

COMUNICAÇÃO, CIDADE E MEMÓRIA EM “O AGENTE SECRETO”

COMMUNICATION, CITY, AND MEMORY IN “O AGENTE SECRETO”

Rodrigo Maurício Freire Soares ¹

Resumo

O artigo analisa como o filme *O Agente Secreto* problematiza o esquecimento como projeto político e como operação estética ligada à memória brasileira. Em abordagem que privilegia a análise fílmica interpretativa, compreende-se o cinema como dispositivo de resistência à amnésia social e como linguagem capaz de reinscrever conflitos históricos no presente. A discussão organiza-se em três eixos: (1) cinema como resistência; (2) a cidade de Recife como personagem e arquivo sensível, articulando memória urbana e a instrumentalização simbólica das cidades nas lógicas de marca-cidade; e (3) o esquecimento como prática pública e institucional, sustentada por seleções, exclusões e hierarquizações do passado. Argumenta-se que o filme recusa a nostalgia reconfortante e expõe a normalização do apagamento como prática social.

Palavras-chave

Memória; Cidades; Cinema; Comunicação.

Abstract

This article examines how the film *O Agente Secreto* frames forgetting as a political project and as an aesthetic operation tied to Brazilian memory. Adopting an approach that privileges interpretive film analysis, it understands cinema as a device of resistance to social amnesia and as a language capable of reinscribing historical conflicts in the present. The discussion is organized around three axes: (1) cinema as resistance; (2) the city of Recife as both character and a sensitive archive, connecting urban memory to the instrumental use of symbolic assets within city-branding logics; and (3) forgetting as a public and institutional practice sustained by selections, exclusions, and hierarchies of the past. The article argues that the film rejects comforting nostalgia and exposes the normalization of erasure as a social practice.

Keywords

Memory; Cities; Cinema; Communication.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA) e docente do curso de Relações Públicas na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pesquisador líder do grupo INTERFACES: Grupo de Pesquisa em Comunicação: Organizações, Linguagens e Cultura (UNEB), rmsoares@uneb.br, <https://orcid.org/0000-0002-4497-3432>, <http://lattes.cnpq.br/0738806646986342>.

Introdução

“Acho que estou aprendendo a esquecer a mamãe”, diz Fernando por meio de uma carta ao seu pai, Marcelo, na qual expressa a vontade de encontrá-lo e o desejo de ir morar com ele em *O Agente Secreto* (Mendonça Filho, 2025). A cena pode provocar certo desconforto, na medida em que uma criança enuncia o esquecimento da mãe morta, não como perda, mas como algo possível de se aprender. Ao enunciar o esquecimento como aprendizagem, o filme desloca a questão da memória enquanto um efeito passivo e natural do tempo para o das práticas sociais, algo que se ensina e se aprende, tornando possível ler o drama de Fernando como ponto de entrada para uma reflexão mais ampla sobre formas sociais de silenciamento. De maneira análoga, ao longo do filme, podemos inferir um conjunto de correlações com um Brasil que aprendeu ou foi ensinado a esquecer. Esquecer como forma de sobrevivência ou como um artifício de defesa emocional, tal como Fernando, ou mesmo como um pacto social muitas vezes não dito, apenas vivido.

A narrativa construída por Kleber Mendonça Filho revela um país que evita o confronto com seu passado autoritário e que transformou o esquecimento em ferramenta de uma conciliação etérea, esvaziada de sentido. O filme *O Agente Secreto* inscreve-se numa tradição cinematográfica que, mais do que representar o passado, discute o direito (e o dever) de lembrarmos da nossa própria história. A obra, em diversos momentos, nos incita a refletir que esquecer é participar, conscientemente ou não, de um projeto nacional de apagamento. Do ponto de vista analítico, este artigo busca refletir acerca da seguinte pergunta: *Como o filme O Agente Secreto problematiza o esquecimento como projeto político e estético da memória coletiva?* Ressalta-se que uma memória coletiva (Halbwachs, 1990) não é a soma de lembranças individuais, são os enquadramentos compartilhados por meio dos quais uma sociedade organiza, disputa e transmite sentidos sobre seu próprio passado. Trata-se, portanto, de um campo social atravessado por relações de poder, no qual lembrar e esquecer resultam de seleções e silenciamentos (Pollak, 1989; Huyssen, 2000).

Realiza-se aqui uma leitura de natureza fílmica, de caráter ensaístico, orientada por eixos temáticos. Assume-se o ensaio no sentido que lhe atribui Adorno (2003), como forma de conhecimento que interpreta em vez de classificar e que se aproxima das singularidades do objeto sem renunciar ao rigor. Essa inspiração, contudo, não dispensa o procedimento sistemático da análise fílmica. Como lembram Aumont e Marie (2003), não há um método único para analisar filmes, mas há um trabalho de decomposição das cenas em seus elementos formais (enquadramento, encenação do espaço) e de interpretação das relações entre eles (Vanoye; Goliot-Lété, 1994). A leitura organiza-se, assim, por eixos temáticos (memória/nostalgia, cidade, apagamento institucional) e pela observação de recorrências narrativas e espaciais, articulando as escolhas formais aos sentidos que produzem. A partir desse percurso, examina-se como o cinema pode atuar como dispositivo de resistência à amnésia social e como *O Agente Secreto* tensiona o imaginário nacional ao expor o desconforto de confrontar a própria história.

O artigo organiza-se em três seções. A primeira, “O cinema como resistência”, discute o filme no interior da tradição do cinema político brasileiro recente, compreendendo o audiovisual como linguagem de elaboração pública da memória e de enfrentamento do apagamento histórico (Huyssen, 2000; Medeiros; Fonseca, 2020).

A segunda seção, intitulada “A nostalgia da cidade: a memória de Recife”, analisa o espaço urbano como personagem e como arquivo sensível do esquecimento nacional, evidenciando como os ativos simbólicos das cidades são frequentemente subordinados às dinâmicas do grande capital. Nessa perspectiva, o texto dialoga criticamente com estudos sobre memória urbana e disputas por espaços de lembrança, articulando esse debate à literatura sobre o caráter de marca que se pode atribuir também às cidades (Anholt, 2005). Esta ideia orienta-se por uma lógica pela qual as cidades passam a ser geridas como marcas, construindo uma imagem simbólica destinada a atrair turismo, investimento e capital, o que implica selecionar quais aspectos de sua história e cultura convêm exibir e quais convêm silenciar.

Por fim, a terceira seção, “O esquecimento como projeto político”, amplia a discussão para a dimensão pública e institucional da memória, compreendendo o esquecimento como prática social e política historicamente produzida. Articulando o filme às políticas de apagamento² que atravessam o imaginário brasileiro desde a ditadura até o presente, a seção fundamenta-se nos estudos sobre silêncio, esquecimento social e culturas da memória, que concebem lembrar e esquecer como operações atravessadas por relações de poder (Pollak, 1989; Huyssen, 2000).

O Cinema como resistência

É possível enxergarmos paralelismos entre *O Agente Secreto* (Mendonça Filho, 2025) e *Ainda Estou Aqui* (Salles, 2024), dois filmes temporalmente próximos e que dialogam acerca de duas faces da memória nacional. Enquanto o filme de Salles inscreve a lembrança como forma de sobrevivência, ao acompanhar a trajetória de uma mulher que persiste em reconstruir a história do marido assassinado por militares durante a ditadura, a obra de Mendonça Filho encena o movimento inverso, um esquecimento que se aprende e se administra, do menino que “aprende a esquecer a mãe” à cidade que apaga seus próprios marcos. Em *Ainda Estou Aqui*, o enunciado do título funciona como um ato de insistência subjetiva e histórica, o “ainda estou aqui” significa lembrar, existir e continuar narrando, mesmo quando as estruturas de poder sinalizam para o apagamento. Em *O Agente Secreto*, a operação é inversa, uma vez que o filme devolve ao espectador a imagem de um Brasil que tem um estranhamento ao se olhar no espelho, ao reconhecer tantas situações ali descritas como críveis e que desenham muito bem um dado momento do país. Em ambos os casos, os filmes se posicionam contra aquilo que Jameson (1997) identifica como uma das dimensões da cultura pós-moder-

2 Entende-se aqui por políticas de apagamento o conjunto de mecanismos institucionais e simbólicos que, no Brasil, obstaculizaram a responsabilização e a elaboração pública do passado autoritário. Destacam-se, entre eles, a Lei da Anistia (Lei nº 6.683/1979), cuja interpretação recíproca estendeu o perdão a agentes do Estado e consolidou uma lógica de conciliação sem responsabilização; a criação tardia e sem poder punitivo da Comissão Nacional da Verdade (2012), instituída quase três décadas após o fim do regime e, por fim, as recorrentes disputas em torno do ensino da ditadura, que evidenciam a instabilidade do tema nos currículos escolares.

na, a tendência a consumir o passado como superfície e sem o devido enfrentamento do conflito histórico.

Como observam Medeiros e Fonseca (2020) ao discutirem as “experiências culturais do tempo”, os produtos midiáticos podem abrir fendas no presente ao recolocar o passado em circulação, desestabilizando temporalidades aparentemente consolidadas. *O Agente Secreto* ocupa este lugar como elemento desestabilizador, é, ele próprio, uma “fenda” no presente ao recolocar o passado em circulação, expondo continuidades de silenciamento que a normalização tende a encobrir. O filho que começa a esquecer a mãe, o filho que não se lembra do pai, a cidade que substitui os seus marcos culturais por outros novos espaços urbanos, as novas gerações que escutam fitas cassetes antigas e com diferentes interesses de pesquisa. No desfecho, o cinema, onde Fernando, criança, assistira ao filme *Tubarão* (1975), reaparece convertido em clínica médica. O espaço da memória coletiva foi literalmente recoberto por outro, sem placa, sem rastro, sem luto e tendo o apagamento urbano naturalizado como progresso. Em outro registro, as fitas cassete gravadas por Armando, outrora questão de vida ou morte, chegam ao presente como objeto de pesquisa. Daniela e Flávia (estudantes universitárias) as escutam como atividade de uma pesquisa que desenvolvem, com uma curiosidade por vezes descompromissada. O filme expõe, nesse contraste entre o medo de 1977 e a assepsia do presente, o modo como a História nos chega domesticada e reduzida a um áudio digitalizado. A ironia, porém, se estabelece na tela, pois quem mais se distancia não são as pesquisadoras, mas o próprio Fernando, que recebe as gravações e recusa-se a ouvi-las, protegendo-se pelo silêncio. Não se trata, portanto, de uma única cena de esquecimento, mas de uma recorrência que atravessa o espaço urbano, o arquivo e o luto familiar.

No contexto brasileiro, o cinema já ocupou este espaço como um produto midiático de resistência, como na tradição do Cinema Novo e de filmes que confrontaram diretamente o autoritarismo, sobretudo a ditadura militar. Ao expor este desconforto que temos ao lembrar de nossa história, *O Agente Secreto* reinscreve, no presente, situações do cotidiano, ativando, no espectador, memórias recentes que fazem com que cada personagem, no fundo, pareça alguém que já conhecemos ou com quem interagimos no dia a dia. O contexto macro da ditadura é desenvolvido em diálogo com perfis facilmente reconhecíveis em nosso dia a dia. Vemos, por exemplo, uma senhora idosa que poderia nos remeter a alguém de nosso convívio, um policial corrupto, servidores públicos, professores, dentre outros sujeitos que trazem aquele contexto para uma dimensão muito pessoal e próxima, com personagens que guardam uma relação com nosso cotidiano.

Podemos também compreender que o cinema não se constitui unicamente como linguagem em *O Agente Secreto*, ele emerge como personagem de resistência, já que boa parte das cenas se passa no Cine São Luiz, no centro de Recife. Essa escolha de cenário tampouco é casual e se observa em outros momentos da filmografia de Kleber Mendonça Filho. Em *O Som ao Redor* (2012), as ruínas das casas e os ecos sonoros da cidade tornam visíveis conflitos de classe e de memória. Em *Aquarius* (2016), um edifício

inteiro torna-se arquivo de uma vida e se opõe à especulação imobiliária, enquanto em *Retratos Fantasmas* (2023), a história dos cinemas de rua de Recife é mobilizada como chave para compreender as transformações urbanas e afetivas da cidade. Em *O Agente Secreto* (2025), essas camadas convergem, ao observarmos o cinema como arte, como edifício físico (que deixará de existir) e simbolicamente em abrigo da memória nacional.

A nostalgia da cidade: a memória de Recife

O entendimento de *O Agente Secreto* como um filme sobre o esquecimento encontra na cidade de Recife sua materialização talvez mais concreta. Se, no plano narrativo, o filme explicita um país que naturaliza o ato de esquecer, no plano urbano esse aprendizado se manifesta na própria configuração da cidade, que se transforma continuamente sem refletir sobre suas perdas e avanços que o urbano impõe ao indivíduo. O filme constrói uma dramaturgia do espaço na qual cada locação carrega uma função específica. O Cine São Luiz opera como refúgio e coração simbólico da resistência; a Ponte 6 de Março e o entorno do centro concentram o trânsito e a vigilância, expondo personagens ao risco; o Parque 13 de Maio e o Ginásio Pernambucano ancoram a ação num Recife histórico e reconhecível, densamente povoado em 1977. Essa distribuição de sentidos pelo território faz da cidade um agente da narrativa. Seu gesto mais concentrado está no desfecho já mencionado (o antigo cinema reaparece convertido em clínica), e o espaço que fora coração da vida cultural da cidade recebe outra função, sem rastro de sua história anterior. A modernização inscreve-se, ali, sobre a memória.

É a partir desse ponto que a discussão se aproxima da literatura sobre marca-cidade. Interessa-nos observar como as cidades são também produzidas como objetos de comunicação, por meio de narrativas e de estratégias que selecionam repertórios, estabilizam imagens e organizam a identidade urbana. Na formulação de Anholt (2005), a gestão de lugares (*place branding*) opera por escolhas discursivas e simbólicas que privilegiam determinados atributos e apagam outros. Em boa parte dessa literatura, a cultura aparece como ativo central enquanto memórias urbanas associadas a conflitos, traumas e exclusão tendem a ocupar posição residual. Assim, a memória é frequentemente mobilizada de modo seletivo, quando serve à promoção e ao consumo turístico.

Nesse contexto, a centralidade atribuída à cultura, nas estratégias de *place branding*, revela um uso marcadamente instrumental do repertório simbólico urbano. Festivais, eventos, paisagens “instagramáveis” e expressões culturais espetacularizadas passam a compor narrativas promocionais que privilegiam a visibilidade e o consumo, em detrimento de uma abordagem mais complexa da memória urbana. Trata-se de uma cultura “filtrada”, selecionada para fins de comunicação institucional, o que implica a exclusão sistemática de aspectos da cidade que remetem a conflito, desigualdade ou violência histórica.

Essa lógica faz com que a memória urbana seja frequentemente reduzida a um repertório estetizado, compatível com a promoção turística e com a construção de uma imagem positiva e consensual da cidade. Como resultado, experiências urbanas mar-

cadadas por trauma, repressão ou exclusão tendem a ser silenciadas ou deslocadas para as margens do discurso oficial. A cidade enquanto marca, nesse sentido, não nega a memória, mas a reconfigura seletivamente, transformando-a em ativo simbólico controlado. O passado é convocado apenas na medida em que pode ser convertido em valor, apagando suas dimensões políticas e sociais mais incômodas. Boa parte do cinema comercial mobiliza a cidade como cartão-postal, ativando o passado de forma nostálgica e facilmente convertível em valor turístico. É contra essa tendência dominante que *O Agente Secreto* se destaca, pois, se as estratégias de comunicação urbana orientadas pelo turismo convertem a cidade em vitrine, o filme investe em sua experiência sensível e histórica. Em *O Agente Secreto*, Recife não é apresentada, portanto, como vitrine cultural, mas como território atravessado por camadas de tempo, silêncios e conflitos. Nenhum elemento do filme materializa essa recusa com mais precisão do que o sistema de cenas da perna encontrada no ventre de um tubarão, em que o filme elege como emblema da cidade um resto humano sem nome, desovado à noite de uma ponte e devolvido pelo mar (pela cidade), e que nenhuma investigação reclama e nenhum jornal pode nomear sob censura. O que a cidade faz com esse fragmento é a sua conversão na lenda da “Perna Cabeluda”, fazendo com que a cultura popular deixe de funcionar como folclore ornamental disponível ao consumo turístico e passe a operar como formação de compromisso entre o trauma e o silêncio. As camadas de tempo se acumulam sobre esse mesmo objeto, a lenda que o precede no imaginário recifense, o arquivo que o transmite ao presente como ruído ambíguo nas fitas das pesquisadoras e a cadeia causal invisível pela qual a “febre de tubarão” leva o pequeno Fernando a assistir ao filme “Tubarão” no cinema que, décadas depois, será a clínica onde ele trabalha sem memória do pai. A “perna”, enquanto uma parte do corpo, mantém um espelhamento no fim da obra com outra perna, a do matador baleado que sangra pelo Centro em pleno Carnaval sem que a festa se interrompa. Assim, o que poderia compor o cartão-postal (o Carnaval, o cinema de rua, a lenda pitoresca) é contaminado pela violência que o atravessa.

O filme desenvolve, no espaço urbano, aquilo que as narrativas oficiais tendem a neutralizar (o medo, a vigilância, a violência cotidiana e as marcas persistentes da ditadura) e, ao fazê-lo, o cinema amplia o repertório de sentidos da cidade para além da cultura enquanto espetáculo. Ele incorpora não apenas aquilo que é passível de celebração (até mesmo porque o Carnaval está lá, explícito na obra), mas também o que resiste à lógica da promoção. O cinema, assim, atua como um contradispositivo às políticas superficiais de imagem urbana, devolvendo à cidade sua densidade histórica e simbólica. Essa recusa da cidade-vitrine se manifesta na forma como Recife é filmada, a cidade aparece em sua completude contraditória, revelando aquilo que a lógica da marca tende a suprimir. De alguma forma, é possível dizer que o filme sugere que a modernização urbana, quando dissociada da memória, opera como continuidade simbólica da conciliação política em que se avança sobre o território sem confrontar aquilo que foi perdido, sejam pessoas ou os próprios lugares.

É importante fazer um contraponto aqui, pois qualquer cidade naturalmente sofrerá as ações do tempo e da dinâmica da vida em sociedade. Defende-se, contudo,

uma nostalgia que emerge do reconhecimento daquilo que foi apagado, o que Talitha Ferraz (2017) denomina como uma “nostalgia ativa”, demarcada por uma nostalgia que não paralisa, mas convoca reflexão e ação política em torno dos espaços de memória. Recife, enquanto mais uma personagem, encarna a dimensão espacial de uma sociedade que convive com traumas históricos pouco elaborados e com silêncios persistentes sob as camadas de modernização e mudanças urbanas. *O Agente Secreto* contribui para ampliar o debate sobre as cidades enquanto marcas, ao recolocar a memória como elemento central na compreensão dos imaginários urbanos contemporâneos.

O esquecimento como projeto político

O filme sugere que o esquecimento no Brasil decorre de uma operação social e institucionalizada, produzida historicamente como estratégia de conciliação e de estabilização simbólica (a amnésia social como um projeto político). Trata-se, portanto, de um esquecimento ativo, sustentado por pactos tácitos, discursos oficiais e práticas administrativas que desestimulam o enfrentamento do passado traumático. Essa compreensão apoia-se na noção de que o esquecimento pode ser deliberadamente ordenado. Ricoeur (2007) descreve, sob a fórmula do “esquecimento comandado”, o modo como a anistia opera como um esquecimento institucional que suspende o confronto com o passado e adia o trabalho de luto, tornando-se um “abuso do esquecimento”. Nessa mesma direção, Gagnebin (2006) associa a dificuldade brasileira de elaborar o passado à recusa em enfrentar publicamente suas perdas.

A transição política brasileira após a ditadura militar consolidou-se a partir de um modelo que privilegiou a pacificação em detrimento da elaboração pública do trauma. A Lei da Anistia, de 1979, ao mesmo tempo em que viabilizou a abertura política, instituiu um regime de silenciamento que dificultou o reconhecimento das violências de Estado e a responsabilização de seus agentes. Esse processo contribuiu para a formação de uma sociedade na qual o trauma permanece não elaborado. Nesse sentido, Michael Pollak (1989, p. 3), ao analisar os mecanismos sociais da memória, afirma: “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”. Huyssen (2003, p. 17, tradução nossa) lembra que “a memória é apenas outra forma de esquecimento, e o esquecimento, uma forma de memória oculta”. O que Freud descreveu como processo psíquico individual reaparece, nas sociedades contemporâneas, ampliado como fenômeno público.

A partir dessa perspectiva, a memória deixa de ser entendida como repositório neutro do passado e passa a ser concebida como campo de disputa, no qual lembrar e esquecer são operações atravessadas por relações de poder. No caso brasileiro, a fragilidade das políticas de memória (expressa, por exemplo, na anistia e na criação tardia da Comissão Nacional da Verdade) deixa um amplo espaço para a circulação de narrativas conciliatórias e despolitizadas acerca da ditadura. Essa predominância, contudo, não é pacífica, pois ela convive com produções artísticas que a contestam. *Marighella* (Moura, 2019) recupera a resistência armada e a violência de Estado que a

narrativa conciliatória tende a suavizar; *Batismo de Sangue* (Ratton, 2006) expõe a tortura de religiosos que apoiaram a oposição ao regime e *Retratos Fantasmas* (Mendonça Filho, 2023) faz também de Recife um arquivo afetivo da memória urbana ameaçada. *O Agente Secreto* se afirma como gesto estético-político de ruptura, ao recusar a nostalgia restauradora e insistir no desconforto da lembrança. Não há promessa de redenção, o que se apresenta é a precariedade dos pactos que sustentam a amnésia nacional.

A frase “Acho que estou aprendendo a esquecer a mamãe” não descreve apenas um efeito passivo do tempo, mas podemos pensá-lo sob um viés ampliado, pois aprende-se na escola, nos discursos conciliatórios, nas rotinas burocráticas o que pode circular como lembrança legítima e o que deve ser remetido ao silêncio. As disputas de sentido se dão no espaço da comunicação pública, em que se constroem verdades oficiais e enquadramentos coletivos do passado. Por isso, comissões da verdade, políticas de reparação e iniciativas de memória são entendidas como dispositivos de reconstrução simbólica. A promessa de reconciliação que acompanha o esquecimento comandado (Ricoeur, 2007) encontra ressonância social, convertendo-se em pacto tácito. Quando esse pacto se estabiliza, a desigualdade e a repetição da violência tendem a ser toleradas como custo da coesão, e não percebidas como problema a enfrentar.

Conclusões

Este artigo desenvolveu-se a partir da pergunta “como o filme *O Agente Secreto* problematiza o esquecimento como projeto político e estético da memória brasileira?”. A leitura fílmica realizada indica que o filme organiza essa problematização por três operações articuladas. Em primeiro lugar, é possível inferir a partir do filme como se dá esta transformação do esquecimento em aprendizagem (“estou aprendendo a esquecer”), deslocando a ideia do esquecimento como uma operação unicamente individual para um processo social. Um segundo aspecto refere-se a como esse aprendizado se inscreve em escalas e suportes diferentes, sejam nas relações familiares, no cotidiano urbano e nas rotinas institucionais, de modo que o apagamento aparece como prática normalizada. O terceiro reside na correlação entre cinema e memória, observando-se como o audiovisual produz enquadramentos do passado que se opõem à operação de síntese conciliatória, geralmente de natureza institucional.

Por fim, entende-se que é uma contribuição deste artigo a compreensão de que o “aprender a esquecer” pode ser lido como uma “tecnologia social de conciliação” (criada e mantida na esfera pública por diferentes sujeitos), sob a lógica de manutenção do poder e *status quo*. Essa formulação abre questões que não foram esgotadas aqui e que podem orientar pesquisas futuras no campo da Comunicação. Como diferentes públicos interpretam a pedagogia do esquecimento proposta pelo filme? Como essa disputa memorial se desdobra em políticas e narrativas de comunicação urbana (campanhas, patrimônios, festivais, branding institucional) em Recife e em outras capitais? Como o cinema brasileiro recente tem articulado memória, cidade e autoritarismo em comparação com outras obras e gêneros, permitindo mapear padrões de forma, temas e estratégias de enunciação? Esses caminhos podem aprofundar empiricamen-

te a relação entre audiovisual e culturas da memória, tratando o esquecimento como processo comunicacional recorrente e que deve ser objeto de nossa reflexão.

Depois do reconhecimento no Festival de Cannes, *O Agente Secreto* acumulou dezenas de prêmios e recebeu indicações ao Oscar, tornando-se um dos acontecimentos centrais do debate recente sobre cinema e memória no Brasil. A recepção crítica convergiu em alguns eixos de leitura e analistas destacaram que a força política do filme não residia na reconstituição espetacular da repressão, mas em sua inscrição no cotidiano, na "vida banal" em que o medo se normaliza (Azedo, 2026), bem como no interesse do filme pela memória reconstruída a partir de rastros materiais, em fitas, documentos e recordações imprecisas. Outras leituras enfatizaram a dimensão econômica do regime, lendo a obra como retrato da ditadura empresarial-militar, que boa parte do cinema sobre o período mantém à sombra (Andrade; Klein, 2025). Se a crítica identificou no filme a normalização do medo e o trabalho da memória, buscou-se aqui, como contribuição acadêmica à área de comunicação, deslocar a ênfase para o esquecimento como operação estética, urbana e institucional deliberada.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AINDA ESTOU AQUI. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: RT Features; VideoFilmes, 2024.

ANDRADE, Erico; KLEIN, Thais. Quando a ditadura empresarial-militar assume o primeiro plano no cinema brasileiro: "O agente secreto", de Kleber Mendonça Filho. **Blog da Boitempo**, 22 nov. 2025. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2025/11/22/quando-a-ditadura-empresarial-militar-assume-o-primeiro-plano-no-cinema-brasileiro-o-agente-secreto-de-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 16 fev. 2026.

ANHOLT, Simon. Some important distinctions in place branding. **Place Branding**, v. 1, n. 2, p. 116–121, 2005. DOI: 10.1057/palgrave.pb.5990011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AZEDO, Luiz Carlos. Memória e esquecimento: O Agente Secreto mostra a vida banal na ditadura. **Correio Braziliense**, 13 jan. 2026. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/azedo/memoria-e-esquecimento-o-agente-secreto-mostra-a-vida-banal-na-ditadura/>. Acesso em: 16 fev. 2026.

BATISMO DE SANGUE. Direção: Helvécio Ratton. Brasil: Quimera Filmes, 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: an introduction**. 10. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2013.

FERRAZ, Talitha. As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo. **Revista Eco-Pós**, v. 20, n. 3, p. 111–133, 2017. DOI: 10.29146/eco-pos.v20i3.14476.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. **Present pasts**: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid; Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Brasil: O2 Filmes, 2019.

MEDEIROS, Ettore Stefani de; FONSECA, Gregório de Almeida (org.). **Experiências culturais do tempo**: mídia, memória, nostalgia, tradição. Belo Horizonte: Selo PPG-COM/UFMG, 2020.

O AGENTE SECRETO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 16 fev. 2026.

RETRATOS FANTASMAS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2023.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Com-pós**, v. 21, n. 3, 2018. DOI: 10.30962/ec.1491.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

Recebido em: 16 fev. 2026
Aprovado em: 08 jun. 2026