu papel como dispositivo contínuo de memória e enfrentamento ao apagamento histórico das infâncias subalternizadas.

O documentário também obteve extensa inserção acadêmica. Derivado de uma pesquisa de doutorado em História da Educação, *Menino 23* consolidou-se como ferramenta pedagógica tanto na educação básica quanto no ensino superior. O rigor conceitual aliado à força narrativa favoreceu seu uso em aulas, conferências e cine debates em instituições como Unicamp, USP, UFMG, UFSCar, UNIRIO e outras universidades públicas. Frequentemente apresentado com a participação de Sidney Aguilar Filho, o filme tornou-se referência crítica nos campos da educação, dos direitos humanos e da memória social.

O alcance internacional também foi expressivo. *Menino 23* foi exibido em instituições estrangeiras, como o Teresa Lozano Long Institute da Universidade do Texas, e integrou festivais como o Toronto Black Film Festival e o Festival International Film Black de

Montréal, inserindo-se nos debates globais sobre racismo estrutural e exploração do trabalho infantil.

Mesmo com ampla circulação, o caso permanece raro no audiovisual brasileiro: combina adesão acadêmica, presença em coletivos políticos e inserção em movimentos sociais. Esse êxito se deve ao objetivo declarado de articular memória histórica e denúncia social. A renúncia aos direitos autorais para exposições educativas e comunitárias, exigida por Sidney, contribuiu para a difusão em favelas, comunidades urbanas, escolas e associações populares (Aguilar Filho, 2017, 40:38:50 – 41:58:19).

Essa projeção, no entanto, não resultou em reparações materiais. Nem nas exposições acadêmicas, nem em espaços institucionais, observou-se protagonismo dos familiares de Aloísio, Argemiro ou José Alves de Almeida. O reconhecimento público não se converteu em reparação concreta, evidenciando os limites da monumentalização simbólica frente às estruturas históricas de exclusão.

Sidney Aguilar Filho reconhece essa contradição, mantendo, contudo, um forte compromisso moral com o testemunho dos sobreviventes. Como costuma afirmar em conferências, sentiu-se escolhido como guardião da história, ressaltando a coragem de Aloísio, Argemiro e José Alves:

Eu me sinto um dos intelectuais talvez mais sortudos por, em algum momento, o seu Aloísio ter confiado em mim e me escolhido para me tornar a voz dele, né? Então, todas as vezes que eu estou diante de um público que assiste ao filme, o meu primeiro agradecimento é sempre a ele, ao Aloísio. Um homem de uma coragem invejável, uma coragem impressionante, que teve uma capacidade que cada vez mais se mostra evidente nas experiências que eu tenho tido com a divulgação do filme e da minha pesquisa. Ele é universal. Em todos os lugares aonde eu vou, ele provoca a mesma reação que provocou em vocês: esse nó na garganta, essa emoção. Ele consegue falar só com os olhos, né? É impressionante como os olhos dele falam. Mas não bastasse eu ser muito sortudo, eu fui duplamente sortudo, porque o Argemiro confiar em mim foi ainda mais... mais prestigioso. Porque o Argemiro é um homem que ninguém enfrenta. Eu tô falando sério. Ele é um guerreiro. Não só no sentido figurado. Ele foi pra Segunda Guerra, um matador no sentido literal. Você olha pra ele: sangue nos olhos, valente. E eu sempre agradeço muito a eles e à família do José Alves, que foi de uma coragem enorme, enfrentando revoltas e medos para tornar essa história pública. (Ibid, 2017, 15:25 – 18:30)

A força do filme também foi potencializada, segundo ele, pelo momento político de seu lançamento, em 2016, no auge da crise institucional e do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, contexto que ampliou sua repercussão social e midiática. Segundo o professor (2017, 24:05–24:10), a conjuntura de debates sobre racismo, políticas de cotas e autoritarismo ampliou a repercussão social e midiática do documentário.

De maneira semelhante à trajetória da *Panair do Brasil, Menino 23* também circulou em comissões de memória, especialmente na Comissão Nacional da Verdade da Escravidão Negra no Brasil (Cvenb), criada pela OAB em 2014. Com atuação simbólica, a Cvenb buscou denunciar o racismo estrutural, estendendo seu escopo do período colonial às heranças contemporâneas da escravidão.

Diferentemente da CNV — vinculada ao Estado e com prerrogativas legais —, a Cvenb opera como iniciativa da sociedade civil, com foco na memória pública sem instrumentos formais de reparação. Como destacou Márcia Leitão Pinheiro (2022), trata-se de um esforço de confrontar o mito da democracia racial e ampliar o debate sobre a memória política no Brasil, ainda que esbarre na ausência de respaldo jurídico estatal. Sua criação reuniu entidades negras, quilombolas e movimentos sociais, reforçando a denúncia de que a escravidão é um crime continuado, cujos efeitos estruturantes atravessam o presente.

A atuação da Cvenb pauta-se em instrumentos internacionais, como a Declaração de Durban e a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial⁶³, tensionando a estrutura jurídica brasileira e reivindicando responsabilização histórica. Sua atuação se concentra na produção de memória pública, mas sem o aparato jurídico da CNV. O debate sobre *Menino 23* nas sessões da Cvenb reforçou o papel do filme como ferramenta crítica sobre as heranças da escravidão e do racismo estrutural. Como resumiu o então vice-presidente da OAB-SP, Fábio Canton: “não estamos divulgando um simples filme, estamos divulgando a história brasileira” (10:35 – 10:50). Contudo, a visibilidade do documentário contrastou com a ausência de propostas materiais de reparação aos sobreviventes e seus descendentes, expondo o bloqueio institucional diante de demandas reparatórias.

O caso sintetiza o paradoxo da memória política no Brasil: o avanço do reconhecimento simbólico caminha lado a lado com a estagnação das reparações concretas. A memória pública se fortalece, mas as condições de vida dos sobreviventes permaneceram intocadas. Esse impasse é recorrente em outras experiências latino-americanas e africanas, onde a mobilização cultural se expande sem resultar em justiça material. No Brasil, embora a Comissão de Anistia e outros mecanismos tenham concedido inúmeras indenizações individuais e coletivas a perseguidos políticos da ditadura, casos situados na esfera racial — como o de *Menino 23* — não tiveram desdobramentos equivalentes. Nessas situações, o

⁶³ A Declaração e Programa de Ação de Durban, adotada em 2001 durante a III Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância (ONU), reafirma os compromissos dos Estados signatários — incluindo o Brasil — com políticas de reparação histórica, reconhecimento da escravidão como crime contra a humanidade e promoção da igualdade racial. Essa declaração complementa a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial, aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1965 e incorporada ao ordenamento jurídico brasileiro pelo Decreto nº 65.810, de 8 de dezembro de 1969.

reconhecimento formal não foi acompanhado de reparações materiais, políticas específicas de justiça racial ou sequer de um pedido oficial de desculpas.

Essa tensão se evidencia também na repercussão cultural ampliada, como a peça *Desfazenda* (2024), que reinterpreta *Menino 23* através do teatro. A circulação em múltiplas linguagens reforça o poder simbólico do caso, assim como o livro do professor Sidney, *Entre Integralistas e Nazistas: Racismo, educação e autoritarismo no sertão de São Paulo* (2021), publicado pela Editora Alameda, o rosto de Aluísio ilustra a capa.

Em 2024, durante uma cerimônia no Campus Lagoa do Sino da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Sidney relatou brevemente a história ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva, entregando-lhe o livro. No vídeo registrado pela editora, Lula reage dizendo: “Depois eu quero dar um abraço em vocês” (1:51 – 3:11), referindo-se aos familiares presentes, como Dona Diva, viúva de José de Almeida, e uma das netas de Aluísio, estudante da UFSCar.

O local da cerimônia conferiu peso ao momento: o Campus Lagoa do Sino ocupa terras que, no século XX, pertenceram aos irmãos Rocha Miranda, ligados ao nazismo e ao integralismo. Em discurso, o estudante de engenharia agrônômica Murilo Piccoli destacou o contraste entre passado e presente: “É com orgulho que eu digo que um lugar que já foi senzala, hoje é uma universidade pública” (Piccoli, 2024).

Na própria tese, Sidney chegou a perguntar diretamente a Aluísio Silva se ele gostaria de processar o Estado brasileiro, oferecendo apoio jurídico completo: “Não há como eu processar o Estado pro senhor. Teria que o senhor querer. Eu posso arrumar os advogados, eu posso arrumar tudo. Mas o senhor é que tem que querer”. Aluísio respondeu que teria interesse, desde que pudesse consultar advogados: “Bom, se for assim eu interesse” (Aguilar Filho, 2011, p. 352). Apesar dessa disposição manifesta, não há registros de qualquer mobilização posterior para garantir reparação a ele ou a Argemiro.

O diálogo revela uma contradição profunda: mesmo reconhecendo a brutalidade que sofreu, Aluísio ainda conciliava sentimentos de gratidão pela educação recebida com a naturalização da violência vivida. Argemiro, por sua vez, sequer teve oportunidade semelhante registrada — não se sabe se lhe foi feita a mesma proposta. Ambos cresceram em um regime de disciplina que favoreceu o esquecimento e a normalização da violência, sendo apenas no processo coletivo de rememoração conduzido por Sidney que começaram a elaborar o peso do que viveram. Em outro contexto, isso poderia ter embasado reivindicações formais contra o Estado.

A própria noção de reparação, em casos de violência histórica contra crianças e populações subalternizadas, traz dilemas incontornáveis. Como reparar um trauma que

moldou a identidade da vítima desde a infância, naturalizando castigos, trabalho forçado e privação de liberdade? A compensação financeira, embora essencial como reconhecimento jurídico, não devolve os anos perdidos, a infância roubada ou as marcas psíquicas deixadas. Para Aluísio e Argemiro, o próprio ato de recordar já implicava um esforço doloroso de reconstrução de sentido. Ao reconhecerem as violências sofridas, também enfrentavam os vínculos afetivos ambíguos com seus tutores e a dificuldade de se enxergarem como vítimas — dilema que evidencia a pergunta central: o que significa reparar quando parte do dano está justamente na dificuldade de reconhecê-lo?

O documentário provocou uma reconfiguração significativa da memória coletiva, marcando o nome Rocha Miranda não mais pela sua trajetória empresarial, mas pelo estigma da exploração infantil racializada. Reportagens e debates públicos passaram a associar diretamente a família à identidade de “nazistas brasileiros”, com pressões sociais pela responsabilização dos herdeiros. Mesmo sem efeitos jurídicos concretos, o impacto simbólico foi suficiente para redesenhar o espaço memorial da família.

Esse deslocamento também atravessou instituições acadêmicas, com a doação de acervos ao Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp, institucionalizando uma memória crítica antes silenciada. Essa vitória simbólica, contudo, desencadeou reações de setores familiares ligados a fazenda Santa Albertina, exemplificadas pelas tentativas de silenciamento jurídico enfrentadas por Sidney Aguilar Filho. A pressão legal não apenas visava paralisar a circulação do documentário, mas também deslegitimar o próprio campo acadêmico que sustentou a denúncia — movimento que ganha força justamente no contexto de ascensão da extrema direita e de rearticulação de pautas revisionistas no Brasil entre cuja guinada se inicia em 2013 e 2015.

A disputa pela memória histórica também se manifestou por meio de estratégias de contra-memória promovidas por membros da família Rocha Miranda, especialmente através de Maurício Rocha Miranda, apoiado por sua irmã Ângela. A disputa aqui não se dá entre memória hegemônica e contra-hegemônica, mas entre versões concorrentes de uma mesma elite. O blog de Maurício Rocha Miranda não busca romper com o discurso dominante, mas reinscrever o ramo paulista na memória progressista construída pelo ramo carioca, disputando legitimidade moral e intelectual dentro do próprio campo da elite.

Entre 2013 e 2015, Maurício manteve esse blog pessoal no Wordpress dedicado a deslegitimar a pesquisa de Sidney Aguilar Filho e o documentário *Menino 23*. Ali, divulgou cartas enviadas a instituições como a Unicamp e a Revista de História da Biblioteca Nacional, além de postagens como “A Anatomia de uma Calúnia” e “Descompromisso”, questionando imprensa, academia e a produtora do filme.

O canal também abrigava um vídeo-resposta no YouTube e textos assinados por apoiadores próximos. Embora o blog inicialmente permitisse comentários, o espaço foi rapidamente fechado após as primeiras reações públicas, evidenciando o caráter unilateral da narrativa construída.

A ênfase metodológica nos testemunhos diretos foi distorcida por Maurício e apresentada como “prova” de parcialidade, sustentando a narrativa de que a pesquisa seria “unilateral”. Sidney observa que, entre os diversos descendentes da família espalhados pelo país, apenas Maurício e Ângela “se doeram” publicamente (Copehe, 2017, 35:00–35:39).

Contudo, é preciso destacar que Maurício é herdeiro direto da fazenda Santa Albertina, citada na pesquisa, e apresenta-se como proprietário rural em reportagens como a da *Folha de S. Paulo* (2013), evidenciando não apenas interesse baseado na parentalidade, mas vínculo material com o legado contestado. Sua retórica adota a naturalização das violências denunciadas, reproduzindo justificativas históricas: “era assim na época”. Trechos como “o próprio Argemiro disse que não se sentia escravizado” ou “o uso da palmatória era comum nas escolas daquele tempo, mas jamais foram submetidos a maus-tratos” (Rocha Miranda, 2013) ilustram a tentativa de reverter a denúncia em normalização. Essa retórica de relativização — “era assim na época” — ancora-se em uma experiência histórica marcada pela naturalização da violência e pela negação da dimensão racial, frequentemente subsumida ao discurso da disciplinarização e da pedagogia moralizante das instituições do período.

Maurício também recorre à “prova de inclusão social” ao citar a formação profissional de Aluísio como domador de cavalos — “um ofício que não teria aprendido no orfanato” — ignorando seu caráter compulsório. Da mesma forma, relativiza a adesão familiar ao integralismo e até o nazismo, citando figuras como Miguel Reale e Dom Helder Câmara, para minimizar a gravidade da associação dos tios-avôs com a extrema-direita autoritária.

O resultado é uma narrativa que busca reabilitar a imagem da elite, recodificando exploração racializada, apropriação do trabalho infantil e vínculos com regimes autoritários como gestos de benemerência. Enquanto a pesquisa tensiona esses silenciamentos históricos, o blog de Maurício procura neutralizá-los e reinstalar a lógica de vitimização das elites frente à crítica pública.

Os argumentos centrais seguem uma lógica de contra-memória: Maurício tenta esvaziar o impacto das denúncias através da revalorização dos legados familiares e da acusação de falta de contraditório. Neto de Renato Rocha Miranda, um dos quatro proprietários da fazenda Santa Albertina e ex-líder integralista, Maurício falava como herdeiro direto, combinando a defesa da “honra familiar” com o interesse patrimonial. Sua crítica focava em duas frentes: questionava a metodologia de Sidney — alegando ausência de

diálogo com a família — e exaltava a suposta modernidade agrícola e os vínculos comunitários da fazenda.

É relevante notar que Sidney, em declarações públicas, confirmou não ter buscado Maurício, por considerá-lo descolado dos fatos históricos, já que nasceu após os acontecimentos (2017, 20:15:28 -24:18:46). A decisão, metodologicamente justificada pela centralidade dos testemunhos diretos, foi recortada e transformada por Maurício em “prova” de parcialidade, criando a falsa ideia de uma história unilateral.

Maurício também mobilizava memórias de progresso, filantropia e convívio com funcionários para relativizar os relatos de exploração e violência. Buscava normalizar o uso da suástica nos tijolos da fazenda, alegando práticas preexistentes ao nazismo hitlerista, e minimizava o vínculo da família com o integralismo citando figuras respeitadas que teriam trilhado caminhos semelhantes. Dessa forma, o foco das denúncias — a exploração infantil racializada — era permanentemente deslocado para o campo do orgulho local e da suposta injustiça histórica contra uma “família respeitável”.

O blog e o vídeo-resposta, portanto, não apenas negavam os abusos relatados, como tentavam reconfigurar a identidade pública dos Rocha Miranda. O recurso a perfis falsos (como o “José Roitberg”, que na verdade era o próprio Maurício) ilustra o uso tático de artifícios para criar aparência de apoio externo à versão familiar dos fatos. O que se construiu foi uma contra-memória defensiva, que tentava neutralizar a denúncia pública através de distorções históricas, revisionismo local e o apagamento deliberado dos sobreviventes.

Além disso, a escolha dos depoentes revela a seletividade intencional da narrativa: a maioria é composta por parentes ou filhos de administradores da fazenda, todos brancos e socialmente próximos aos Rocha Miranda. Nenhum deles corresponde à condição social ou racial dos meninos levados à Santa Albertina. A ausência absoluta de qualquer interlocutor negro e a centralidade de ex-funcionários em posições privilegiadas ilustram um recorte claro: trata-se de uma defesa endógena, voltada à reafirmação do ponto de vista da elite proprietária. Não há contraposição entre memórias de experiências similares, mas sim a imposição da memória dos vencedores — aqueles que sempre detiveram o poder local.

O vídeo se abre com a pergunta “Sérgio era nazista?”, respondida por uma entrevistada, Aparecida Guido, com um evasivo: “eu nunca ouvi ninguém dizer que o Dr. Sérgio era mal” (2014, 00:25 – 00:34), deslocando a acusação para um campo moral subjetivo e neutralizando as evidências históricas. A ambiguidade se intensifica quando o advogado Eduardo Souza admite que “Sérgio era nazista até Hitler fazer aquela coisa horrível com os judeus; depois viraram integralistas” (2014, 08:14 – 09:02), naturalizando a adesão inicial ao nazismo como algo banal e “corrigido” apenas por conveniência.

As contradições seguem: o mesmo Eduardo nega a relação entre o silo mostrado em *Menino 23* e Santa Albertina, alegando que o silo ficava na Cruzeiro do Sul “a 36 km de distância” (2014, 20:12 – 20:58) e que Aloísio não poderia ficar de castigo lá, já que não ficava naquela fazenda. Contudo, minutos depois, admite ter conhecido o major Oswaldo apenas em 1944 — portanto, após o período de cativo dos meninos —, evidenciando seu desconhecimento direto da rotina da fazenda.

Há também falas que explicitam o viés: Clóvis Guimarães, por exemplo, informa que é filho de Renato — um dos meninos levados à fazenda — e admite que tanto o pai quanto ele próprio “trabalharam a vida inteira para os Rocha Miranda”, destacando o caráter de gratidão e lealdade herdada (2014, 33:40 – 35:00). Sua entrevista, conduzida pelo próprio Maurício Rocha Miranda, demonstra como a assimetria de poder estrutura até o enquadramento das memórias ditas “familiares”.

A fala de Carlos Gomes o único participante também de *Menino 23* muda radicalmente: enquanto no documentário sua fala se reduz a frase de que achava “uma aventura bonita os meninos virem do Rio” (2016), aqui ele acrescenta que não sabia do cotidiano dos meninos e que Aloísio “bebia e reclamava” em seu bar (2014, 31:50 – 33:04), o que sinaliza uma tentativa explícita de descredibilizar o sobrevivente como alcoólatra, por parte de Mauricio da Rocha Miranda. Ao mesmo tempo, essa observação revela um subtexto inverso: se Aloísio de fato recorria à bebida, isso pode ser lido como uma resposta ao trauma vivido.

Estides, nascido em 1930, conforme declara no início de sua fala, reforça a confusão cronológica ao afirmar que os meninos “tinham lavadeira paga” e recebiam salário, apesar de ter apenas três anos quando os primeiros grupos chegaram à fazenda (2014, 15:50 – 16:46). Já Vicente Rochel ironiza a denúncia referindo-se a José de Almeida que segundo ele, agia como dono da fazenda: “nunca vi escravo cuidando do cofre do patrão” (2014, 24:05 – 25:50), reforçando a lógica de que encargos de confiança anulam relações de coerção.

A defesa familiar ancora-se ainda na glorificação do “progresso” regional atribuído aos Rocha Miranda — festas juninas, sessões de cinema e distribuição de roupas limpas são exaltadas como demonstrações de benevolência (35:26 – 36:40). O termo “família” é repetido insistentemente como símbolo de gratidão e pertencimento. O vídeo encerra-se com todos os entrevistados autorizando formalmente suas imagens, selando a narrativa como legítima dentro do círculo familiar. Como o próprio blog de Maurício Rocha Miranda admite, a negativa em dialogar com Sidney inviabilizou o contraditório. Ainda assim, essa ausência é reciclada como arma retórica contra *Menino 23*. E a pergunta permanece: se a busca por contraditório fosse genuína, por que não foram ouvidos os sobreviventes Aloísio e Argemiro?

Trata-se, portanto, de uma peça de contra-memória estrategicamente construída, que mobiliza vozes convenientes para relativizar crimes históricos e reconfigurar o legado dos Rocha Miranda sob uma narrativa de benevolência familiar. O reconhecimento público também escancarou essa assimetria. O tombamento da Fazenda Cruzeiro do Sul e da Estação Ferroviária Engenheiro Hemílio, em 2022, (Marzullo, 2022) selou na memória oficial a associação entre a família Rocha Miranda, exploração infantil e simbologias nazistas. Enquanto a memória dos trabalhadores da Panair obteve respaldo institucional, Maurício viu sua contra-narrativa se esvaziar diante do peso social de *Menino 23*. Mesmo sem reparações jurídicas, a memória dos meninos alcançou centralidade histórica — num contraste brutal com a marginalização das tentativas familiares de reabilitação.

No fim, restou a Maurício apenas o elo residual com a tradição aeronáutica: ex-comandante da Varig, carrega consigo o fardo de um sobrenome cuja memória coletiva foi irremediavelmente ressignificada. De um lado, os herdeiros da Panair transformaram a memória empresarial em símbolo de resistência; do outro, os descendentes da Fazenda Santa Albertina amargaram a fixação pública do estigma — “nazistas brasileiros”. A disputa simbólica terminou desigual: a história, enfim, não poupou seus herdeiros.

4.3 Memória em produção: O legado Rocha Miranda em disputa

A identidade social, como destacam Pollak (1989), Hall (2003) e Elias (1994), é sempre relacional, construída no entrelaçamento entre autoimagem e reconhecimento externo. Não basta que grupos ou famílias afirmem quem são ou qual imagem desejam projetar: a identidade é continuamente definida nas disputas simbólicas e nas interações com o olhar alheio — das instituições, da mídia, da sociedade civil e de outros grupos sociais. O caso da família Rocha Miranda escancara essa dinâmica: por mais que mobilize homenagens, memoriais ou estratégias de contra-memória, o significado público do nome é moldado sobretudo pela forma como diferentes setores da sociedade o reinterpretem e ressignificam.

A partir da circulação dos documentários *Panair do Brasil* e *Menino 23*, o sobrenome Rocha Miranda deixou de ser um mero marcador de status econômico para se tornar símbolo disputado de responsabilidade histórica, racismo estrutural e perseguição política. O peso do nome passou a ser definido não pela vontade familiar, mas pela disputa pública em torno de seu significado no espaço social brasileiro.

No caso da Panair, havia um capital cultural acumulado: tratava-se de uma empresa vinculada ao projeto nacionalista da aviação civil, com memória empresarial prestigiada, nomes reconhecidos e, sobretudo, redes de poder capazes de reativar sua lembrança nos

circuitos estatais. O próprio aparato da Comissão Nacional da Verdade e da Comissão de Anistia abriu espaço para sua reabilitação institucional. Já *Menino 23* revela o oposto: crianças racializadas, pobres, isoladas territorialmente e desprovidas de qualquer capital social que lhes permitisse reivindicar memória ou reparação. Não havia sindicatos, imprensa favorável ou redes empresariais que pudessem manter viva sua lembrança.

Parte da facilidade da Panair em reconstruir sua memória pública e buscar reparação reside justamente em seu pertencimento a uma elite econômica que, embora prejudicada pela manobra político-econômica do golpe de 1964, jamais deixou de ocupar uma posição privilegiada. O fechamento da empresa e a transferência das rotas para a Varig representaram menos um desmonte da elite como classe e mais uma reconfiguração interna: a substituição de um grupo de empresários — desalinhados ao projeto autoritário — por outros, alinhados ao regime. Essa leitura, já sugerida por Marcelo Rubens Paiva em 1996, evidencia como a repressão política também operou dentro das fronteiras das elites econômicas, alterando concessões e transferindo capital.

Esse contraste se aprofunda quando observamos que, mesmo após décadas, o reconhecimento das vítimas de *Menino 23* só se tornou possível graças ao esforço de intelectuais externos ao caso, como Sidney Aguilar Filho, e à mobilização do audiovisual enquanto trincheira de memória. E, ainda assim, permanece restrito ao campo da denúncia, sem desdobramentos efetivos em termos de reparação concreta. Enquanto a Panair conseguiu converter sua lembrança em reconhecimento jurídico e institucional.

O Estado brasileiro pode ser interpretado, à luz de Aleida Assmann (2011), como operando segundo uma lógica de esquecimento seletivo, em que memórias inconvenientes ao projeto nacional são relegadas ou apagadas. Mesmo quando emergem, essas memórias são hierarquizadas: enquanto a Panair reconquistou prestígio institucional e reconhecimento formal, as vítimas de *Menino 23* permaneceram na zona cinzenta do reconhecimento simbólico, sem desdobramentos em termos de reparação concreta.

É evidente, também, o papel das redes materiais de sustentação. A Panair contava com trabalhadores organizados, sindicatos, filhos de acionistas e memorialistas empenhados em manter viva sua lembrança. Já os meninos da fazenda Santa Albertina sequer deixaram descendência que pudesse reivindicar justiça — seu apagamento foi tanto simbólico quanto genealógico. Essa assimetria revela como as classes dominantes se relacionam com a memória de forma distinta: nelas, a lembrança está intrinsecamente vinculada a uma noção de legado e continuidade, transmitida como capital simbólico e cultural ao longo das gerações (Bourdieu, 1989).

Entre trabalhadores e infâncias subalternizadas, por outro lado, a memória se mantém sobretudo na oralidade e nos fazeres do cotidiano, restrita ao plano da memória comunicativa (Assmann, 2008), transmitida no convívio direto e sem institucionalização formal — o que limita sua inscrição no espaço público. Trata-se do que Pollak (1989) denomina “memórias subterrâneas”, preservadas em circuitos privados e informais, que resistem à dominação, mas raramente alcançam reconhecimento institucional. Como observa Assmann (2011), lembrar é uma exceção; e, no Brasil, essa exceção é atravessada por clivagens de classe, raça e poder simbólico.

O caso da Panair ilustra bem esse mecanismo: a existência de redes organizadas de ex-funcionários e sua aliança com os herdeiros empresariais funcionou como ponte para transformar uma memória inicialmente comunicativa em memória cultural institucionalizada.

Contudo, essa transição ocorreu ao custo do apagamento relativo do protagonismo dos trabalhadores, absorvidos pela narrativa empresarial que centralizou a condução do processo. Já *Menino 23* evidencia o oposto: a memória dos subalternizados persiste na esfera comunicativa e subterrânea, só alcançando visibilidade quando mediada por intelectuais ou dispositivos culturais, permanecendo sem desdobramentos em reparações concretas.

Ambos os casos expõem também o papel central do audiovisual como catalisador tardio de memórias rejeitadas pelo Estado. Contudo, há um abismo quanto ao tipo de memória que conseguem ativar: uma reafirma o mito da nação modernizadora; a outra expõe a face persistente da nação escravocrata. E isso, inevitavelmente, define os limites de sua aceitação institucional.

Em última análise, ambos os casos revelam a funcionalidade política da memória no Brasil: é mais fácil perdoar a elite perseguida do que encarar o legado da escravidão e da exploração racializada. O que é lembrado não é fruto de uma escolha neutra, mas expressão direta das lutas por poder. Disputas em que os vencedores já estão previamente definidos pelas hierarquias históricas que o país se recusa a enfrentar.

A disputa memorial, portanto, nasce profundamente desigual. O Estado brasileiro instrumentaliza a memória de maneira seletiva: os grupos que detêm redes e poder mobilizam a lembrança em busca de reparação, enquanto os desprovidos desses recursos seguem relegados ao esquecimento. Essa seletividade, contudo, não se limita às estruturas estatais: ela atravessa também os campos progressistas e as esquerdas institucionais, reproduzindo, ainda que de modo invertido, a lógica excludente entre elite e povo. O cinema e os movimentos sociais rompem, em parte, o silêncio cultural, mas raramente conseguem penetrar os circuitos institucionais de reparação jurídica.

A diferença é evidente. A Panair converteu sua memória em reconhecimento jurídico e reparação econômica, enquanto *menino 23* permaneceu confinado ao campo simbólico da denúncia. A visibilidade pública, como demonstra este caso, não equivale a justiça: lembrar é permitido desde que não confronte as estruturas responsáveis pela reprodução das desigualdades. A reparação plena segue reservada aos grupos com capital social reconhecido; aos demais, resta apenas a resistência simbólica.

Mesmo onde houve reconhecimento formal, como no caso da Panair, a memória não emergiu espontaneamente: ela resultou de décadas de mobilização ativa de trabalhadores e familiares, culminando no reconhecimento pelas Comissões da Verdade e de Anistia. Ainda assim, o nome Rocha Miranda não escapou à corrosão simbólica provocada pela circulação de *Menino 23*.

A repercussão do documentário provocou uma reconfiguração pública da identidade social da família, especialmente fora das instituições formais. Essa transformação manifestou-se sobretudo em espaços urbanos, como o bairro Rocha Miranda, no Rio de Janeiro, onde a imagem de modernização e empreendedorismo foi substituída pela memória popular vinculada à exploração racializada e à violência histórica. O sobrenome, antes símbolo de desenvolvimento urbano, passou a carregar o estigma da barbárie, especialmente entre movimentos sociais e coletivos antirracistas.

Essa inversão é perceptível em fontes de ampla circulação, como a Wikipédia⁶⁴. Entre 2019 e 2023, o verbete do bairro Rocha Miranda incluiu, a associação direta ao caso *Menino 23*:

O nome do bairro é homenagem à família Rocha Miranda, que em 2016 foi acusada pelo historiador Sidney Aguilar Filho, em sua tese de doutorado, de escravizar garotos e de práticas nazistas. Esse trabalho deu origem ao documentário *Menino 23*, do diretor Belisário Franca (Wikipédia, 2023).

O verbete também vinculava o bairro ao Cine Guaraci, atribuído equivocadamente a Alcides Torres da Rocha Miranda, filho do Barão do Bananal. A análise genealógica, porém, desmente essa associação: Alcides Torres nasceu por volta de 1862, tornando inviável sua atuação como arquiteto aos 92 anos, em 1954, ano aproximado da construção do cinema. Além disso, não há registros que o vinculem a atividades arquitetônicas ou urbanísticas.⁶⁵

⁶⁴ A Wikipédia é uma enciclopédia digital colaborativa, de acesso livre, construída por usuários voluntários e constantemente atualizada. Apesar de sua natureza aberta, é amplamente utilizada como ponto de partida para pesquisas, exigindo, contudo, verificação das informações em fontes primárias e acadêmicas.

⁶⁵ Alcides Torres da Rocha Miranda é citado na biografia de Plácido da Rocha Miranda — neto do Barão do Bananal e filho de Áquila Torres da Rocha Miranda — em uma passagem que descreve o momento em que Alcides, por ser médico, auxiliou a mãe de Plácido, acompanhando-a até Petrópolis por questões de saúde. Cf. Rocha Miranda, 2011, p.15

A origem correta remete a Alcides Áquila da Rocha Miranda, arquiteto reconhecido, professor da Universidade de Brasília, ex-integrante do IPHAN e marcado como subversivo pela ditadura militar, ao lado de Darcy Ribeiro, por sua militância progressista.⁶⁶ Alcides Áquila era irmão de Celso da Rocha Miranda, sócio majoritário da Panair. Ou seja, a genealogia da família inclui trajetórias diversas, frequentemente ignoradas nas leituras populares recentes.

A trajetória familiar dos Rocha Miranda revela ambiguidades políticas marcantes, oscilando da direita integralista à militância progressista sem, contudo, romper com o *ethos* de classe que sustenta seu lugar social. Mesmo os membros identificados com causas de esquerda mantêm traços de distinção e prestígio intelectual, preservando o elitismo como forma de autoridade simbólica. Essa permanência indica que, mais do que uma conversão ideológica, há uma reacomodação de posição dentro das fronteiras de um mesmo campo de poder.

Mesmo com essas nuances, a simples exposição ao documentário e sua circulação em redes sociais bastaram para alterar a percepção pública. O nome Rocha Miranda deixou de representar exclusivamente um legado empresarial e passou a ser associado ao estigma da exploração e do racismo estrutural.

Em outubro de 2023, a página da Wikipédia foi editada para excluir o trecho relacionado ao caso *Menino 23*. O argumento do editor foi sintomático:

A suposta atitude de um membro, ou da parte de familiares, não pode de maneira alguma ser descrita de modo a generalizar todos os seres que compõem a família... excluo por não ter sido este ramo familiar o responsável pelo loteamento direto do bairro (Wikipédia, 2023).

A exclusão ocorreu justamente quando Celso da Rocha Miranda recebeu reconhecimento oficial da Comissão de Anistia como perseguido político, com ampla cobertura na mídia. O episódio exemplifica como o mesmo sobrenome pode ser simultaneamente reconhecido institucionalmente como vítima e, no campo popular, convertido em símbolo de violência estrutural.

O que ocorre no ambiente digital reflete diretamente as disputas presentes na materialidade urbana. Desde o lançamento do documentário, especialmente entre 2019 e

⁶⁶Alcides Áquila da Rocha Miranda, arquiteto e professor da Universidade de Brasília, foi monitorado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) e classificado em relatórios sigilosos como “agitador esquerdista” após sua demissão coletiva da UnB em 1965, no contexto do expurgo político que atingiu docentes ligados ao projeto original da instituição. Documentos da Comissão Anísio Teixeira de Memória e Verdade comprovam sua inclusão em informes de vigilância produzidos por órgãos de segurança, evidenciando a repressão sofrida por intelectuais vinculados à universidade durante a ditadura militar (Universidade de Brasília, 2015; Oliveira, 2023).

2020, o bairro Rocha Miranda tornou-se alvo de contestação, mesmo sem vínculo direto com as fazendas de Campina do Monte Alegre.

A ampla exibição do filme em canais de televisão aberta, projetos escolares e mais de cem sessões promovidas pela Comissão Nacional da Verdade da Escravidão Negra evidenciou essa transformação (FIRMINO, 2020). O espaço urbano converteu-se em campo de disputa: de um lado, a monumentalização empresarial associada à Panair; de outro, a insurgência popular questionando o legado das elites e denunciando o racismo estrutural inscrito nas trajetórias familiares.

O sobrenome Rocha Miranda tornou-se duplo: símbolo de vitimização no campo jurídico, mas associado à exploração histórica no campo cultural. A disputa memorial ultrapassa o reconhecimento institucional, alcançando a configuração da identidade social nos territórios urbanos, onde até nomes de bairros se tornam campo de disputa entre memória hegemônica e contra-memória popular.

A questão central não é a correção histórica ou a precisão genealógica, mas o direito ao pertencimento. Enquanto descendentes da Panair mantêm os direitos sobre a marca e presença em marcos da cidade — como o Museu de Arte Moderna e o Clube da Aeronáutica, o documentário *Menino 23* desloca essa memória para o terreno conflituoso da denúncia, especialmente no subúrbio carioca. A ressonância popular é maior na trajetória de Aloísio, sobrevivente negro e pobre, do que na narrativa empresarial, evidenciando o deslocamento do sentimento coletivo de pertencimento.

Nos espaços culturais periféricos do Rio, o debate adquiriu maior relevância. Sessões de cinema de rua organizadas pelo coletivo Fala Subúrbio em Honório Gurgel e eventos como os promovidos no Bar Cambalacho ativaram debates públicos, aproximando a denúncia do cotidiano local. Segundo *A Voz da Favela* (2020), a exibição de *Menino 23* impulsionou movimentos pela mudança do nome do bairro e pela reabertura do Cine Guaraci como espaço cultural, convertendo a denúncia em reivindicação concreta de apropriação territorial.

A mobilização extrapolou a esfera simbólica e conectou-se a pautas materiais. Para Humberto Adami (2020), presidente da OAB-RJ, transformar o Cine Guaraci em centro cultural e alterar o nome do bairro significaria “o início da reparação objetiva da escravidão”. Assim, o caso Rocha Miranda torna-se expressão de uma disputa mais ampla pelo direito à cidade, à memória e ao reconhecimento.

Diferente da memória empresarial reconhecida juridicamente, *Menino 23* ativou lógicas populares de pertencimento, deslocando a disputa memorial para o campo urbano e questionando quais nomes permanecem nos mapas da cidade. Como observa Pollak (1989), as memórias são mobilizadas conforme os vínculos de pertencimento. Mesmo sem conexão

genealógica direta, o nome Rocha Miranda tornou-se contestado no subúrbio carioca por expressar a violência estrutural que perpassa o cotidiano da maioria negra e parda da cidade.

A nomeação de espaços públicos representa um dos instrumentos mais evidentes de construção e disputa de memória no espaço urbano. Como destacam Ruane e Cerulo (2000), o nome funciona como uma verdadeira “estrada para o passado”, ancorando coletividades em linhagens históricas e vínculos culturais que ajudam a sedimentar o pertencimento social. Essa lógica, no entanto, carrega uma dimensão profundamente política: não apenas preserva legados dominantes, mas também invisibiliza trajetórias subalternizadas. A história dos nomes de ruas, bairros e praças revela justamente essa clivagem — o nome Rocha Miranda no subúrbio do Rio de Janeiro exemplifica como símbolos da elite econômica e agrária foram fixados na paisagem urbana, muitas vezes ignorando a violência estrutural que os sustentou.

Essa disputa simbólica não é exclusiva do contexto brasileiro. Derek Alderman (2003) demonstra como, nos Estados Unidos, movimentos afro-americanos transformaram o renomear ruas — como as dedicadas a Martin Luther King Jr. — em trincheira pela reparação simbólica e pelo direito à cidade. A mesma dinâmica é observada na luta pelo reconhecimento da identidade afrodescendente após a abolição: a rejeição dos nomes herdados da escravidão foi central para a reconstrução da subjetividade negra, como ilustra o gesto político de Malcolm X ao recusar o sobrenome “Little”, associado aos antigos senhores de escravo (Malcolm X, 1992).

Como observa Aleida Assmann (2011), o controle sobre o passado define os limites do pertencimento no presente — e no Brasil, esse controle se expressa na manutenção de nomes coloniais nos territórios periféricos. Essa transformação não se limita ao debate acadêmico ou historiográfico; ela opera profundamente sobre o sentimento coletivo de pertencimento. No caso do bairro Rocha Miranda, a disputa memorial ilustra com nitidez o argumento desenvolvido por Azaryahu (1996) sobre o papel dos nomes como monumentos simbólicos que organizam o espaço urbano e canalizam versões específicas do passado para o cotidiano social. Mesmo que o ramo da família Rocha Miranda associado à fundação do bairro seja distinto daquele envolvido com a exploração infantil revelada por *Menino 23*, a projeção de memória que emerge nas mobilizações populares não opera pela lógica da precisão histórica, mas da identificação.

Como destacam Berg e Kearns (1996), a nomeação de espaços públicos não apenas facilita a orientação geográfica, mas inscreve sentidos ideológicos que naturalizam versões hegemônicas da história. No bairro Rocha Miranda, subúrbio carioca o vínculo não é com o Alcides Áquila da Rocha Miranda, arquiteto modernista e figura vinculada à elite intelectual branca, mas sim com a trajetória de Aloísio e dos meninos explorados, cujas memórias

subalternizadas encontram eco entre moradores racializados. O peso simbólico do nome, portanto, é mobilizado não pela conexão genealógica correta, mas pela afinidade identitária que associa o território à violência estrutural e à negação histórica de pertencimento, refletindo disputas mais amplas em torno da memória e do direito à cidade.

O caso, contudo, faz parte do contexto do movimento global de contestação memorial intensificado nos anos de 2019 e 2020. Foi nesse período que o mundo assistiu a uma série de derrubadas, remoções e renomeações de monumentos públicos — de estátuas coloniais na Inglaterra a bustos de escravocratas nos Estados Unidos e símbolos da ditadura militar no Chile — impulsionadas por pressões sociais que reivindicavam uma nova partilha do sensível (Aguilar; Maciel, 2023). O assassinato de George Floyd, em 2020, nos Estados Unidos, catalisou um ciclo de protestos antirracistas, impulsionando a reconfiguração dos espaços urbanos em diversos países.

O Brasil também foi impactado. Reportagens como a publicada pelo Brasil de Fato (2020) ampliaram o debate sobre *Menino 23*, vinculando-o ao pertencimento urbano. A matéria provocava diretamente: “Se hoje há campanhas para apagar nomes de protagonistas da ditadura civil-militar, por que manter o nome de uma família escravocrata agora conhecida como tal?” (Jakobskind, 2020).

A disputa memorial deixa de ser mera revisão historiográfica e se torna confronto direto sobre identidade social, em sintonia com o movimento global de reapropriação popular dos sentidos atribuídos a nomes e monumentos.

A contradição torna-se ainda mais evidente quando observamos que essas disputas memoriais se cruzam no interior da própria família Rocha Miranda. De um lado, o ramo vinculado à Panair obteve, em 2024, reconhecimento formal da Comissão de Anistia, que ampliou a reparação aos trabalhadores da companhia perseguidos pela ditadura, autorizando indenizações individuais e fortalecendo ações judiciais em curso (Congresso em foco, 2024). Essa vitória institucional não apenas consolidou a narrativa empresarial de vítima do regime, como também reabilitou a imagem pública dos herdeiros associados à aviação civil.

Do outro, permanece o silêncio diante das denúncias de *Menino 23*: nenhum representante do ramo carioca da família se pronunciou sobre os episódios de exploração infantil revelados por Sidney Aguilar Filho, diferentemente da vertente paulista, que chegou a criar um blog em defesa pública do legado familiar. Assim, memórias distintas — ambas associadas ao mesmo sobrenome — recebem tratamentos opostos: enquanto a perseguição empresarial é acolhida e reparada pelo Estado, a violência racial e estrutural permanece sem resposta institucional ou gesto público de reconhecimento.

Esse contraste expõe como o Estado e as elites familiares operam seletivamente sobre o passado: a memória que reforça o mito de vítimas honradas da ditadura é legitimada e convertida em reparação; aquela que confronta os fundamentos raciais e coloniais dos privilégios sociais é silenciada, relegada ao campo da denúncia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo compreender como o cinema documental atua na disputa pela memória coletiva e na reconfiguração de identidades sociais em contextos de trauma, apagamento e privilégio histórico, tomando como caso a família Rocha Miranda. A partir da análise comparativa dos documentários *Panair do Brasil – Uma História de Glamour e Conspiração* (2007) e *Menino 23 – Infâncias Perdidas no Brasil* (2016), buscou-se investigar como diferentes escolhas narrativas e estéticas moldam os modos de lembrar, esquecer ou ressignificar trajetórias familiares vinculadas a episódios de violência estatal e estrutural no Brasil.

Os resultados da pesquisa confirmaram a hipótese inicial: o documentário funciona não apenas como registro de memória — ainda que não em sua completude — mas como ferramenta ativa na disputa simbólica do passado. Ao mobilizar linguagens audiovisuais distintas, os dois filmes provocaram efeitos sociais contrastantes. De um lado, *Panair do Brasil* contribuiu para consolidar a memória da elite empresarial como vítima da ditadura militar, articulando discursos de progresso interrompido, resiliência corporativa e injustiça histórica, enquanto se alia à memória dos trabalhadores, cuja luta e perda mobilizaram comoção nacional. São cinco mil funcionários que perderam sustento, redes de apoio e até a própria vida — suicídios, infartos e dificuldades financeiras são apenas alguns dos marcadores vividos por esse coletivo, mas que no filme aparecem em posição secundária, diluídos na memória articulada pela família Rocha Miranda.

Ainda assim, em 2024, depois de 58 anos, a família Panair recebeu um pedido oficial de desculpas do Estado. O grupo, que nos primeiros almoços reunia entre 400 e 500 ex-funcionários, foi representado naquele momento por apenas uma pessoa: Ingrid Frick. Ao receber da presidente da Comissão de Anistia o reconhecimento formal e o gesto de carinho, Ingrid respondeu emocionada:

Infelizmente não vou poder falar com muita gente porque já estão em outras órbitas, né, mas eu tenho certeza de que, de onde eles estão, devem estar ouvindo a gente, batendo palmas também, porque eles sabem disso, que realmente nunca tiveram nenhuma reparação. (Frick, 2024, 2:55–3:57).

Por outro lado, *Menino 23* rompeu com a invisibilidade histórica das infâncias racializadas, revelando práticas de exploração infantil, violência e doutrinação nazifascista antes negligenciadas pela memória pública. Aloísio, Argemiro e José Alves representaram dezenas de outros meninos cujos nomes e rostos infelizmente não conseguimos recuperar.

Também formaram um grupo forte, que foi deslegitimado, incentivado ao esquecimento, mas cujo ressentimento operou como motor de memória — e pela raiva que se recusou a ser silenciada, a violência que cinquenta crianças pretas e pardas sofreram nas fazendas da família Rocha Miranda veio a público. A possibilidade de testemunhar e ser efetivamente ouvido e acolhido, embora Ricoeur (2007), Freud (2010) e LaCapra (2001) apontem como instrumento fundamental para a reparação e a perlaboração do trauma, foi suficiente? Não sei se veremos um pedido de desculpas oficial do Estado, já que, diferentemente da Panair — onde restam sobreviventes —, nesse caso, não restou ninguém. Os herdeiros, crescidos em área rural próxima ao que foi uma espécie de cativeiro para os meninos, tampouco parecem ter recursos para ingressar com qualquer ação judicial contra o Estado. Aloísio virou monumento, eternizado em filme e em páginas de livro, mas não pôde se beneficiar disso em vida.

No primeiro capítulo, ao analisar *Panair do Brasil*, partiu-se da compreensão de que o campo do documentário é atravessado por um amplo debate teórico, sendo sua consolidação enquanto gênero profundamente marcada pela tradição formulada por John Grierson, que consagrou a ideia do documentário como uma “interpretação criativa da realidade. Atribuindo ao gênero não apenas uma função estética, mas sobretudo um papel informacional e político, valorizando o contato direto com o real. Essa concepção consolidou no senso comum a associação entre documentário e verdade, relação que ainda hoje molda expectativas em torno do gênero.

Ao considerar o contexto brasileiro, foi possível perceber como, diante de um cenário marcado por restrições institucionais à negociação política da memória nos primeiros anos da redemocratização, foi no campo cultural que se estabeleceu uma trincheira da memória. Essa trincheira foi construída hegemonicamente sob a liderança da esquerda liberal-democrática, que conseguiu pautar os principais marcos memoriais através de uma narrativa que priorizou a denúncia das violações da ditadura, mas com recortes seletivos, privilegiando certas trajetórias enquanto silenciava outras.

Nesse contexto, ao analisarmos *Panair do Brasil*, podemos perceber que o documentário constrói uma memória monumentalizante, priorizando a dimensão empresarial da narrativa e conferindo protagonismo a acionistas. Essa escolha permitiu à família Rocha

Miranda recuperar prestígio institucional e consolidar, ao longo dos anos, um processo de vitimização seletiva reconhecido inclusive juridicamente.

Já no segundo capítulo, partiu-se da compreensão de que a pesquisa de Sidney Aguilar Filho foi desenvolvida em um contexto atípico à lógica acadêmica tradicional de doutorado, já que ganhou ampla repercussão midiática antes mesmo da defesa, incluindo cobertura de mídia internacional. Essa visibilidade precoce atraiu rapidamente o interesse do campo audiovisual, culminando na adaptação cinematográfica da tese. Também observamos que, ao tratarmos do cinema negro no Brasil, toda representação respeitosa é relevante, especialmente em um contexto marcado pela sistemática invisibilização histórica das populações racializadas. Contudo, persiste uma lacuna incontornável: a ausência de produtores e diretores negros em posições centrais. Mesmo em obras cuidadosas como *Menino 23*, a gestão da memória de Aloísio e dos demais meninos segue sob a guarda de profissionais brancos, reforçando a dinâmica estrutural de mediação da memória negra.

A análise do documentário revelou justamente outra operação: a emergência de uma memória subterrânea, ancorada em testemunhos silenciados por décadas. Ao dar centralidade à experiência dos sobreviventes, o filme deslocou o nome Rocha Miranda da esfera simbólica da modernização para o campo do estigma racial, provocando reconfigurações no imaginário social.

No terceiro capítulo, ao compreendermos as campanhas distintas adotadas por cada documentário, bem como os diferentes grupos e coletivos com os quais dialogaram — e a quem deram voz —, foi possível observar como a identidade social se transforma a partir da recepção pública dessas obras. Mais do que isso, o sobrenome Rocha Miranda converteu-se em marcador de identidades sociais antagônicas — associado à vitimização seletiva e ao prestígio empresarial nas esferas institucionais, mas, em contrapartida, identificado como símbolo de violência, exploração racializada e injustiça histórica no debate público popular, especialmente nos espaços periféricos e em coletivos antirracistas.

O capítulo também evidenciou as diferentes formas pelas quais os núcleos familiares da linhagem Rocha Miranda lidaram e articularam suas memórias ao longo do tempo, utilizando cada documentário conforme seus interesses. No caso da Panair, a memória foi gerenciada estrategicamente por herdeiros vinculados à elite empresarial, mobilizando o documentário como ativo na luta por reconhecimento e reparação institucional. Já no contexto de *Menino 23*, o ramo familiar diretamente implicado reagiu através de estratégias defensivas e de contra-memória, buscando neutralizar o impacto público da obra e ressignificar a narrativa, sobretudo em espaços digitais.

Essas posturas opostas revelam como diferentes setores da mesma família mobilizam ferramentas audiovisuais de maneira seletiva: um grupo para potencializar sua imagem como vítima de perseguição política; outro, para minimizar ou contestar o estigma relacionado às práticas de violência racial e exploração histórica.

O estudo demonstrou, portanto, que o documentário é um dispositivo central na construção de versões públicas do passado, mas também expôs os limites dessa operação. O reconhecimento de certas memórias não garante reparação efetiva, enquanto a emergência de outras, desperta resistências ferozes, sobretudo entre grupos privilegiados — como se verificou nas estratégias de contra-memória adotadas por setores da família Rocha Miranda.

Por fim, esta pesquisa reafirma a relevância do cinema documental como ferramenta política de intervenção no espaço público. Em um país marcado pela seletividade memorial e pela resistência em confrontar seus legados coloniais e racistas, o documentário emerge como um dos poucos instrumentos capazes de tensionar narrativas oficiais, dar visibilidade a memórias subterrâneas e provocar deslocamentos que reconfiguram identidades sociais, tanto entre grupos privilegiados quanto entre grupos historicamente subalternizados.

Houve, portanto, um claro reenquadramento da memória: a família Rocha Miranda passou a ser amplamente associada ao caso da Fazenda Nazista e não mais apenas à Panair. Mas esse reenquadramento está longe de ser estático. Em 2024, poucos meses após a Comissão de Anistia reconhecer Celso da Rocha Miranda como perseguido político, foi anunciada a adaptação cinematográfica do livro *Pouso Forçado*, de Daniel Sasaki (Barreto, 2024). Paralelamente, o verbete da Wikipédia, que durante anos vinculou o bairro Rocha Miranda à “família nazista” a partir de *Menino 23* foi alterado. A associação direta que se consolidou entre 2019 e 2020 vem sendo progressivamente diluída — o bairro Rocha Miranda permanece, afinal, Rocha Miranda.

Essas transformações me fazem retornar ao momento inicial desta pesquisa, em 2021, naquela visita em que me deparei com duas leituras em disputa: a memória dos Rocha Miranda é da Panair ou da família nazista em São Paulo? Na época, eu responderia com veemência: Panair. Hoje, após esta pesquisa, responderia: os dois.

Esta é uma dissertação sobre família e suas contradições. Para além da dualidade entre *Panair* e *Menino 23*, essas contradições estão presentes em camadas ainda mais complexas. Áquila Torres da Rocha Miranda, pai de Celso, perdeu sua fortuna, segundo registros familiares, por ter se posicionado contra Getúlio Vargas na Revolução de 1930 — ironicamente, o mesmo Vargas que criou o arcabouço legal que permitiu a prosperidade do filho Celso ao nacionalizar e tornar obrigatório o seguro privado no Brasil (Cardoso, 2016). Sidney Aguilar Filho, autor da tese que originou *Menino 23*, relatou inicialmente ter

desconfiado do contato feito pelo diretor Belisário Franca, por este ser neto do eugenista Belisário Penna⁶⁷ (2017, 40:11–40:58).

A própria família Panair, símbolo da injustiça da ditadura militar, tem em seus quadros um ex-comandante registrado na Comissão Nacional da Verdade como intermediário do aluguel da Casa da Morte em Petrópolis, imóvel pertencente ao nazista Mário Lodders (Relatório CNV, 2014, p. 797). Para completar o paradoxo, Maurício Rocha Miranda, primo distante de Celso e responsável pela Fazenda Santa Albertina — associada às suásticas e à violência contra crianças negras —, foi durante anos comandante da Varig, empresa favorecida pela derrocada da Panair após o golpe de 1964.

Como discute Jan Assmann (2008), a identidade não é singular nem fixa, mas composta por múltiplas camadas que se sobrepõem, dialogam e, por vezes, entram em tensão. Cada indivíduo ou grupo carrega diferentes formas de pertencimento — familiares, comunitárias, profissionais, políticas, geracionais — e essas camadas de memória se articulam de maneira fluida e dinâmica. A memória é, portanto, um sistema aberto, constantemente reorganizado em função dos contextos sociais e políticos, funcionando como um índice diacrônico de identidade, sempre atravessado por múltiplas afiliações e heranças contraditórias.

Diante das múltiplas camadas de memória que atravessam a família Rocha Miranda, fica evidente que as memórias não são lineares nem mutuamente excludentes. As contradições internas são flagrantes: um neto de eugenista produziu um documentário de denúncia ao racismo e ao nazismo; descendentes de opositores de Vargas enriqueceram com políticas criadas pelo próprio Vargas; um membro da elite empresarial vítima da ditadura negociou a locação de um imóvel para a repressão política; e um primo, que defende publicamente a honra do sobrenome Rocha Miranda, fez carreira justamente na empresa que contribuiu para a derrocada do ramo carioca da família, a Varig.

Essas contradições internas exemplificam como a memória opera em camadas múltiplas e tensionadas, o que nos conduz ao conceito de memória multidirecional, formulado por Michael Rothberg (2009) rompendo com a ideia de que as memórias coletivas de diferentes grupos sociais estão em constante competição por espaço público.

⁶⁷ Belisário Penna (1868–1939) foi médico, sanitarista e político brasileiro, destacado pela atuação nas campanhas de saneamento e pela defesa da medicina social durante a Primeira República. Integrante do movimento sanitarista e colaborador de Oswaldo Cruz, participou ativamente da fundação do Departamento Nacional de Saúde Pública em 1919. Suas ideias contribuíram para consolidar o ideário higienista e civilizatório das elites republicanas, associando saúde, moral e progresso, e influenciaram políticas de controle social e racial no país.

O autor argumenta contra a lógica da memória competitiva, baseada no jogo de soma zero, em que o reconhecimento de um trauma excluiria ou minimizaria outro. Em contraste, propõe que as memórias operam de forma produtiva, dialogando entre si e criando camadas de sentido: a evocação de um trauma pode potencializar a visibilidade de outros, estabelecendo conexões inesperadas. Assim, diferentes histórias de violência — como o racismo estrutural, a exploração colonial e as perseguições políticas — não apenas coexistem, mas podem se reforçar mutuamente no espaço público.

Para Rothberg, essa dinâmica também impacta as identidades sociais, ao questionar a ideia de pertencimentos fixos e memórias exclusivas de cada grupo. Memória e identidade, nesse sentido, são construções dinâmicas, dialógicas, atravessadas por atos públicos de recordação que geram pertencimentos múltiplos e reconfigurações, afetando tanto os grupos historicamente subalternizados quanto aqueles que buscam reabilitação.

O que esta dissertação evidencia é que, embora a identidade social da família Rocha Miranda tenha sido reconfigurada, marcada agora também pelo estigma da violência racial e pela denúncia histórica, essa transformação é profundamente assimétrica. O nome da família permanece em circulação, dotado de recursos para rearticular sua imagem, ocupar espaços institucionais e disputar sua memória no campo simbólico. Já os trabalhadores da Panair e, sobretudo, as crianças exploradas nas fazendas, mesmo quando reconhecidos em obras audiovisuais, continuam mais expostos ao apagamento estrutural. São suas memórias que seguem em maior risco de esquecimento, justamente por carecerem de capital político, econômico e cultural capaz de sustentar sua permanência no debate público.

No fim, permanece o descompasso: enquanto os herdeiros dispõem de recursos para reescrever seu lugar na história, as vozes dos trabalhadores e das crianças exploradas continuam ameaçadas pelo silêncio estrutural. O documentário, nesse cenário, não elimina essa assimetria, mas a torna visível — e, ao fazê-lo, cumpre sua função mais radical: tensionar as fronteiras do que uma sociedade está disposta a lembrar.

Em graus diferentes, *Panair do Brasil* e *Menino 23* operam como gestos de confronto aos mecanismos de apagamento histórico. O primeiro reivindica o reconhecimento público de uma elite vitimada, buscando reinscrever-se na memória nacional; o segundo expõe o silêncio estrutural imposto às infâncias racializadas e ao trabalho forçado. Embora partam de lugares de fala distintos, ambos desestabilizam, cada um à sua maneira, as narrativas oficiais e as hierarquias de memória legitimadas pelo Estado.

BIBLIOGRAFIA

- ABRÃO, Paulo. Entrevista concedida a Chico Marés. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 8 maio 2011. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/secretario-nacional-de-justica-defende-punicao-de-militares-da-ditadura-4zvrxawfsl8p09dji7ng3426/>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2023**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2023.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.
- AGUIAR, Isaura de; MACIEL, Lucas da Costa. Remoções e derrubadas de monumentos como política dos incomuns. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 1–29, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-49442023v29n1a102>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- AGUILAR FILHO, Sidney. Da tese ao livro: memória, racismo e as fazendas nazistas no Brasil. Entrevista concedida ao canal *History of Science*. *YouTube*, 19 out. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xOVgIt7gXrY>. Acesso em: 12 jun. 2025.
- AGUILAR FILHO, Sidney. **Entre integralistas e nazistas**. São Paulo: Alameda Editorial, 2021. ISBN 978-65-5966-073-5.
- ALCILENE. Depoimento sobre o impacto social e emocional do fechamento da Panair do Brasil. *Portal Amazônia*, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/panair-feira-manaus-companhia-aerea/>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- ALDERMAN, Derek H. Street names and the scaling of memory: the politics of commemorating Martin Luther King, Jr within the African American community. *Area*, v. 35, n. 2, p. 163–173, June 2003. DOI: <https://doi.org/10.1111/1475-4762.00250>.
- ALTBERG, Marco. Diretor de “Panair do Brasil” conversa com o Planeta Tela. *Planeta Tela*, [s.l.], 14 ago. 2008. Disponível em: <https://www.planetatela.com.br/noticia/diretor-de-panair-do-brasil-conversa-com-o-planeta-tela/>. Acesso em: 3 set. 2023.
- ÁLVAREZ, Irene Vázquez; MARIANI, Sol; VILHENA, Juliana. Introdução – O eco do trauma, a onda da memória. In: ÁLVAREZ, Irene Vázquez; MARIANI, Sol; VILHENA, Juliana (Org.). **Memórias em movimento: história e trauma nos cinemas ibero-americanos**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023. p. 9–22.
- ALVES, Marcelo; AZEVEDO, Daniela. O cinema documentário e os arquivos da memória. *Revista Midia e Cotidiano*, n. 8, p. 122–134, 8 mar. 2016.
- ALVES, Rubem. **Tempus fugit**. Rio de Janeiro: Paulus, 1997.
- ANCINE. **Panorama do investimento audiovisual brasileiro 2018**. Rio de Janeiro: ANCINE, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-apresenta-panorama-do-setor-audiovisual-brasileiro-para-o-conselho-superior-do-cinema/apresentaoCSCPanoramadoSetorAudiovisual.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. 2. reimpr. Campinas: Editora da Unicamp, 2018 [2011]. ISBN 978-85-268-0959-8.
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109–118. Tradução disponível em: *Revista História Oral*. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642/pdf>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- ATENCIO, Raul José. Introduction: the turn to memory in Brazilian culture and politics. In: STERN, Steve J.; STRAUS, Susan (Org.). **Critical human rights: memory's turn – reckoning with dictatorship in Brazil**. Madison: University of Wisconsin Press, 2014. p. 3–27.
- AZARYAHU, Maoz. The power of commemorative street names. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 14, n. 3, p. 311–330, 1996.
- BAKINER, Onur. **Truth commissions: memory, power and legitimacy**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- BARRETO, Marcelo Menna. Trama que levou ao fechamento da Panair por militares em 1964 vira filme. *Extra Classe*, Porto Alegre, 2 abr. 2024. Disponível em: <https://www.extraclasse.org.br/cultura/2024/04/trama-que-levou-ao-fechamento-da-panair-por-militares-em-1964-vira-filme/>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 320 p. ISBN 9788535904024.
- BEVERNAGE, Berber. **Tempo e justiça: história, memória e violência de Estado**. Espírito Santo: Editora Milfontes, 2018.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.
- BORGES, R.; CASTRO, G. Memória, catástrofe e narrativas da dor: Primo Levi, Riobaldo e os... *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 106–124, jan./mar. 2019.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº 496, de 11 de março de 1969**. Dispõe sobre as aeronaves de empresas de transporte aéreo em liquidação, falência ou concordata e dá outras providências. *Legislação Informatizada*. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-496-11-marco-1969-363962-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Dispõe sobre o apoio a projetos audiovisuais. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm. Acesso em: 25 jun. 2025.
- BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. Comissão de Anistia se reúne e concede anistia política a ex-presidente de companhia aérea confiscada durante regime

militar. *Gov.br*, 27 set. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/setembro/comissao-de-anistia-se-reune-e-concede-anistia-politica-a-ex-presidente-de-companhia-aerea-confiscada-durante-regime-militar>. Acesso em: 29 jul. 2025.

BRASIL. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília, v. II: CNV, 2014.

BRDE; ANCINE. **Chamada Pública PRODAV 05/2016 – Produção de documentários para TV**. Brasília: BRDE, 2016. Disponível em: <https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2016/12/editalprodav052016.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.

BRENEZ, Nicole. **Contra o cinema dominante**. Paris: Éditions Amsterdam, 2006.

BUENO, S. T. Documentário e memória: os usos do testemunho em **Nostalgia da Luz**. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 29, p. 127–156, ago./dez. 2020.

CANAL FLASHBACK. **Nas asas da Panair – Canal Flashback #008**. *YouTube*, 13 set. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wc5uQ98W2iA&t=826s&ab_channel=CanalFlashback. Acesso em: 29 jul. 2025.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, T. **O semeador**. Rio de Janeiro: 19 Design e Editora, 2016.

CARRERA, F. C. D. **Black Twitter: renegociando sentidos de comunidade em materialidades digitais**. *Intexto*, n. 55, p. 129–146, 2023. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intexto/article/view/42063>. Acesso em: 28 jun. 2025.

CARRÈRE, Jean-Claude. **Reflexões de um roteirista**. *Contracampo: Edição Especial/Número Duplo*, Rio de Janeiro: UFF, 1983. p. 99–110.

CARROLL, Noël. **A philosophy of mass art**. Oxford: Clarendon Press, 1997. 438 p.

CARUTH, Cathy (Org.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

CARVALHO, Marinilda. Livro reconstitui o confisco da Panair. *Observatório da Imprensa*, 8 mar. 2005. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/livro-reconstitui-o-confisco-da-panair/#:~:text=A%20surpresa%3A%20Daniel%20Leb%20Sasaki%2C,%E2%80%99>. Acesso em: 29 jul. 2025.

CARVALHO, N. dos S.; DOMINGUES, P. A representação do negro em dois manifestos do cinema. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 89, p. [inserir páginas reais], 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistasusp/article/view/141049>. Acesso em: 26 jun. 2025.

CATELA, L. da S. **Lo que merece ser recordado: conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memória**. *Clepsidra: Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre memoria*, n. 2, p. 28–47, out. 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONGRESSO EM FOCO. Brasil pede perdão a 5 mil funcionários da Panair, empresa aérea fechada pela ditadura. *Congresso em Foco*, 29 nov. 2024. Disponível em: <https://www.congressoemfoco.com.br/noticia/6562/brasil-pede-perdao-a-5-mil-funcionarios-da-panair-empresa-aerea-fechada-pela-ditadura>. Acesso em: 29 jul. 2025.

CONGRESSO EM FOCO. **Presidente da Comissão de Anistia pede perdão pelo Estado por perseguição à Panair.** *YouTube*, 29 nov. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Yqty8vUgZQ&ab_channel=CongressoemFoco. Acesso em: 29 jul. 2025.

COSTA, William. A constituição de si como singularidade qualquer na forma-de-vida: uma proposta ética de Giorgio Agamben. *DoisPontos: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos*, Curitiba/São Carlos, v. 19, n. 3, p. 177–187, dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.5380/dp.v19i3.86592>.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, José. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Andrea (Org.). **O cinema do real: reflexões sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 157–173.

CRUZ, Leticia Martins da. **“Por que fecharam a minha Panair?”: a destruição da Panair do Brasil pela Ditadura Militar e a memória como um ato de resistência**. 2021. 92 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, 2021.

CULTURAL OAB. **Cine Debate – Documentário Menino 23**. [S. l.], 13 maio 2017. Transmissão ao vivo pelo *YouTube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zWkKST8oXkI&t=4590s&ab_channel=CulturalOAB. Acesso em: 29 jul. 2025.

DAMINELLO, L. **A viagem da memória através do cinema**. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP*, n. 7, p. 1–16, maio 2019.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Brasília: Brasiliense, 1990.

DELLAMORE, Carolina; AMATO, G.; BATISTA, N. (Org.). **A ditadura na tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

DER SPIEGEL. **Nazi-Sklaven in Brasilien: Kinder wurden wie Sklaven gehalten**. *Der Spiegel*, Alemanha, 27 ago. 2009. Disponível em: <https://www.spiegel.de>. Acesso em: 12 jun. 2025.

ERLL, Astrid. **Memory in culture**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

ESCOREL, Eduardo. **Menino 23**. *Revista Piauí*, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/menino-23>. Acesso em: 13 jun. 2025.

FAMÍLIA ROCHA MIRANDA. **Site oficial da Família Rocha Miranda**. Disponível em: <https://familiarochamiranda.com/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

FASSIN, Didier. **The humanitarian politics of testimony: subjectification through trauma in the Israeli–Palestinian conflict**. *Cultural Anthropology*, v. 23, n. 3, p. 531–558, 2008.

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

FERNANDES, J. V. Repare Bem (2012) e as estratégias de construção da memória em diálogo com o Estado Brasileiro: o caso da Comissão de Anistia. In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, G.; BATISTA, N. (Org.). **A ditadura na tela: o cinema documentário e**

as memórias do regime militar brasileiro. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018. p. 27–39.

FERRO, Marc. **A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação.** Tradução de M. L. Machado. São Paulo: UNESP, 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Tradução de R. C. Barbosa. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

FILHO, Sidney Aguiar. **Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930–1945).** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

FILME B. **Database documentários nacionais de 1995–2016.** Disponível em: <https://www.filmeb.com.br>. Acesso em: 24 jan. 2024.

FIRMINO, Danilo. O filme “Menino 23” e o bairro de Rocha Miranda. *Agência de Notícias das Favelas*, 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.anf.org.br/o-filme-que-salva-o-cinema/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FRANCA, Belisário. Entrevista ao canal *Cinema Sem Fim*. *YouTube*, 10 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uWfV2UzEcGc>. Acesso em: 20 jun. 2025.

FREIRE, João. **O outro como coconstrutor do discurso.** *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 34, 2007.

FREIRE, M. **Documentário: ética, estética e formas de representação.** São Paulo: Annablume, 2012.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: volume 12 – escritos sobre a psicologia do inconsciente (1915–1917).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação.** Tradução de Maria Graciela de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

GÓMEZ, José Maria (Org.). **Lugares de memória: ditadura militar e resistências no Estado do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2018.

GRANJA, Victor. **Dziga Vertov.** Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GRIERSON, John. First principles of documentary. In: HARDY, Forsyth (Ed.). **Grierson on documentary.** London: Faber & Faber, 1932. p. 145–158.

GUIMARÃES, A. S. A. Desobediência e cidadania operárias: o conflito industrial em Camaçari no ano de 1985. *Caderno CRH*, Salvador, n. 14, p. 47–71, jan./jul. 1991. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/2462/1/CadCRH-2007-381%20S.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2025.

GUIMARÃES, Mauro. Documentário e experiência. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, 2010.

GUTFREIND, Cíntia Freitas; RECH, Neiva Silveira. A memória em construção: a ditadura militar em documentário contemporâneo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 133–146, jul./dez. 2011.

- GUTFREIND, Cíntia. O documentário não revela o real — ele o fabrica. *Revista Contracampo*, Niterói, n. 15, 2006.
- GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- GUZMÁN, Patricio. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.patricioguzman.com>. Acesso em: 12 abr. 2025.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HENLEY, Paul. **The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov: defining documentary films**. London: I.B. Tauris, 2007.
- HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HUYSEN, Andreas. **Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory**. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- IMPRESSA POPULAR. Trabalhadores da Panair denunciam demissões e ameaças do ministro do Trabalho. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 1406, 18 jan. 1955.
- JAKOBSKIND, Mario Augusto. “Menino 23” revela um crime da elite brasileira. *Brasil de Fato*, Rio de Janeiro, 1 fev. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/02/01/menino-23-revela-um-crime-da-elite-brasileira>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- KAHANA, Jonathan (Ed.). **The documentary film reader: history, theory, criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- KAZ, Roberto. A Panair vive: um herdeiro em luta com o passado. *Revista Piauí*, São Paulo, ed. 155, ago. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-panair-vive/>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Cobogó, 2019.
- LACAPRA, Dominick. **Writing history, writing trauma**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- LAUB, Dori. Truth and testimony: the process and the struggle. In: CARUTH, Cathy (Org.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. p. 61–75.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filme e história: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MAMBER, Stephen. **Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1976. 298 p. ISBN 978-0-262-63058-0.
- MATTOS, Carlos Alberto. O pouso forçado da Panair. *Críticos.com.br*, [s.l.], 14 nov. 2008. Disponível em: <https://criticos.com.br/panair-do-brasil/>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 80 p.

MENINO 23. **Depoimento Belisário – Realização.** *YouTube*, 25 out. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zJ8qO-TQk3M&ab_channel=Menino23. Acesso em: 29 jun. 2025.

MENINO 23. **Por que resolveram fazer o documentário – Depoimento Belisário Franca e Sidney Aguilar.** *YouTube*, 25 out. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=87tFQgts8T4&ab_channel=Menino23. Acesso em: 29 maio 2025.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, p. 77–95, mar. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/VHk5KMnXcirtQNrZPpxLpR/>. Acesso em: 1 jul. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção.** Seleção, tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 509.

MONTEIRO, Carolina. O cinema como arena de debates para as memórias difíceis da ditadura civil-militar brasileira: *Ação entre amigos* (1998) e *Memória que me contam* (2012). *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 49, n. 1, p. 1–15, jan.–dez. 2023.

MOREIRA SALLES, João. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru: Edusc, 2005. p. 57–71.

MORENO, Bruno Soares. **Demografia e trabalho escravo nas propriedades rurais cafeeiras de Bananal, 1830–1860.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

MUANIS, Felipe. Entre a luta pela memória e a covardia do esquecimento. *Menino 23*, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.menino23.com.br/menino-23/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 62, p. 20–31, dez. 2015. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.voi62p20-31.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 9–45, nov. 2015.

NASCIMENTO, Beatriz. **Pensamento em movimento.** Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2018.

NASCIMENTO, J. **Celso da Rocha Miranda: homem, empresário e “mecenas da educação.”** 2013. Dissertação (Mestrado em [área do curso]) – Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2016.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O GLOBO. **Blog Ancelmo Gois.** *O Globo*, 17 out. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

OAB/RJ. **Relatório da Comissão Estadual da Verdade da Escravidão Negra.** Rio de Janeiro: OAB/RJ, 2015.

OLIVEIRA, Cíntia Soares de. **As ações persecutórias do Estado contra professoras universitárias na UnB (1964–1985)**. 2023. Monografia (Graduação em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial**. Nova York: ONU, 1965. Incorporada ao ordenamento jurídico brasileiro pelo Decreto nº 65.810, de 8 de dezembro de 1969. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d65810.htm. Acesso em: 4 out. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração e Programa de Ação de Durban**. Durban: ONU, 2001. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/durban-declaration>. Acesso em: 4 out. 2025.

PAIVA, Marcelo Rubens. "Lembranças da Panair no Brasil" não explica o essencial. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1996. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/07/ilustrada/33.html>. Acesso em: 29 jul. 2025.

PANAIR DO BRASIL. **Links e referências históricas**. Disponível em: <https://panair.com.br/por/links/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)**. In: VI CONGRESSO SOPCOM, 2009, Lisboa. *Anais [...]*. Lisboa: SOPCOM, 2009.

PENAFRIA, Manuela. Em busca do perfeito realismo. *Revista Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, n. 1, p. 177–196, out. 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Prefácio de João Mário Grilo. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PERALTA, Elsa. O testemunho do “retorno”: deslocamento, história ilegítima, desidentificação. In: ALVES, Fernanda Mota; HAMMER, Gerd; LOURENÇO, Patrícia (Org.). **Identidades em trânsito**. V. N. Famalicão: Húmus, 2018. p. 139–155. ISBN 978-989-755-349-3.

PINHEIRO, Márcia Leitão. Uma Comissão da Verdade no Brasil: escravidão, multiculturalismo, história e memória. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 1610-1639, 2018. DOI: 10.15448/1984-7289.2018.3.26160. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdp/a/TZBpDdsy8S6N5s8FZv7HhJH/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

PLANTINGA, Carl. **Rhetoric and representation in nonfiction film**. New York: Cambridge University Press, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

RABIGER, Michael. **Directing the documentary**. 4. ed. Burlington: Focal Press, 2004.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo um documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

REVISTA DE HISTÓRIA. **Entre a suástica e a palmatória**. *YouTube*, 11 jan. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-K730tXMuY>. Acesso em: 22 jun. 2025.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

- RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 1–18.
- ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Campinas: Unicamp, 2016.
- ROCHA MIRANDA, Maurício. Direito de resposta da família Rocha Miranda. *YouTube*, 29 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3su2rgDWLZA>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: MARTINS FILHO, João Roberto. **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 81.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Diana Figueroa. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROTH, Paul. **Documentary film**. London: Averill Press, 2011.
- ROTHBERG, Michael. **Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization**. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- RUANE, Janet M.; CERULO, Karen A. **Second thoughts: sociology challenges conventional wisdom**. 7. ed. [S.l.]: Sage Publications, 2019.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SASAKI, Daniela Lopes. **Pouso forçado: a história por trás da destruição da Panair do Brasil pelo regime militar**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- SBRAGIA, Patrícia. **Novas fronteiras do documentário: entre facticidade e ficcionalidade**. São Paulo: Chiado Books, 2020.
- SCHECK, Frank. Review: 'Menino 23: The Forgotten Boys of Brazil'. *The Hollywood Reporter*, 2016. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/boy-23-forgotten-boys-brazil-959364/>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- SCHELER, Max. **O ressentimento na moral**. Tradução de Luiz Felipe Pondé. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- SCHETTINI, Andrea Bandeira de Mello. O legado da Comissão Nacional da Verdade: as disputas pelo significado jurídico, histórico e político de seus trabalhos. *Revista Histórias Públicas*, ano 1, n. 2, p. 169-190, 2023.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 55–72, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf>. Acesso em: 1 jul. 2025.
- SELIPRANDY FERNANDES, Felipe. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 55–72, jan./jun. 2013.
- SELIPRANDY, Felipe. **Documentários de filhos de ex-guerrilheiros: intimidade e outras dimensões**. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Conhecimento histórico e diálogo social, 22–26 jul. 2013. *Anais [...]*. Natal: ANPUH, 2013. p. 1–16.

SILVÉRIO, Telma. Fazendeiro é acusado de usar trabalho escravo infantil com influência nazista. *Jornal Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, 20 jul. 2008. Caderno Cidades, p. 1. Disponível em: <https://www.cruzeiropolis.com.br>. Acesso em: 13 jun. 2025.

SITE OFICIAL DA FAMÍLIA ROCHA MIRANDA. Disponível em: <https://familiarochamiranda.com/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SOARES, Sérgio Jorge. **Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Unicamp, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SWAIN, Dwight V. **Techniques of the selling writer**. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 2. ed. rev. e ampl. Campinas: Papirus, 2006. p. 253–273.

TORELLY, Marcelo. Assessing a Late Truth Commission: Challenges and Achievements of the Brazilian National Truth Commission. *International Journal of Transitional Justice*, 2018, p. 1-22.

TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 5ª REGIÃO (Brasil). **TRF5 determina pagamento de indenização por desapropriação à Panair do Brasil**. *TRF5 – Notícias*, 8 mar. 2024. Disponível em: <https://www.trf5.jus.br/index.php/noticias/leitura-de-noticias?id=325332>. Acesso em: 29 jul. 2025.

TRINDADE, Teresa Noll. A trajetória do documentário brasileiro: da produção à exibição. In: SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. *Anais do XII Encontro da SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2009. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2011/11640/teresa_noll_trindade/o_documentario_chegou_na_sala_de_cinema_e_agora. Acesso em: 1 jul. 2025.

TUDOR, Andrew. **Theories of film**. London: Secker & Warburg, 1973.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Comissão Anísio Teixeira de Memória e Verdade: relatório final da Comissão Anísio Teixeira de Memória e Verdade da UnB**. Brasília: UnB, 2015. Disponível em: https://www.comissaooverdade.unb.br/images/docs/Relatorio_Comissao_da_Verdade.pdf. Acesso em: 28 jul. 2025.

VERDÉLIO, Andreia. Governo anuncia R\$ 79 milhões para Universidade Federal de São Carlos. *Agência Brasil*, Brasília, 23 jul. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2024-07/governo-anuncia-r-79-milhoes-para-universidade-federal-de-sao-carlos>. Acesso em: 29 jul. 2025.

WIKIPÉDIA. **Histórico da página: Rocha Miranda**. *Wikipédia*, 30 nov. 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Rocha_Miranda&action=history. Acesso em: 29 jul. 2025.

X, Malcolm. **Autobiografia de Malcolm X**. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

Perfeito, Letícia — aqui está sua **Filmografia** totalmente formatada segundo o **Manual da UFJF (2023)** e a **NBR 6023:2018**, com títulos de filmes em **negrito**, alinhamento à esquerda,

FILMOGRAFIA

ALTBERG, Marco (Dir.). **Panair do Brasil – uma história de glamour e conspiração.** Filme-documentário. Brasil: Canal Brasil, 2007.

BARRETO, Bruno (Dir.). **O que é isso, companheiro?** Filme. Brasil: Globo Filmes, 1997.

CÁCIO, Dir.: Marília Rocha. **Acácio.** Filme-documentário. Brasil, 2008.

CAPAI, Eliza (Dir.). **Espero tua (re)volta.** Filme-documentário. Brasil, 2019.

CARRI, Albertina (Dir.). **Los rubios.** Filme-documentário. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2003.

CASTRO, Flavia (Dir.). **Diário de uma busca.** Filme-documentário. Brasil: Coevos Filmes, 2010.

CHITUNDA, Tila (Dir.). **Nome de batismo: Alice.** Filme-documentário. Brasil, 2017.

COUTINHO, Eduardo (Dir.). **O fio da memória.** Filme-documentário. Brasil, 1991.

COUTINHO, Eduardo (Dir.). **Santo forte.** Filme-documentário. Brasil, 1999.

DA-RIN, Silvio (Dir.). **Hércules 56.** Filme-documentário. Brasil: TV Zero, 2006.

FLAHERTY, Robert (Dir.). **Moana.** Filme-documentário. EUA: Paramount Pictures, 1926.

FRANCA, Belisário (Dir.). **Menino 23 – infâncias perdidas no Brasil.** Filme-documentário. Brasil: Giros Filmes, 2016.

GUZMÁN, Patricio (Dir.). **La cordillera de los sueños.** Filme-documentário. Chile: Atacama Productions, 2019.

GUZMÁN, Patricio (Dir.). **Nostalgia da luz.** Filme-documentário. Chile: Atacama Productions, 2010.

GUZMÁN, Patricio (Dir.). **O botão de pérola.** Filme-documentário. Chile: Atacama Productions, 2015.

LANGER, Micael; LEAL, Calvito (Dir.). **Simonal – ninguém sabe o duro que dei.** Filme-documentário. Brasil, 2009.

LITEWSKI, Chaim (Dir.). **Cidadão Boilesen.** Filme-documentário. Brasil: TV Cultura, 2009.

MOREIRA, Safira (Dir.). **Travessia.** Filme-documentário. Brasil, 2017.

MURAT, Lúcia (Dir.). **Uma longa viagem.** Filme-documentário. Brasil: Taiga Filmes, 2011.

NASCIMENTO, Beatriz; GERBER, Raquel (Dir.). **Ôrí.** Filme-documentário. Brasil, 1989.

NERI, Natasha; CARVALHO, Lula (Dir.). **Auto de resistência.** Filme-documentário. Brasil, 2018.

PADILHA, José (Dir.). **Ônibus 174.** Filme-documentário. Brasil, 2002.

PERSON, Marina (Dir.). **Person.** Filme-documentário. Brasil: TV Cultura, 2007.

PI, Ana (Dir.). **NoirBLUE.** Filme-documentário. Brasil, 2018.

PRADO, Marcos (Dir.). **Estamira.** Filme-documentário. Brasil, 2006.

RISTUM, André (Dir.). **Tempos de resistência.** Filme-documentário. Brasil: Instituto Ensaio Aberto, 2004.

ROCHA, Eryk (Dir.). **Rocha que voa.** Filme-documentário. Brasil: VideoFilmes, 2002.

- ROCHA, Marília (Dir.). **Acácio**. Filme-documentário. Brasil, 2008.
- SALLES, João Moreira (Dir.). **O fio da memória**. Filme-documentário. Brasil, 1991.
- SALLES, João Moreira; LUND, Kátia (Dir.). **Notícias de uma guerra particular**. Filme-documentário. Brasil, 1999.
- SERFATY, Jo (Dir.). **Um filme de verão**. Filme-documentário. Brasil, 2020.
- SPIELBERG, Steven (Dir.). **Amistad**. Filme. EUA: DreamWorks SKG, 1997.
- THAYNÁ, Yasmin (Dir.). **Kbela**. Filme-documentário. Brasil, 2015.
- UCHÔA, Affonso (Dir.). **Sete anos em maio**. Filme-documentário. Brasil, 2019.
- VERTOV, Dziga (Dir.). **Kino-Pravda**. Série de cinejornais. URSS: Goskino, 1914–1925.
- WAJDA, Andrzej (Dir.). **Danton**. Filme. França/Polônia: Gaumont, 1982.
- ZITO ARAÚJO, Joel (Dir.). **A negação do Brasil**. Filme-documentário. Brasil, 2000.