

MEMÓRIAS DA DITADURA NAS TELAS DE CINEMA: REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS DOS GUERRILHEIROS E DA LUTA ARMADA NO PERÍODO DO REGIME MILITAR BRASILEIRO

*Marcia de Souza Santos**

Resumo: O presente artigo apresenta algumas possibilidades de se trabalharem as relações entre cinema e história, por meio do resultado da análise de um conjunto de filmes brasileiros que abordam a temática do regime militar (1964-1985) no país, com ênfase no aspecto da luta armada existente no período. Partindo do pressuposto de que o cinema se revela como um operador de memória social, procura-se desvendar os mecanismos de construção da narrativa cinematográfica que objetivam a elaboração de determinados sentidos sobre a temática em questão, assim como constatar o embate de memórias presentes nesse campo. Sendo o filme histórico a representação de um imaginário social, também se faz necessário o desvelamento dos aspectos extra-fílmicos, com os quais as obras dialogam e que contribuem para sua produção de sentido.

Palavras-chave: Cinema. Regime militar. Imaginário social. Embate de memórias.

Memory of dictatorship in cinema: representation of filmic aspects in the armed struggle conflicts in Brazilian military regime period

Abstract: This article presents some possibilities of analysing the relationship between cinema and history by using the results of a previous analysis of some Brazilian movies that present the military regime period (1964-1985) and emphasize the armed struggle conflicts. Assuming that the movie reveals itself as an operator of social memory, I try to show the mechanisms of construction of cinematographic narrative which intend to elaborate the production of senses on the subject in question, and find the clash of memories in this field. As a representation of a social imaginary, the historical movie comprehension demands the exposure of the extra-filmic aspects that influence its production of meaning.

Keywords: Cinema. Military regime. Social imaginary. Conflicts of memories.

INTRODUÇÃO

Nas sociedades atuais, a imagem audiovisual domina diversas esferas do cotidiano e com cada vez mais intensidade. O cinema insere-se am-

* Mestre em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). O presente artigo apresenta um resumo das conclusões de minha dissertação, sob o título: A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo. 199 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural; Programa de Pós-Graduação em História; Instituto de Ciências Humanas) – Orientador: Prof^o Doutor José Walter Nunes, Universidade de Brasília (UnB), Brasília – DF, 2009. E-mail: msmanaus@yahoo.com.br.

plamente nesse contexto, contribuindo para a produção de um imaginário rico em significações que os filmes – ficcionais ou documentários – produzem sobre seus espectadores. Ao se tratar de filmes que retratam de alguma forma ambientes, personagens e fatos históricos – aqui denominados “filmes históricos” –, deve-se ter especial atenção com o grau de legitimidade que tais filmes suscitam no espectador. Como afirma Robert Rosenstone, “(...) hoje em dia, a principal fonte de conhecimento histórico para a maioria da população é o meio audiovisual” (1997, p. 29). Portanto, a narrativa cinematográfica deve ser percebida – sem que se tire seu caráter de entretenimento – como um objeto de estudo da maior relevância para aqueles que se interessam pela cultura como foco privilegiado de análise do social.

O objetivo do presente texto é apresentar, resumidamente, as conclusões da pesquisa de dissertação da autora que buscou analisar, com base em uma perspectiva histórica, um conjunto de filmes ficcionais da atualidade (dos anos de 1990 até os dias atuais) que, de diferentes formas, retrataram nas telas o período de governo denominado de regime militar brasileiro (1964 – 1985).¹ O que esses filmes procuram revelar sobre o período mencionado? Que temáticas são valorizadas ou silenciadas ao se abordar o governo dos militares? Que tipo de memória está sendo elaborada pelo cinema brasileiro no que se refere a esse momento de nossa história? Essas foram algumas das problematizações que orientaram a referida pesquisa, levando-se em consideração, antes de tudo, que o cinema deve ser compreendido como uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas (FERRO, 1992).

Para que se compreenda com clareza a afirmação acima, é preciso que se levem em consideração alguns aspectos teórico-metodológicos que embasaram o referido trabalho de pesquisa.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

De forma mais ampla, parte-se do princípio de que a história, enquanto campo de estudos do passado, não deve ser concebida como forma de apreensão de um real verdadeiro, pois se tem acesso a esse real com base nas representações que o constroem e dos significados que se dá a ele. Portanto, o passado só chega como discurso (fonte com a qual os historiadores trabalham), embora esse discurso busque sempre o real como seu referente (diferenciando o discurso histórico do literário, por exemplo). Nessa perspectiva, não há sentido em se tomar o imaginário como falso, à medida que

¹ Conjunto de filmes analisados: *Lamarca* (Sérgio Resende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Cabra-Cega* (Toni Venturi, 2005), *Zuzu Angel* (Sérgio Resende, 2006) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006).

esse é parte constitutiva do real. O cinema passa a ser concebido, sob esse ponto de vista, como um instrumento de fundamental relevância cultural que reflete e, ao mesmo tempo, constrói representações que compõem o campo do imaginário social. A narrativa cinematográfica, portanto, não deve ser vista como puro reflexo da realidade social, nem tão pouco como um sistema de signos – traduzidos em sons e imagens – sem relação com essa realidade. Ela ocuparia, como qualquer discurso, uma variedade de posições entre esses dois extremos.

Torna-se manifesto, nessa perspectiva, que se trabalha com a ideia do cinema como representação, no sentido que Roger Chartier (1990) concede ao termo. Isso significa considerar que o cinema lida com atribuições de sentido sobre o mundo social do qual emerge e que, portanto, elabora representações dessa sociedade que o imaginário cinematográfico produz.

Marc Ferro, um dos grandes responsáveis pela incorporação do cinema como objeto de pesquisa histórica, já refletia, na década de 1970, sobre as relações entre cinema e imaginário, considerando este último um dos motores da atividade humana. Já o cinema, um dos possíveis acessos a esse imaginário, “abre uma via real na direção de zonas sócio-históricas jamais atingidas pela análise dos ‘documentos’” (FERRO, 2007, p. 49). Em outras palavras, o filme tem a capacidade de transmissão de um “clima de época” – por meio dos cenários, da linguagem, do comportamento de seus personagens etc. – que tem como matéria-prima a própria realidade e que, portanto, pode e deve ser submetido à análise crítica por parte do pesquisador, mesmo se tratando de filmes de ficção (FERRO, 1992).

Supera-se, dessa forma, a visão ingênua de que, por se tratar de uma representação, o cinema – sobretudo o filme ficcional – não teria um compromisso com o real que representa. De acordo com Robert Stam e Ella Shohat, a questão fundamental no discurso artístico (entre os quais se inclui o cinema) não é a fidelidade a uma realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Sendo assim,

(...) não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunto com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes (SHOAT; STAM. 2006, p. 263).

O caráter político apresentado no pensamento acima se revela essencial para a análise de filmes que tematizam o regime militar brasileiro. Ver o regime militar nas telas não significa retornar àquele passado, ainda que recente e vivo na memória da sociedade brasileira, mas perceber como o cinema elabora ressignificações desse passado e em consonância com quais discursos ideológicos.

Ao se analisar uma narrativa fílmica, objetivando a apreensão de seus significados extra-fílmicos, faz-se necessário também levar em consideração que o cinema é portador de uma linguagem múltipla e rica de significações. Além da evidente e preponderante presença da imagem audiovisual, o filme também é composto pela linguagem escrita (legendas e créditos, principalmente). Ainda integra esta multiplicidade a questão da autoria dos filmes, que deve ser atribuída não somente ao diretor e ao roteirista – como é de costume –, mas também ao produtor, aos atores, aos técnicos de filmagem, ou seja, a todo um meio cinematográfico, somado à comunidade que recebe o filme (espectadores, críticos, imprensa etc.). Somente assim, o pesquisador pode analisar um filme não pela obra em si, mas pela totalidade que ela representa.

Outra premissa aqui adotada, em conformidade com as ideias já referidas neste artigo, parte da afirmação de que um filme opera escolhas, entre muitas possíveis, organizando elementos entre si, construindo um mundo imaginário que mantém relações complexas com a realidade. Um filme é sempre um ato de interpretação, uma visão de mundo possível, independente de seu enredo – histórico ou não – e de sua categoria – ficcional ou documentário. Ao se escolher realizar um filme que tematiza algum aspecto histórico, o meio cinematográfico que o produziu atribui sentidos sobre aquela realidade retratada. Tais sentidos não estão isentos de intenções, não são discursos neutros, tenha-se ou não consciência dessas escolhas. É por esse motivo que, ao lidar com a imagem audiovisual como representação, deve-se necessariamente pensá-la enquanto objeto inserido em uma determinada temporalidade que não pode ser negligenciada. Como enfatiza a historiadora Sandra Pesavento,

(...) a imagem, enquanto registro de algo no tempo, é testemunho de época, mas também testemunho de si própria, tal como o texto literário, ou seja, é o momento de sua feitura, e não a temporalidade do seu conteúdo ou tema que cabe atingir” (2003, p. 87).

Dessa forma, a escolha de um determinado período histórico e não de outro, a forma como ele está sendo representado, os significados atribuídos aos personagens, a omissão ou exaltação de determinados aspectos são, enfim, sempre ditados por influências do momento de produção do filme. Há ainda que se colocar em relevo na análise fílmica o fato de que um longa-metragem surge de uma rede de relações que compõem a atividade cinematográfica, que envolve desde o processo de captação e financiamento de recursos até sua exibição, passando pela produção, realização e distribuição. Todas essas atividades, por sua vez, relacionam-se ao contexto social, político e econômico que o circunda e com o qual mantém relações de dependência.

É necessário ressaltar, ainda, a importância de se trabalhar o cinema enquanto um operador de memória social. Refere-se aqui à ideia de que o filme histórico, enquanto portador/criador de representações sociais, torna-se responsável pela elaboração de memórias sobre o passado que procura retratar nas telas. Portanto, os filmes que tematizam o regime militar não representam o passado em si – independente do nível de pesquisa histórica efetuada para a elaboração do filme –, mas sim aquilo que o meio cinematográfico que o produziu desejou solidificar no imaginário social, no caso, em questão: a memória sobre o regime militar.

Com essa afirmação, torna-se evidente que se parte do princípio de que a memória, assim como a história, é um fenômeno construído e não um pedaço do passado, revivido em sua forma pura. Vários estudiosos corroboraram esse pensamento, tendo sido que as reflexões de Michael Pollak e Walter Benjamin mais intensamente trabalhadas no desenvolvimento da pesquisa.

Segundo Benjamin (1987), do passado só nos restam fragmentos e, conseqüentemente, não se possui a capacidade de compreensão desse passado em toda sua inteligibilidade. Somos nós quem o construímos, atribuindo sentidos para esses fragmentos, resignificando-os.

Também ressaltando o papel seletivo e construtivo da memória, Pollak (1989; 1992) aprofunda-se no caráter conflitante dessa memória. Para o autor, cada sociedade, grupo ou comunidade tenta impor sua visão do passado, elaborando suas próprias memórias. Nesse campo de disputas e embates, observa-se a formação de uma “memória oficial” que tenta se impor sobre “memórias subterrâneas”, nem sempre com a eficácia esperada. Pollak introduz, assim, um sentido político ao papel de construção da memória, que passa a contribuir para fixar as relações de poder em uma determinada sociedade. Esse sentido é igualmente ressaltado por Benjamin (1987), que afirma ser o ato de rememorar essencial para aqueles indivíduos anônimos para a historiografia tradicional, aproximando-se do conceito de “memórias subterrâneas”, destacado por Pollak (1992).

Ao analisar um conjunto de filmes brasileiros que tratam o regime militar no cinema, procurei exatamente perceber as “batalhas de memórias” que esse campo proporciona. É mais uma vez Pollak quem sugere que o cinema se constitui em um espaço privilegiado para o trabalho de formação e organização de memórias:

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referências geralmente apresentados nas discussões são... de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores... Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e organização e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK, 1992, p.11).

Sendo o cinema esse espaço privilegiado para a elaboração, enquadramento e embate de memórias, procurou-se desvendar justamente os mecanismos de produção dessas memórias, assim como os projetos político-ideológicos com os quais inevitavelmente dialogam. Ficou claro, desde o início da pesquisa, que não encontraria um discurso homogêneo sobre o regime militar no cinema brasileiro. Observei, contrariamente, uma diversidade de representações do passado, que se revelou desde a reprodução de estereótipos formulados pela “história oficial” da época em relação aos militantes das esquerdas, por exemplo, até a existência de visões bem mais complexas e menos maniqueístas.

Cabe, por fim, destacar o papel do “não-dito” no processo de elaboração das memórias e, portanto, dos silêncios observados no conjunto de filmes analisados. Quais temáticas foram mais valorizadas pelos filmes em questão, no que se refere ao período de governo dos militares? O que foi selecionado para ser lembrado e o que foi relegado ao esquecimento? Por quais motivos?

Como afirma Pollak, a memória é organizada em função do presente, portanto, tudo aquilo que ela “grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1989, p. 5.) Assim como a câmera cinematográfica dirige o olhar do espectador para este ou aquele detalhe, para um ou outro cenário, realçando ou escondendo ações e emoções, a memória resultante deste trabalho também é intensamente dirigida e seletiva. Interessou à autora, sobretudo, investigar os ocultamentos presentes nos filmes selecionados e as possíveis relações desses silenciamentos com os grupos que os produziram e com o tipo de memória que desejavam construir.

Concorda-se com o historiador Fernando Sá (2004), quando este afirma que o direito à memória constitui uma dimensão fundamental da cidadania, principalmente em um país que adota a política do esquecimento no que se refere aos tempos ditatoriais, colocada em prática pela conciliação da transição democrática e que, de certa forma, perdura até os dias atuais. Por isso, acredita-se que cabe aos historiadores e pesquisadores em geral, com um olhar crítico e (relativamente) distanciado, discutir os usos e abusos dessa memória. Daí o interesse deste trabalho pelos filmes que se propõem a construir as memórias referentes aos anos sombrios da ditadura militar no Brasil.

* * *

A DITADURA DE ONTEM NAS TELAS DE HOJE

Cada vez com mais frequência, o cinema brasileiro vem abordando a temática do período do regime militar no país. As representações cinemato-

gráficas elaboradas sobre esse tema devem ser compreendidas no interior de um processo mais amplo de elaboração de novas memórias sobre a ditadura. O espaço para a “história oficial” vem sendo dividido, não sem conflitos, com outras histórias, outros olhares.² E, nesse embate, o cinema se constitui numa arena privilegiada.

Na arte cinematográfica brasileira, produzida a partir do período pós-ditatorial (ou seja, após 1985), constata-se uma busca de ressignificação desse passado recente. Porém, não de qualquer aspecto desse passado, mas de situações, episódios e fatos até então submersos. Com efeito, desde o início do processo de redemocratização, a interpretação fílmica desse período histórico tenta trazer à tona a visão dos militantes que se opuseram de forma mais radical à ditadura militar. Nas telas de cinema, as memórias das esquerdas encontraram um terreno propício para emergirem e ampliarem o seu espaço de circulação, divulgação e construção de suas versões para a história do regime militar. Pode-se dizer que, no campo cultural em que o cinema brasileiro se insere, ocorreu praticamente uma inversão, pela qual os militares, “se venceram a guerra contra as organizações da esquerda revolucionária, foram derrotados na luta pela memória histórica do período”, como afirmam Celina de Araújo, Celso Castro e Gláucio Soares (1994, p. 13).

Isto não significa afirmar, por sua vez, que exista uma representação homogênea e consensual sobre a temática em questão no meio cinematográfico. Contrariamente, o que se percebeu com base na análise de um conjunto de filmes sobre a ditadura militar foi a existência de conflitos, contradições e uma diversidade de representações em torno desse passado violento, diversidade esta que se insere na disputa mnemônica presente em outras esferas sociais e políticas de representação.

Torna-se necessário reafirmar que a pesquisa não buscou avaliar ou julgar o grau de fidelidade dos filmes à época retratada. Tal procedimento levaria à premissa de que haveria uma “verdade histórica” a ser revelada, o que não condiz com a perspectiva dos estudos culturais aqui assumidos.³ O cinema, assim como todas as demais manifestações culturais, elabora representações que imprimem significados à realidade representada, ou seja, à história que se constrói. O objetivo primordial deste estudo foi o de perceber as formas pelas quais os filmes constroem os seus discursos sobre a história; os mecanismos utilizados para a elaboração de determinados significados

² Constata-se, atualmente, uma ampliação do campo de debates relativo às atitudes dos militares nos vinte e um anos em que estiveram à frente do governo brasileiro, assim como dos próprios militantes oposicionistas que procuram revisar suas ações políticas à época, de acordo com as novas concepções do presente. Vale citar a polêmica discussão em torno da Lei de Anistia, de 1979, criada no contexto da redemocratização política e hoje alvo de críticas por parte de setores da sociedade civil e mesmo de membros do governo atual.

³ Não cabe confundir, entretanto, com a negação do estatuto de verdade almejado – embora não alcançado – pelo conhecimento histórico. A esse respeito, ver: SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

suscitados por esses filmes. Sob esta ótica, o filme perde o seu caráter “natural” e “realista” que as imagens audiovisuais são capazes de remeter, conforme discutido aqui.

Um primeiro aspecto a destacar, a partir da análise dos filmes selecionados, é o fato de que há uma clara intenção de se colocar em realce nas telas a “história dos vencidos” pela repressão do regime militar. O cinema brasileiro preocupado com a história desse período caracteriza-se pela recorrência aos guerrilheiros que atuaram na luta armada,⁴ em detrimento de outros assuntos passíveis de serem explorados no interior da temática ditatorial.

Tal constatação aponta para a erupção, no cinema brasileiro, de memórias subterrâneas que foram silenciadas no período ditatorial. Como afirma o historiador Daniel Aarão Reis Filho (2004, p. 30), nem sempre os que vencem nos campos de batalha conseguem repetir o feito no embate de memórias que se estabelece posteriormente. Isto se explica, em parte, pelo fato de que o regime militar brasileiro foi substituído, mesmo que lenta e gradativamente, por governos que reuniram em seus quadros atores sociais que durante aquele período se opuseram de forma contundente ao regime, sendo alguns, inclusive, ex-guerrilheiros e militantes que agiram na clandestinidade, que foram perseguidos, presos e torturados. Não somente na esfera da política institucional, mas também em entidades civis, no meio artístico, jornalístico e intelectual, observa-se a presença de ex-militantes das esquerdas da época e que agora atuam, de certa forma, como “formadores de opinião”, o que significa participarem do processo de reelaboração do passado do qual foram sujeitos ativos e também testemunhas oculares.

À centralidade da guerrilha e de seus personagens, acrescenta-se a concentração do tempo diegético dos filmes entre 1969 e 1971, momento de auge dos movimentos de guerrilha e, ao mesmo tempo, de recrudescimento da violência e repressão por parte do Estado brasileiro.

Escolher os anos de maior intensidade das ações guerrilheiras e da repressão desencadeada sobre as mesmas não se trata de um fato aleatório. Certamente que esse período se apresenta como mais cinematográfico do que outros, no sentido de que ações mais expressivas e arriscadas produzem histórias mais impactantes para o cinema. Por outro lado, essa escolha contribui para difundir uma determinada representação da luta armada concentrada em suas atitudes mais extremadas e, principalmente, no aspecto derrotista dessa luta. Todos os sequestradores do embaixador norte-americano (ato presente em *O que é isso, companheiro?*) foram, logo depois da ação, pre-

⁴ Os cinco filmes analisados tratam, por diferentes ângulos, da figura do guerrilheiro (rural ou urbano). Exemplos de outros filmes produzidos após 1985 e que possuem os guerrilheiros como foco principal da trama: *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1997), *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), *Marighella – Retrato falado de um guerrilheiro* (Sílvio Tandler, 2001), *Araguaya, a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004), *Tempo de resistência* (André Ristum, 2004).

sos ou assassinados. Lamarca termina sua aventura fugitiva fuzilado no sertão baiano, ao lado de seu companheiro Zequinha. Thiago, juntamente com Rosa e Pedro, partem corajosamente em direção à morte, na última cena do filme *Cabra-Cega*. O pai de Mauro não retorna nunca mais de suas “férias”, no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*. E Zuzu Angel, além de perder seu filho, assassinado nas dependências da Base Aérea do Galeão (no Rio de Janeiro), sofre um atentado que provoca a sua morte em um acidente de automóvel.⁵

A meu ver, a recorrência à temática da derrota dos grupos de guerrilha – seja por meio de assassinatos, prisões, torturas, exílios etc. –, sem dúvida predominante na cinematografia sobre o regime militar, deve-se à necessidade de exaltação e valorização daqueles que mais sofreram as arbitrariedades impostas pelo regime militar. Estaria ocorrendo a necessidade de se expor nas telas a dor daqueles que mais sofreram o terrorismo de Estado,⁶ já que agora, sob a vigência da democracia no país, não haveria mais riscos para a exibição dessas memórias traumáticas. Observa-se, dessa forma, o que Paul Ricoeur (1994) chamou de “política de justa memória”, concedendo às vítimas da história o “dever de memória” que lhes é de direito e em que aos testemunhos se impõe a missão de relembrar suas experiências, como forma de condenar as atrocidades sofridas e evitar a sua repetição no futuro.

A intensa exposição da memória de um evento traumático para seus protagonistas – as vítimas da repressão do regime militar – não acontece, no cinema ou em qualquer outro tipo de manifestação, sem conflitos e embates. Existem aqueles que desejam relembrar o máximo possível, para que se evitem as repetições desse passado sombrio. Mas também existem os que desejam uma política do esquecimento, que faça a sociedade brasileira “virar essa página” de sua história, como foi o caso de muitos condutores da transição democrática, que preferiram adotar uma postura conciliatória com o regime militar. No cinema brasileiro, encontram-se representantes dessas duas vertentes de reconstrução do passado recente brasileiro.

Conclui-se, assim, que os tons de heroísmo e, ao mesmo tempo, de derrota impressos neste recorte conduzem o espectador a uma interpretação

⁵ Zuzu Angel dirigia o seu automóvel, na noite do dia 14 de abril de 1976 e, quando saía do túnel do Morro Dois Irmãos, em São Conrado (RJ), sofreu uma violenta fechada que fez seu carro capotar, levando-a a morte. Em 25 de março de 1998, a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, do Ministério da Justiça, reconheceu que a estilista foi vítima de um atentado político.

⁶ A expressão “terrorismo de Estado” aplica-se ao momento em que o governo brasileiro institucionalizou as práticas violentas contra os opositores do governo, executadas anteriormente de forma isolada e clandestinamente pela extrema direita militar, também conhecida como “linha-dura”. A partir de dezembro de 1968, com as prerrogativas do AI-5 e com a ascensão de membros da chamada “linha-dura” aos altos escalões do governo, o Estado brasileiro suprimiu os resquícios democráticos remanescentes e passou a agir com total autonomia e concentração de poderes, aperfeiçoando os órgãos de investigação, responsáveis pela prática de tortura. Cf. GORENDER, Jacob. Turbulências de 68 e fechamento ditatorial, in *Combate nas trevas...*, p. 141-152.

vitimizadora para os papéis desempenhados pelos guerrilheiros. Foram eles, sob a ótica construída por esse cinema, os que mais atuaram no processo de oposição à ditadura militar e, conseqüentemente, os que mais sofreram a violência exercida pela repressão governamental. Por esse motivo, tornou-se um “dever de memória” a exaltação desses atores sociais nas telas de cinema, que passam a protagonizar histórias de ação, aventura e drama cinematográficos. Em contrapartida, aquelas pessoas, grupos e organizações que buscaram outras formas de resistência à ditadura seguem ainda no esquecimento cinematográfico, pelo menos, no interior da categoria ficcional.⁷

A recorrência aos guerrilheiros e à luta armada, como foi dito, não se apresenta da mesma forma entre os filmes analisados. Foi possível observar que os longas-metragens produzidos na década de 1990, portanto no período mais próximo ao contexto da redemocratização pós-ditadura, apresentam uma ênfase maior nos aspectos heróico e vitimizador dos guerrilheiros, quando comparados aos filmes mais atuais.

Dessa forma, *Lamarca* (1994) e *O que é isso, companheiro?* (1997) não só apresentam os guerrilheiros como protagonistas de suas representações cinematográficas, como imprimem de forma contundente a seus personagens as características acima referidas, mitificando-os. Já *Cabra-Cega* (2005), um filme mais recente, apesar de ainda situar o guerrilheiro no papel principal de sua narrativa fílmica, o coloca em uma posição mais matizada, na qual sua bravura é confrontada com a realidade do confinamento, seu idealismo vai de encontro à derrocada da luta armada e seus desejos pessoais rivalizam com seus objetivos políticos, quase levando o personagem guerrilheiro Thiago à loucura, característica nada heróica para um protagonista.

Em *Zuzu Angel* (2006) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), ao guerrilheiro já é facultado um papel secundário, nesses dois filmes de produção mais recentes. Ainda valorizados, os guerrilheiros não são mais o centro da trama. Essa centralidade agora é ocupada por aqueles que, de alguma forma, sofreram as conseqüências das decisões políticas tomadas pelos guerrilheiros. Uma mãe e um filho, que perdem membros de suas famílias igualmente para a luta armada e para a ditadura, são agora os protagonistas dessa nova forma de se narrar esse passado histórico. Essa forma proporciona outras visões possíveis sobre a temática em questão, retirando uma parcela do caráter heróico e vitimizador daqueles que se dedicaram à luta armada. Talvez essa venha a ser a tendência do momento do cinema brasileiro atual, buscar uma pluralidade de olhares sobre o regime militar e, especificamente, sobre a luta armada, que procura romper com aquela visão monolítica sobre o tema.

⁷ Na categoria de filmes documentários observa-se uma cinematografia maior relativa a outras formas de resistência ao regime militar, com destaque para os documentários produzidos por Renato Tapajós que evidenciam, entre outros aspectos, a luta política do operariado do ABC paulista. Exemplos: *Linha de montagem* (1982), *A luta do povo* (1980), *Nada será como antes, nada?* (1984), *60 anos de conquista* (1990).

Essa mudança de foco, encontrada na perspectiva filmica mais recente, não excluiu, de todo, traços que são visíveis nos filmes da década de 1990, o que só demonstra o quanto a obra cinematográfica abarca uma pluralidade de significados possíveis e até contraditórios. Refere-se, especialmente, ao caráter estereotipado do guerrilheiro, que ainda hoje se revela nas telas como o jovem idealista e romântico, pertencente à classe média, que parte em busca de uma aventura política e que parece se rebelar mais contra a geração anterior do que contra o governo ditatorial. Essas características podem ser facilmente identificadas no filme *Zuzu Angel*, mas também se observam em alguns personagens dos outros filmes recentes analisados.⁸ De qualquer forma, a estereotipização – seja para mitificar o guerrilheiro (*Lamarca*), seja para desabonar a sua imagem (*O que é isso, companheiro?*) – não é mais a tônica predominante no cinema que trata a luta armada.

Uma possibilidade de compreensão para a transformação acima referida encontra-se na inserção dos filmes analisados em um contexto político e cultural mais amplo, marcado pela evolução do embate de memórias existente no interior da sociedade brasileira.

Na década de 1990, o “fantasma” do recém-findado período ditatorial ainda rondava o país. Se, por um lado, se vivia o clima de euforia pelo processo de redemocratização, por outro, evitava-se mexer em feridas ainda não cicatrizadas. Era o momento de “esquecer o que passou”, de “olhar para frente”, logo, de predominância da política do esquecimento sobre a política do lembrar. Grosso modo, nem militares nem ex-guerrilheiros, mesmo que por diferentes motivos, pareciam desejar remexer nesse passado recente. Além disso, muitos ex-ativistas políticos de oposição ao regime militar estavam, naquele momento, lutando pela consolidação da democracia e, inclusive, ingressando na política institucional.⁹ Não se deve esquecer ainda que, além de ex-militantes oposicionistas e até ex-guerrilheiros, os novos governos democráticos abrigavam em seus quadros militares e civis que apoiaram, parcial ou integralmente, o regime ditatorial.¹⁰ Inimigos de outrora, atuavam lado a lado na construção de um novo país. Não seria o momento para se aflorarem os ressentimentos, mas para se unirem os esforços.

Dentro desse espírito conciliador e de luta pela consolidação da democracia, muitos ex-militantes precisavam rever o passado recente em conformidade com as posições políticas que assumiam no momento, afinal, um novo “lugar de fala” lhes era reservado na sociedade brasileira em processo

⁸ Como nos personagens da mãe de Mauro, por exemplo, e do estudante Ítalo, ambos do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*.

⁹ Como, por exemplo, José Dirceu, Carlos Minc, Fernando Gabeira, Milton Temer, Antônio Palocci Filho, entre outros que, por volta dos anos 90, iniciavam a sua carreira na política institucional ou a retomavam, depois do interregno ditatorial.

¹⁰ Como, por exemplo, Paulo Maluf, Delfim Netto, Jarbas Passarinho, José Sanezy, entre outros.

de redemocratização. Nesse sentido, recupera-se a história da luta armada como uma “história de resistência democrática”¹¹ e seus protagonistas – os guerrilheiros – como verdadeiras vítimas dessa heroica resistência. Como afirma Marcelo Ridenti, ao refletir sobre os embates de memória presentes na reconstrução da história dos grupos de guerrilha no período ditatorial, “fez-se uma leitura do passado que o mistifica, a fim de legitimar o caminho escolhido por alguns ex-militantes e também partidos políticos no presente” (RIDENTI, 2004, p. 144). O cinema que se faz na década de 1990, portanto, ao mesmo tempo reflete e produz os seus significados sobre essa memória das esquerdas, que passa a predominar no período pós-ditadura.

Os filmes produzidos após os anos 2000 já se inserem numa conjuntura um tanto diferenciada. Primeiramente, observa-se que o distanciamento do período ditatorial vem proporcionando com mais vigor a emersão de memórias anteriormente deixadas à margem, especialmente por aqueles que viveram experiências de violência, difíceis de serem narradas. Juntamente com o afloramento dessas memórias subterrâneas, segundo a concepção de Pollak (1989), esse distanciamento também vem permitindo uma revisão historiográfica sobre o período do regime militar. As “comemorações” dos quarenta anos do Golpe de 1964 (que se iniciaram no ano de 2004, mas que se seguiram nos anos seguintes, sendo reavivadas pelas “comemorações” do ano de 1968) deram origem a diversos debates nos campos acadêmico e intelectual, além de uma razoável repercussão nos meios de comunicação e difusão no mercado editorial. O que se observa, desde então, é um crescente processo de revisões e ressignificações das memórias, especialmente no sentido de uma autocrítica dos setores que participaram das forças de esquerdas nas décadas de 1960 e 1970. O cinema brasileiro tributário desse processo revisionista concede, portanto, um papel menos heroico ao guerrilheiro. Sem desmerecer a atuação significativa no combate ao governo autoritário e repressor dos militares, esse cinema também procura revelar os erros e as fraquezas daqueles que empreenderam essa luta. No lugar de heróis, as telas exibem pessoas comuns, que nem por isso deixaram de lutar contra as forças desproporcionais do governo ditatorial.

Outro aspecto analisado com mais profundidade refere-se ao caráter de denúncia dos crimes de prisões arbitrárias e principalmente da prática de tortura, cometidos pelos militares e civis na ditadura. Importa salientar que, nesse aspecto específico, os filmes são bem mais contundentes em sua pos-

¹¹ Segundo os estudos de Daniel Aarão Reis e Marcelo Ridenti, os grupos de guerrilha que atuaram contra o regime militar nunca propuseram um retorno à democracia, nos moldes do período pré-1964. Os projetos reformista-revolucionários desses membros da luta armada no Brasil direcionavam-se para a destruição do capitalismo e para a implantação de uma ditadura revolucionária de base socialista. Cf. RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores, (p. 140-152); REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória, (p. 119-139), in SEMINÁRIO 40 ANOS DO GOLPE DE 1964. Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

tura condenatória às referidas práticas, não importando muito o período de produção dos longas-metragens; todos eles representam a tortura como um ato de barbárie e crueldade imposto, covardemente, pelas forças repressivas do Estado. Não há condescendência por parte do meio cinematográfico, embora alguns cineastas expressem, mais do que outros, a experiência traumática daqueles que sofreram os males da violência do governo ditatorial. O diretor Sérgio Resende dedica especial atenção à representação dos atos de tortura efetuados durante a ditadura. Em seus dois filmes aqui considerados (*Lamarca* e *Zuzu Angel*), observa-se desde a simples menção até cenas de violência bem impactantes e “realistas”, acentuando o caráter de crítica e repúdio a essa prática. Num outro sentido, Bruno Barreto (*O que é isso, companheiro?*) opta por amenizar as cenas de tortura, tornando-as mais “digeríveis” para o espectador, especialmente para o público estrangeiro, alvo priorizado pelo diretor. De qualquer forma, predomina nos filmes a condenação a tais práticas violentas, exercendo o cinema uma “política de justa memória” (RICOEUR, 1994) em relação às vítimas que sofreram torturas, o que explica a recorrência a esse tipo de cena nos filmes analisados.

Não se deve esquecer que esse “dever de memória” está intimamente relacionado ao presente, pois os crimes cometidos pelos militares – incluindo a prática, nunca diretamente assumida, de tortura – sido totalmente esclarecidos e, principalmente, punidos pelo Estado brasileiro. A anistia recíproca, concedida em 1979, isentou aqueles que cometeram as referidas atrocidades em nome da “guerra contra a subversão” e o país nunca, até o presente momento, condenou efetivamente algum torturador. Acrescenta-se a isso a falta de acesso da sociedade brasileira a muitos arquivos e documentos relacionados à atuação da repressão militar durante a vigência do governo ditatorial, impedindo o esclarecimento de muitas questões polêmicas. É válido ressaltar que, já nos últimos anos, uma crescente movimentação e debates em torno da abertura desses arquivos vêm sendo observados. Constata-se que alguns passos já foram dados nesse sentido,¹² porém muita documentação ainda permanece sigilosa ou mesmo desaparecida (ou não informada pelos órgãos competentes). Dessa forma, o cinema atuaria como aquilo que Maria Luiza Rodrigues Souza (2007) denomina de “arquivo-suplementar” aos arquivos político-institucionais, cuja abertura ainda é muito restrita e objeto de polêmica e disputa, desde o início do processo de redemocratização. Aos silêncios oficiais, estabelecidos desde o período do regime militar, o cinema responderia com a exacerbação das cenas de violência cometida con-

¹² Grupos de defesa dos direitos humanos, como o Grupo Tortura Nunca Mais, funcionaram como importantes organizadores da memória subterrânea da ditadura, durante o processo de redemocratização do país. Nos dias atuais, os debates em torno das responsabilidades do Estado em relação aos crimes cometidos na ditadura já assumiram uma dimensão mais ampla e, no ano de 2008, observou-se o início de um debate governamental em torno da questão jurídica para os crimes praticados por torturadores e agentes do Estado.

tra diversas pessoas daquela época, até mesmo contra aqueles que não se envolveram diretamente com a luta armada, como o pai de Zequinha Barreto, companheiro de Lamarca em sua fuga pelo sertão da Bahia.

Há que considerar, como mais um fator para a compreensão da recorrência à tortura nos filmes, o fato de que essa prática ainda se encontra presente – mesmo que também não assumida – nas mais diversas prisões do país. Se esse crime não se volta mais para o “subversivo político”, pois esse sujeito social não mais existe em um regime democrático, os atos de tortura são agora cometidos contra presos comuns, em nome de um suposto “profissionalismo” policial que justifica a violação dos direitos humanos, conforme constata Martha Huggins (2004), em seu estudo sobre as heranças do autoritarismo nas práticas policiais. Em um país que, de certa forma, se omite em relação a esse tipo de violência policial, o cinema brasileiro realiza uma crítica contundente à prática de tortura, remetendo-a a tempos não tão longínquos do passado.

Um ponto já mais controverso na memória que esse cinema deseja solidificar encontra-se na responsabilização do Estado ditatorial em relação à prática de tortura. Nem todos os filmes elaboram da mesma forma as relações entre a tortura efetuada nos “porões da ditadura” e a política governamental. A denúncia da tortura como uma “política de Estado” não se faz presente em todos os filmes analisados, demonstrando que esse assunto ainda parece um tanto delicado aos olhos da sociedade brasileira, ao mesmo tempo, espectadora e produtora dos filmes em questão. Destaque deve ser dado ao cineasta Sérgio Resende que, tanto em 1994 (com *Lamarca*) como em 2006 (com *Zuzu Angel*), evidencia os atos de violência cometidos por policiais-torturadores como ações originadas de uma rede de comando, cuja “ponta” se encontrava nos mais altos postos das Forças Armadas brasileiras. Como foi constatado, os filmes desse cineasta se voltam não somente para a espetacularização das cenas que envolvem a tortura, no sentido de criticá-la, mas também para o caráter de denúncia ao uso dessa prática como método de investigação, orquestrado e estimulado pelo próprio governo ditatorial.

A pesquisa também procurou demonstrar como as condições de produção da obra cinematográfica, assim como o contexto social do qual emerge, interferem na memória que o filme histórico produz e representa.

Por se tratar de um passado recente, como é o caso do regime militar brasileiro, os testemunhos que vivenciaram a experiência da ditadura adquirem um valor considerável para a produção cinematográfica. Observou-se que todos os filmes analisados buscaram a memória originada dos testemunhos como forma de legitimação da representação fílmica produzida. Essa postura encontra-se de acordo com um processo mais abrangente, denominado por Beatriz Sarlo (2007) de “guinada subjetiva”, em que o discurso testemunhal vem adquirindo, nas últimas décadas, um papel de ícone da verdade. Sem deixar de considerar a importância dos discursos de memória

dos sujeitos que vivenciaram a ditadura militar, a análise dos filmes revela que, como qualquer discurso, estes se configuram como representações imaginárias do passado vivido, representações que já foram reelaboradas por meio de um processo de seleção, revisão e ressignificação desse passado à luz do presente em que o sujeito se insere. Além disso, o cinema se encarrega de produzir sua interpretação para aquele discurso testemunhal, o que significa que o filme resulta de uma “representação da representação”. Essa característica ocorre em todos os filmes, mas parece mais nítida em uns do que em outros, como no caso do filme *O que é isso, companheiro?*, no qual a visão de Bruno Barreto para a história do sequestro do embaixador norte-americano sobrepõe-se à do escritor e ex-guerrilheiro Fernando Gabeira, autor do livro que originou o filme e participante da referida ação.

Outro ponto relevante para a pesquisa refere-se às motivações ideológicas que carregam os realizadores dos filmes, tenham eles ou não a intenção de explicitá-las. Verificou-se o quanto os filmes selecionados trazem as marcas dos sujeitos que os produzem. Como afirma Denise Jodelet, ao analisar as dinâmicas sociais das representações, a posição social que os sujeitos ocupam ou as funções que assumem, “determinam os conteúdos representacionais e sua organização, por meio da relação ideológica que mantém com o mundo social” (JODELET, 2001, p. 22). Certamente que um filme não parte apenas da concepção do diretor de uma obra, como já foi mencionado, mas sabe-se que sua visão, juntamente com a do roteirista, corresponde à boa parte do sentido impresso na história filmada. Percebeu-se, dessa forma, como o estudo de aspectos referentes à vida pessoal e profissional dos cineastas, bem como as posturas políticas que assumem em diferentes esferas de atuação, podem fornecer pistas para a compreensão dos sentidos elaborados em um filme. Não se quer dizer, com isso, que um filme seja um simples reflexo das intenções de um cineasta e que ele detenha total controle sobre todos os significados ali produzidos. Pois, entre a intenção discursiva e o efeito do discurso cinematográfico, muitas desarticulações podem ocorrer – e geralmente ocorrem. No entanto, de uma maneira geral, examinar o papel do diretor é parte imprescindível de uma análise filmica.

Por fim, destaca-se uma tendência do cinema mais atual que se volta para a representação do regime militar, que o diferencia sensivelmente do cinema produzido na década de 1990. Refere-se aqui à predominância, nos filmes mais recentes (*Cabra-Cega*, *Zuzu Angel* e *O ano em que meus pais saíram de férias*), do espaço privado e do cotidiano de pessoas comuns que vivenciaram a ditadura. Essa perspectiva contrasta com os filmes mais antigos, *Lamarca* e *O que é isso, companheiro?*, pois ambos, não obstante suas divergentes propostas ideológicas, centram-se nos grandes feitos das esquerdas armadas brasileiras. Ou se assiste ao grande líder revolucionário que lutou bravamente pela redenção de seu país e que morreu como herói (ou como Jesus, crucificado) ou então ao grupo guerrilheiro que ousou seques-

trar o embaixador do grande país imperialista e maior inimigo das esquerdas brasileiras revolucionárias. Já o cinema dos dias de hoje é protagonizado por uma mãe, por um filho ou por um guerrilheiro anônimo. As tramas atuais desenvolvem-se mais no dia-a-dia de pessoas comuns que cometem erros e acertos a cada momento, pois são, afinal, humanas.

O que pode parecer um distanciamento da concepção de filme político deve ser interpretado sob uma nova perspectiva. O político no cinema atual está presente justamente nos detalhes das pequenas ações cotidianas – que também constroem a história – e não somente nos grandes nomes e nas grandes ações políticas. Percebe-se que, de certa forma, as narrativas filmicas da ditadura, construídas por esse cinema mais recente, acompanham a tendência historiográfica atual, especialmente no âmbito dos estudos culturais. Isso significa dizer que a micronarrativa vem ganhando cada vez mais espaço, tanto na produção historiográfica mais recente como na arte cinematográfica brasileira, pelo menos no que se refere à elaboração da história do regime militar no cinema. Em lugar das grandes estruturas políticas, sociais e econômicas, está agora em evidência – tanto nas telas como nos estudos acadêmicos – a microanálise histórica. Defende Jacques Revel (1998) que, na escala macrosocial, se perde de vista a história vivida, a experiência concreta dos indivíduos, em favor de sujeitos sociais abstratos e de dinâmicas generalizantes. Em sentido oposto, com a microanálise histórica, chega-se à vivacidade e à dramaticidade dos enredos singulares que fornecem ao pesquisador um universo social bem mais complexo que, naturalmente, escapa ao olhar macroanalítico.

Seguindo essa tendência, os filmes atuais sobre a ditadura militar inserem o político nesta escala microssocial, em que o heroísmo não se constrói mais através dos grandes feitos (como os seqüestros de embaixadores), nem dos grandes líderes da oposição armada (como Lamarca), mas por meio da coragem e determinação de uma criança abandonada à própria sorte, de uma mãe que procura conhecer o destino trágico do filho ou mesmo de um guerrilheiro ferido que não consegue viver sem sua liberdade. Dramas de pessoas comuns e bem mais humanas.

* * *

Cada vez mais o cinema brasileiro vem produzindo filmes que abordam a temática do regime militar. Muito desses filmes, ficção ou documentário, são reproduzidos seguidas vezes em salas de aula, pelos professores de História do Brasil, transmitidos pela televisão e, agora, pela via do computador e da Internet. Com isso, as memórias elaboradas por esses filmes ajudam a cristalizar ou criar determinadas interpretações históricas que se solidificam no imaginário coletivo. Acrescenta-se a isso o fato de que há uma predominância, na maioria dos filmes, da adoção da estética naturalista, em que

ocorre um ocultamento da linguagem cinematográfica e uma sensação para o espectador de que o filme se comporta como uma “janela para o real”. Como demonstram Jean Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, ao trabalharem com o uso do cinema nas escolas, a linguagem naturalista exerce um papel preponderante na propagação de determinados significados filmicos sobre o espectador, pois

(...) não é difícil compreender que o discurso sobre a História está intimamente ligado ao presente e à luta política. Impor uma determinada interpretação histórica é, ao mesmo tempo, impor uma leitura do presente. Portanto, quem dominar a História poderá impor a sua leitura do presente, tomando posição no jogo político em favor de um dos grupos em luta. O filme histórico naturalista, ao *propor uma leitura única* da História, acaba, por extensão, *impondo a visão do presente* que interessa às pessoas que conceberam e realizaram o filme. (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 17, grifos da autora).

Por esse motivo, acredita-se que a análise fílmica mereça, de fato, demasiada atenção por parte dos historiadores e pesquisadores em geral. Deslindar os mecanismos de construção dos significados produzidos em um filme, relacionando seus aspectos internos e externos, torna-se uma tarefa cada vez mais relevante em uma sociedade cada vez mais imagética. Sem perder de vista o caráter antes de tudo artístico do cinema, o pesquisador pode contribuir para que as memórias do regime militar produzidas pelo cinema brasileiro não sejam “absorvidas” sem uma postura crítica por parte de seus espectadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. V. 5, p. 296-332.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ªed., São Paulo: Brasiliense, 1987. V. 1, p. 197-221.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988. (Coleção Repensando a História).
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil / Lisboa: Difel, 1990. (Coleção Memória e Sociedade).
- _____. *À beira da falésia*. A História entre certezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Orgs.). *Os anos de chumbo*. A memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FERRO, Marc. *A História Vigiada*. Trad. Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. O conhecimento histórico, os filmes, as mídias. Trad. Gabriel Lopes Pontes. *Revista O Olho da História*. Salvador: UFBA, n. 6, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/revista6.php>> Acesso em: abr. 2007.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

HALBAWCHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HUGGINS, Martha K. Heranças do autoritarismo: reformulação da memória de torturadores e assassinos brasileiros. In: CANCELLI, Elizabeth (Org.). *Histórias de violência, crime e lei no Brasil*. Brasília: EdUnB, 2004. p. 173-206.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

NUNES, José Walter. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaskman. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. Trad. Monique Augras, *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória, In SEMINÁRIO 40 ANOS DO GOLPE DE 1964. Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas/ SP: Papiurus, 1994. Tomo I.

RIDENTI, Marcelo. Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel A. (Orgs.). *Revolução e democracia (1964...)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 21-52.

_____. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores. In: REIS FILHO, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 53-66.

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Trad. Sergio Alegre. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. 40 anos do golpe de 1964: Ditadura nunca mais! *Cadernos UFS: História*. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão: Ed. UFRS, v. 5, n. 6, jan.-dez. 2004.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: COSACNAIFY, 2006.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964 – 1985) e na Argentina (1976 – 1983)* 2007. Departamento de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Tese (Doutorado em Ciências).

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papiurus, 2003. p. 225-236. (Coleção Campo Imagético).