

Memórias no cotidiano, o passado e o presente na Universidade de Brasília¹

Victória Smith de Sousa Cunha Silva - UFRJ

Palavras chave: memória, cotidiano, ditadura militar

O objetivo deste artigo é analisar a coleção de fotomontagens feita pela estudante Gabriela Zchrotke intitulada “I walk through my memories everyday – connections 1968 – 2018”^[1] a partir de uma perspectiva do surrealismo etnográfico. As análises da coleção serão feitas a partir da apresentação de conceitos relativos à fotografia, para que a partir da introdução dos conceitos possa ser possível delinear a construção do surrealismo etnográfico presente na exposição, entendendo-a como uma representação prática e teórica da justaposição, um fundamento crucial para a relação entre o surrealismo e a etnografia (Clifford, 2014). A proposta de analisar a coleção sob um viés surrealista é fundamentada justamente pela intenção do trabalho da estudante, revelar os contrastes e continuidades entre o campus da Universidade de Brasília entre 1968 e 2018, as imbricações entre o passado e o presente, e como as justaposições entre os dois períodos marcam continuidades que não são vistas a olho nu, são marcas que se fazem presentes no espaço da universidade mesmo que não sejam percebidas sem um olhar atento ao que a universidade representa quando reconhecida enquanto um espaço de resistência à ditadura militar (1964 – 1985), a criação do contraste entre passado e presente convida à reflexão sobre a identidade da universidade (Stemmy, 2023).

A coleção de fotomontagens é um trabalho cujo intuito é materializar a memória traumática do passado recente a partir da ressignificação memorialística dos espaços da UnB, integra-se às demandas da justiça de transição em curso no Brasil por “verdade”, “reparação” e justiça” como forma simbólica de reparação às vítimas afetadas direta ou indiretamente pela violência de Estado durante os anos da ditadura militar no Brasil (Stemmy, 2023). No que diz respeito a integrar-se às demandas da justiça de transição é possível apreender que a fotografia está continuamente expandindo sua utilidade social e relevância política, não é um registro passivo ou neutro de observações pessoais (Luvaas, 2022).

A Universidade de Brasília, fundada em 1962, foi palco de inúmeros atos de resistência contra a ditadura que se firmou a partir de 1964, assim como foi um espaço marcado por inúmeras violações de direitos humanos cometidas contra estudantes e professores. O relatório final da Comissão Anísio Teixeira^[2] (2015, p. 58) descreve as violações de direitos humanos perpetradas nas instalações da universidade como,

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024);

No presente caso, os critérios objetivos de destaque couberam às chamadas graves violações de direitos humanos (proibição de expressão, de reunião, de associação; vigilância e perseguição política e controle ideológico; sequestros, prisões ilegais, torturas, desaparecimentos forçados, mortes) e aos principais momentos da luta de resistência ao regime no âmbito da UnB, durante a ditadura (1964-1985) e até o advento da Constituição Federal de 1988.

Na coleção de fotomontagens de Gabriela, ela utiliza imagens do período ditatorial disponibilizadas na Biblioteca Central da UnB (em preto e branco) e fotografias tiradas nos mesmos lugares em 2018 (coloridas)^[3], manuseia a fotografia em preto e branco em forma de fragmento e a sobrepõe na fotografia tirada em 2018, de forma que ambas as fotografias se completem, mais do que apenas fotografias, sujeitos, histórias e culturas são aproximados, evidenciando especificidades e contrapontos, mas também semelhanças, vínculos e alteridades (Miranda, 2021). Neste caso das colagens feitas com as duas fotografias, Clifford (2014, p. 168) sintetiza sucintamente que

Os procedimentos de a) recortar e b) montar são com certeza básicos em qualquer mensagem semiótica; aqui eles *são* a mensagem. Os cortes e suturas do processo de pesquisa são deixados à mostra; não há nenhuma suavização ou fusão dos dados crus do trabalho em uma representação homogênea.

Na primeira fotomontagem, Gabriela utiliza como fundo a fotografia do Teatro de Arena em 2018, vazio e sem movimentações, e por cima faz a colagem da fotografia deste mesmo espaço em 1982, registro do momento em que acontecia uma assembleia estudantil. Neste caso, a justaposição entre as duas fotografias pode revelar algo que Azoulay (2010, p.3) descreve como uma fotografia não possui um único ponto de vista soberano e estável, e o que é visível nela, seu verdadeiro referente, deve ser fundamentado não menos que sua interpretação. Quando analisadas separadamente ambas as fotografias, é possível notar que tratam ambas de uma mesma instalação da universidade, mas que são carregadas de diferentes significados quando interpretadas a partir do contexto a que se referem. São possíveis os pontos de vista de um espaço de organização estudantil, para além de um mero conglomerado de estudantes, assim como é possível notar que no presente este espaço não mais aloca as reuniões dos estudantes. A interpretação da imagem fundamenta que as fotografias não possuem um único ponto de vista, podendo ser compreendidas em diferentes magnitudes e contextos, e quando justapostas em uma colagem revelam o que não está visto a olho nu, a contextualização do espaço em uma esfera de resistência política, mesmo que os registros sejam datados de épocas diferentes, especialmente

neste caso de assembleia estudantil, Collier (1973, p. 56) afirma que psicológica e socialmente, as fotografias fornecem um diagrama das relações espaciais das aglomerações. Na fotografia datada de 1982 estão reunidos os estudantes em uma assembleia estudantil, e este *evento fotográfico* pode ser caracterizado, nas palavras de Azoulay (2010, p.6)

Nem todos os que participam do evento fotográfico o fazem da mesma forma. Nem todos estão cientes de que esse evento está ocorrendo, certamente não no momento de sua ocorrência; nem todos os envolvidos podem ver o produto deste evento e aqueles que o veem não têm necessariamente permissão para usar o produto da mesma forma.

Na fotografia de 1982 é possível perceber a presença de uma mulher que registra com uma câmera fotográfica o momento em que a assembleia é realizada, caracterizando o fato de que a fotografia é o produto do encontro de vários protagonistas que podem assumir várias formas (Azoulay, 2010, p. 5) Para além do registro do momento captado pelo fotógrafo, também se faz notável o encontro entre os protagonistas do evento que toma lugar, o espaço, os estudantes, o acontecimento da assembleia, o evento fotográfico é algo que está muito além da fotografia em si, é um evento que não é condicionado pela produção eventual de uma fotografia (Azoulay, 2010, p. 5)

Em outra fotomontagem da exposição, imagem número 2, Gabriela utiliza como fundo a fotografia do Instituto Central de Ciências, o ICC, no qual se percebe a presença de dois estudantes sentados no chão utilizando celulares, datada de 2018, e por cima, a colagem em fragmento de uma fotografia de um estudante sentado na rampa lendo um livro, datada de 1986. Ambas as fotografias em contraste revelam não apenas a passagem do tempo, as diferenças entre as ocupações dos estudantes no tempo livre, mas também a presença de algo novo característico do mundo moderno, o celular, a justaposição dessas duas fotografias revela, nas palavras de Luvaas (2022) a fotografia nunca é *apenas* uma forma de representar o mundo que nos rodeia; é também uma prática de construção do mundo, um meio pelo qual transformamos as condições sociais, políticas e materiais de nossas vidas. Existe uma diferença demonstrada na ocupação do tempo livre dos estudantes das realidades materiais distintas que se fazem presentes no momento em que as fotografias são tiradas. A presença dos celulares demonstra as diferenças materiais entre as duas épocas. Muito além de apenas imagens que retratem estudantes no tempo livre, as fotografias não apenas nos mostram o que queremos que elas mostrem, mas também podem revelar elementos de outra forma ocultos e contradições difíceis de conter (Luvaas, 2022).

A terceira fotomontagem se refere a uma imagem que tem como fundo o mezanino do ICC e por cima o fragmento de dois militares sentados em cadeiras neste mesmo lugar em 1977, na legenda da fotomontagem está escrito “o fantasma dos militares se mantém em guarda no mezanino do ICC” e além de demonstrar a forte memória das ocupações militares que a UnB sofreu, também revela como o espaço subsiste à ação do tempo e carrega em si as marcas dos

acontecimentos que testemunhou (Stemmy, 2023). A legenda, neste caso, além de contextualizar a fotomontagem também produz *significado* para a imagem, de forma a alocar o fantasma dos militares ainda presente mesmo anos após o fim do regime, numa clara demonstração de como esses fantasmas revelam que a passagem do tempo não obliterou as marcas que a repressão ali perpetuou. A fotomontagem dos militares no mezanino, os fantasmas da ditadura ainda presentes na universidade em 2018, representa a fotografia enquanto um elemento que mostra, ressignifica e remodela a realidade como a entendemos e a experimentamos, deve ser sempre compreendida dentro de um contexto social, histórico e político específico (Luvaas, 2022). E neste caso, os fantasmas dos militares representados no fragmento em preto e branco da imagem colada por cima do ICC em 2018, suscita que seja feita a interpretação desta fotografia enquanto uma representação imagética do contexto social a que ela se refere inscrita dentro das suas possibilidades de interpretação, os resquícios de uma ditadura que mesmo tendo fim em 1985 ainda se mantém viva através destes fantasmas nos corredores e lugares cotidianos que recebem estudantes todos os dias.

A quarta fotomontagem é uma imagem de militares andando pelos corredores do ICC na presença de estudantes, o fragmento da imagem dos militares, datada de 1977, está sobreposta à fotografia do corredor no ano de 2018. Assim como na imagem em que os militares estão sentados no mezanino do ICC, a presença mesmo que fantasmagórica dos militares ainda reverbera nos espaços da universidade, e é, inclusive, um debate ainda em questão. Mesmo com o fim da ditadura, a presença da polícia militar no campus da UnB ainda é debatida, tendo tido nos últimos anos algumas invasões ao campus com revistas obrigatórias aos estudantes. Esta fotomontagem remete à presença da polícia militar no campus de forma que demonstra que mesmo sendo um espaço de autonomia intelectual e liberdade de expressão, a repressão ainda existe na memória do espaço universitário, é uma fotografia que fornece um ponto de vista complexo, contraditório e irredutível sobre a realidade (Luvaas, 2022). Já a quinta colagem é a imagem da reitoria em 1977 quando militares à paisana fizeram a segurança do prédio, o contraponto interessante nesta colagem é que a reitoria foi palco de diversas ocupações nos últimos anos na universidade: em 2016 contra os cortes na educação e em 2018 contra a demissão em massa dos trabalhadores terceirizados, bem como enfatiza Stemmy (2023) a contraposição entre ontem e hoje é estabelecida a partir do contraste cromático entre dois registros diferentes: fragmentos de fotografia em preto e branco do passado e imagens coloridas do presente, onde não há evidências materiais das fraturas e perdas do passado. A junção de dois tempos numa única imagem faz dessa fotomontagem um gesto crítico, capaz de atribuir um novo sentido às imagens do passado e de legar suas marcas ao futuro.

A sexta fotocoloragem é a do estacionamento da universidade em 2018 com o fragmento de uma fotografia de uma imagem dos militares neste mesmo local em 1977, o contraste presente nesta colagem se conecta à sétima fotocoloragem que é uma fotografia dos estudantes reunidos sendo revistados em 1977 pelos militares no corredor do ICC em contraposição aos alunos que por ali passavam em 2018, como não há nenhum registro material de que naquele local houve repressão, não é possível notar a olho nu que algo ali ocorrera tantos anos antes, entretanto, gostaria de frisar algo notável no fragmento dos estudantes sendo revistados que é o que Collier (1973, p. 56) discorre sobre a forma com que as fotografias permitem a observação do

comportamento físico pessoal, da postura, das expressões faciais, dos gestos das mãos e dos braços. Quando a colagem deste fragmento dos estudantes sentados reunidos sendo revistados é sobreposta à imagem do corredor em que os estudantes circulam normalmente é possível perceber que a linguagem corporal dos estudantes nesta fotografia revela a repressão a que estavam submetidos, ou seja, a fotografia exige interpretação, é algo que está além de um mero material imparcial, ela é sentida e incorporada, não simplesmente encontrada ou consumida (Luvaas, 2022).

A última fotocolagem é do mezanino do ICC em 2018 com o fragmento sobreposto dos militares em 1977 fazendo ronda no espaço, vigiando os estudantes. Bem como foi pontuado em relação às outras fotocolagens, a presença dos militares é ainda um fantasma de um passado que parece não ter passado, mas que desfruta da permanência no tempo de uma memória que insiste em não lograr os espaços públicos que se fazem tão necessários na construção de uma agenda pública que dê visibilidade para as violações de direitos humanos que foram praticadas no espaço universitário. As contradições demonstradas nas sobreposições das imagens são capazes de revelar quando olhadas atentamente que o passado se faz sempre presente em um espaço que comportou resistência política, como pontua Stemmy (2023) as fotografias inserem-se em um “trabalho de memória” ininterrupto, que se efetua no momento em que as fotografias em preto e branco, que fixam o passado, são “retocadas” a partir das fotografias coloridas feitas no presente.

Ao fazer a descrição das imagens a pretensão neste artigo é mais do que propiciar um olhar a elas, mas estimular as possibilidades de interpretá-las e escutá-las, bem como enfatiza Campt (2017, p. 5) a escolha de “escutar” a uma imagem mais do que simplesmente “olhar” é uma decisão consciente, e neste caso, ao descrevê-las sem mostrá-las literalmente à medida que o texto caminha, é a tentativa de propiciar um exercício que dialogue com o que foi desenvolvido ao longo do texto, o evento fotográfico além da produção de uma fotografia, podendo ser a fotografia mais sobre imaginação do que sobre apresentação (Luvaas, 2022). Nas palavras de Campt (2017, p. 9)

Listening to images is constituted as a practice of looking beyond what we see and attuning our senses to the other affective frequencies through which photographs register. It is a haptic encounter that foregrounds the frequencies of images and how they move, touch, and connect us to the event of the photo. Such a connection may begin as a practice of “careful looking,” but it does not end there.

A proposta de um olhar atento às fotomontagens possibilita que não apenas a visão seja estimulada, mas também a escuta do que as fotografias têm a dizer, as interpretações possíveis que as sobreposições das imagens canalizam quando contextualizadas para além de meras imagens sem parcialidade, são fotografias tiradas em espaços que carregam as marcas dos acontecimentos que testemunhou, como foi dito anteriormente. Quando Gabriela utiliza a

máquina fotográfica para registrar aquele espaço e a partir da produção de uma fotografia cria possibilidades de interpretação a partir das sobreposições ela resume o que Collier (1973, p. 1) analisa quando fala que a máquina fotográfica não se apresenta como um remédio para nossas limitações visuais, mas como um auxiliar para nossa percepção. Essas fotografias são mais do que apenas registros neutros, são documentos que analisados décadas depois do fim da ditadura militar contêm informações importantes para a construção da ponte entre o passado e o presente, nas palavras de Collier (1973, p. 7)

A arte fotográfica é um processo de abstração legítimo na observação. É um dos primeiros passos na expressão mais apurada da evidência que transforma circunstâncias comuns em dados para elaboração na análise de pesquisa. As fotografias são registros preciosos da realidade material. Elas são também documentos que podem ser organizados em arquivos de consulta direta e arquivos remissivos, como se fossem verbais. A evidência fotográfica pode ser reproduzida infinitamente, aumentada ou reduzida na dimensão visual, ajustada a muitos esquemas de diagramas, e através de estudo científico a muitos modelos estatísticos.

O surrealismo etnográfico entra em debate na análise da coleção de fotomontagens quando é possível apreendê-lo enquanto uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições (Clifford, 2014, p. 133). E como foi apresentado e discutido anteriormente, a coleção é personificada justamente pelas sobreposições feitas a partir da utilização de fragmentos de fotografias tiradas no passado, mas que formam justaposições interessantes quando moldadas em uma colagem que se localiza no presente, e não apenas a ele, mas também a possibilidades de futuro, o surrealismo etnográfico é uma construção utópica, uma declaração tanto sobre as possibilidades passadas quanto futuras da análise cultural (Clifford, 2014, p. 134)

As possibilidades de futuro inscritas neste trabalho de fotocolagem dizem respeito não apenas ao trabalho ininterrupto por memória, verdade e justiça, um dos objetivos para o trabalho memorialístico de Gabriela, mas também a uma possibilidade surrealista de criação, as junções entre o familiar e o desconhecido, neste caso, o familiar seria o espaço cotidiano que os estudantes circulam todos os dias, e o desconhecido seria esse passado não tão distante mas que de alguma forma foi esquecido pelas agendas públicas que, em tese, deveriam fortalecer o trabalho por memória. O passado se torna um elemento desconhecido pois não há no espaço da universidade marcas materiais de que ali naquele lugar a repressão tomou forma e calou os estudantes, ela toma espaço quando as fotocolagens demonstram que o contraste entre o passado e o presente se faz contundente numa instalação que carrega simbolicamente elementos familiares e estranhos, e aí é que o surrealismo etnográfico faz sentido, como enfatiza Clifford (2014) uma prática etnográfica surrealista ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade – o inesperado.

Quando os estudantes circulam no espaço da universidade em muitos casos não fazem ideia de que em alguns daqueles lugares houve demonstrações de violações de direitos humanos, é o desconhecido que toma forma nas práticas cotidianas de ocupação de espaços, são as memórias que simbolicamente foram esquecidas quando o Brasil, ao promulgar a Lei de Anistia, concordou em não dar vazão às memórias daqueles que lutaram contra a repressão no Brasil, uma forma de acordo que condenou ao passado uma luta que não deveria ter sido condenada ao ostracismo, assim como as violações de direitos humanos a que foram submetidas os estudantes e professores. As fotografias que foram utilizadas como fragmentos, estão, nesse caso, emaranhadas em outros tipos de agências, outras agendas, outros projetos sociais (Luvaas, 2022). As fotografias não estão carregadas de posicionamentos inocentes ou imparciais em relação à objetividade a que se inscrevem, estão além de meros registros sem importância histórica ou material. Fazem parte de um conjunto de imagens que quando analisadas contextualmente são capazes de contar histórias e produzir o encontro de vários protagonistas, que podem vir a assumir várias formas, como dito anteriormente.

A própria nomeação da coleção de fotomontagens, “eu passo pelas minhas memórias todos os dias” se encaixa nas colocações surrealistas quando compreendemos que a subjetividade também é um eixo de análise relevante na construção surrealista. A memória é por si só seletiva e subjetiva, nas palavras de Traverso (2012, p. 33)

A memória perpetua o passado no presente, enquanto a história fixa o passado numa ordem temporal fechada, acabada, organizada seguindo procedimentos racionais nos antípodas da sensibilidade subjetiva do vivido. A memória atravessa as épocas, enquanto a história as separa.

Mais do que apenas uma demonstração da realidade de maneira sucinta e imparcial, a coleção de fotomontagens pode ser entendida como uma observação participante da realidade, uma sobre-realidade, sur-realismo, o sur como traduzido do francês para o português como

“sobre”, estar acima, ou ser sobre algo, dizer respeito. É um gesto crítico, carregado de simbologias e significados que quando alocados no espaço-tempo, passado, presente e futuro, pode ser categorizado enquanto uma forma de resistência à uma ausência de políticas públicas por memória. Assim fala Walker (1997, p. 650)

For Surrealism-contrary to how it has often been characterized was never only about the development of individual subjectivity; it always emphasized the necessity to seek out a heightened interaction between that subjectivity and the reality around it. The usual opposition between the inner and the outer, the individual and the world, the subjective and the

objective should thus become meaningless as these elements are merged together in a heightened state of existence surreality.

A imersão de elementos subjetivos à realidade cotidiana de certa forma traz à tona a discussão sobre a forma com que o *sagrado* se situa na vida cotidiana, do ponto de vista de Leiris (2017, p. 15) trata-se de buscar em alguns fatos bem simples, colhidos na vida cotidiana e situados fora do âmbito do que constitui atualmente o sagrado oficial (religião, pátria, moral), de desvendar, através dos mínimos fatos, quais os traços que permitiriam caracterizar qualitativamente o meu sagrado e ajudar a fixar o limite a partir do qual eu sei que não me movimento mais no plano das coisas ordinárias (fúteis ou sérias, agradáveis ou dolorosas), mas que penetrei num mundo radicalmente distinto, tão diferente do mundo profano como são diferentes o fogo e a água. Esses fatos simples, colhidos na vida cotidiana, por muitas vezes passam despercebidos quando não analisados atentamente, os espaços da universidade são carregados simbolicamente de marcas que não são estritamente localizadas quando não observadas com atenção, são marcas sagradas presentes na vida cotidiana, são sagradas porque são invioláveis, consagradas mesmo que invisíveis.

A forma simbólica de reparação às vítimas da repressão que é a coleção de fotomontagens é também uma forma de possibilidade de futuro, um dos princípios pilares do surrealismo etnográfico, uma construção utópica, o trabalho por memória é um trabalho contínuo, ininterrupto. As fotografias se inscrevem em um projeto social e político, bem como Luvaas (2022) enfatiza, a fotografia mostra, ressignifica e remodela a realidade como a entendemos e a experimentamos. As complexidades por trás de uma fotografia são parte fundamental da construção do surrealismo etnográfico, o surrealismo unido à etnografia resgata sua antiga vocação de política cultural crítica (Clifford, 2014). A dialética comum dentro do surrealismo de mesclar o subjetivo à realidade cotidiana, mais do que apenas uma representação do individual subjetivo, é justamente a interação entre essas duas realidades.

A escolha por não arrolar as fotomontagens à medida que desenvolvi o texto foi justamente para incentivar os pressupostos trazidos por Luvaas (2022) e Azoulay (2010), o evento fotográfico além de uma produção eventual de uma fotografia, a fotografia mais sobre imaginação do que sobre representação.

“Eu passo pelas minhas memórias todos os dias” é uma coleção que pode ser entendida como um trabalho carregado por dimensões surrealistas, as sobreposições, elementos subjetivos mesclados à realidade cotidiana, as possibilidades de futuro inscritas em um trabalho por memória, a provocação da irrupção da alteridade, o inesperado. A presença do sagrado, inviolável por si só, na vida cotidiana, o espaço memorialístico que é a universidade, como assim fala Leiris (2017, p. 25) mesmo que um dos objetivos mais “sagrados” a que um homem possa se propor seja o de adquirir um conhecimento de si tão preciso e intenso quanto possível, revela-se desejável que cada um, perscrutando suas lembranças com o máximo de honestidade, examine se não pode descobrir algum indício que lhe permita discernir nisso que cor tem para si mesmo a própria noção de sagrado.

Referências Bibliográficas

AZOULAY, Ariella. "What is a photograph? What is photography?" *Philosophy of Photography* (1)1: 9-13, 2010

CAMPT, Tina. *Listening to Images*. New York: Duke University Press, 2017

CLIFFORD, James. 2014. Sobre o surrealismo etnográfico. In. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

COLLIER Jr, John. Fotografando a interação social. In: *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária/Ed. USP,

1973. (p.49-66)

<https://artememoria.org/article/memories-every-day-connections-1968-2018/>

LEIRIS, Michel. O sagrado na vida cotidiana. **Debates do NER**, p. 15-25, 2017.

LUVAAS, Brent. (2022) 2023. "Photography". In *The Open Encyclopedia of Anthropology*, edited by Felix Stein

MIRANDA, Jorge. *Paridade: as fotomontagens de Gê Viana*. Oficina Parlimpsestus.

1 de julho de 2021

Relatório Final Comissão Anísio Teixeira, 2015.

TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Lisboa: Unipop, 2012

WALKER, Ian. "Phantom Africa: Photography between Surrealism and

Ethnography (L'Afrique Fantôme. La Photographie Entre Surréalisme et Ethnographie)."

Cahiers d'Études Africaines, vol. 37, no. 147, EHESS, 1997, pp. 635–55

[1] Para consultar as imagens na íntegra <https://artememoria.org/article/memories-every-day-connections-19682018/>

[2] O relatório final da Comissão Anísio Teixeira é o documento que contém os resultados de um trabalho de pesquisa realizado entre 2012 e 2015, no qual conta com a presença de depoimentos de professores e funcionários da UnB, audiências públicas e testemunhos orais e escritos. Buscou expor a estrutura repressiva que atingiu a UnB no período ditatorial.

Para consulta do relatório na íntegra https://www.comissaoverdade.unb.br/images/docs/Relatorio_Comissao_da_Verdade.pdf.

[3] A utilização do contraste preto e branco versus colorida reporta a intenção de criar a contraposição entre o passado e o presente.