



Sociedade e Cultura

ISSN: 1415-8566

brmpechincha@hotmail.com

Universidade Federal de Goiás

Brasil

Rodrigues Souza, Maria Luiza
Cinema e memória da ditadura
Sociedade e Cultura, vol. 11, núm. 1, janeiro-junho, 2008, pp. 50-60
Universidade Federal de Goiás
Goiânia, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70311107>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

 redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Cinema e memória da ditadura¹

MARIA LUIZA RODRIGUES SOUZA

Doutora em Ciências Sociais. Professora da UFG

mariluiza@yahoo.com.br

Resumo

Esse artigo trata da conexão entre testemunho e narrativas filmicas que abordam o período ditatorial no Brasil (1964-1985). Após discutir as ditaduras como eventos traumáticos, apresento a análise de dois filmes que entrelaçam memória do passado ditatorial e testemunhos. Os filmes foram analisados tomando-se a intertextualidade entre suas narrativas e a memória de vida de seus diretores e/ou roteiristas.

Palavras-chave: cinema; memória; ditadura.

Questões iniciais

A DITADURA BRASILEIRA entre os anos de 1964 e 1985, provocou experiências de rupturas e constrangimentos no mundo civil e nas esferas da convivência política; perseguiram-se, deliberadamente, todas as formas de diferença existentes em relação às propostas que iam sendo alinhadas pelos governos ditoriais, com o propósito preciso de exterminá-las e, assim, consolidar os projetos político-econômicos de mercado nos quais estavam envolvidos os grupos militares e seus aliados civis.

As ações ditoriais induziram a formação de uma cultura do terror que passou a cobrir a vida social. O cotidiano sob uma ditadura provoca, ocasiona a construção, pelos processos repressivos, daquilo que Taussig (1993, p. 25) denomina “cultura do Terror”. Em trabalho sobre terror e cura no sudoeste da Colômbia, esse autor desenvolveu uma discussão que perpassa tanto a formação do mundo colonial como as questões que as experiências ditoriais provocaram. Entre esses dois momentos, em comum há a construção de “espaços da morte”, pelos quais se dizimaram povos para ocupação e domínio de terras no momento colonial e nas ditaduras houve perseguição à diferença e extermínio em detrimento do entendimento político. Para entender como a hegemonia colonial se tornou possível, Taussig (1993, p. 27-28) propõe que se tente “pensar através-do-terror”, tomando o “espaço da morte” em contínua construção naqueles momentos, como “espaços de transformação”. Ora, nas ditaduras a disseminação constante do medo, da ameaça e da suspeita opera como *transformadores* culturais. Para o autor, “nas culturas do Terror se pretende, seja em nome de Deus, do mercado ou da produção” obter informações e controlar populações, classes sociais e nações. Isso

¹ Este texto está baseado no capítulo IV da tese de doutorado que apresentei ao CEPPAC/UnB intitulada “Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)”, Brasília, 2007. Uma versão reduzida do artigo foi apresentada no Simpósio Temático “Histórias, biografias e lugares: as narrativas lo-

se realiza com a “elaboração cultural do medo” (Tausig, 1993, p. 30).

Tausig (1993, p. 31) afirma que “O espaço da morte é importante na criação do significado e da consciência, sobretudo em sociedades onde a tortura é endêmica e onde a cultura do terror floresce” e no espaço da morte a realidade se “encontra ao nosso alcance”. Nas ditaduras, o terror e a violência como norma ampliaram a crueldade inscrita em toda realidade. Mediante a criação de uma cultura do terror, as ditaduras conseguem imprimir o silêncio e travar a memória.

Nessa perspectiva, produziram, pela extrema violência de suas ações, eventos traumáticos e rupturas. Nos períodos pós-ditatoriais, ocorre um processo de releitura sobre o passado, o qual procura reelaborar sentidos ao dar vazão a disputas de memória e insere a discussão sobre a necessidade de ações de reparo e justiça. Esse processo articula narrativas e memórias anteriormente postas à margem, reprimidas. Essa articulação se faz conflitualmente, pois alguns grupos procuram impor hegemonicamente suas versões sobre as de outros grupos. Um dos campos de manifestação em que as narrativas são dialogicamente trabalhadas é o cinematográfico: as histórias que os filmes elaboram sobre o período estão vinculadas aos encadeamentos da vida social nas pós-ditaduras.

As ficções cinematográficas são uma das formas de produção de novos sentidos em face da experiência passada, uma das maneiras de se lembrar experiências violentas; cada cinematografia, a seu modo, oferece termos em que as socialidades são reconstruídas e relidas por intermédio da leitura que o cinema faz daquele passado.

Cinema é aqui tomado como uma complexa elaboração artística que envolve produção, distribuição, exibição, desempenho e criação de peças específicas, cujo resultado, o filme, pode ser trabalhado em seu âmbito interno, sem perder de vista a relação que há entre essas esferas. Interessam-me, no conjunto “cinema”, os seus “produtos”, ou seja, os filmes, buscando delinear a maneira como as histórias, as tramas, os personagens, além do modo como as cenas são montadas e os sons utilizados, são endereçados ao público espectador. A matéria dos filmes, seus enredos, a maneira como são filmados, os temas postos em cena são relacionados com os locais em que se realizam, na medida que, como matéria artística, os filmes formulam tópicos imaginativos relacionados com as coletividades em que são produzidos. Como sublinha Benjamin (1994, p. 172), em seu estudo sobre a reproduibilidade técnica da imagem, “o filme é uma criação da coletividade”. Os filmes que discuto, são criações coletivas, sim, mas de uma cole-

tividade heterogênea. São também formas de acesso às memórias do período ditatorial, às formas como se conta o passado. Ao analisá-los podemos destacar modos e questões sobre como se dá, no Brasil o trabalho de memória a respeito do período.

Nesse texto trato especificamente de dois filmes dirigidos por Lúcia Murat: *Que bom te ver viva* de 1986 e *Quase dois irmãos* de 2005. Tais obras fazem parte de um conjunto maior analisado em outra ocasião². No entanto, algumas características se destacam em todos os filmes, como o fato das narrativas enfatizarem histórias sobre militantes da luta contra a ditadura, a questão da tortura e a derrota daqueles e daquelas que enfrentaram as forças repressivas.

Ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes estão, sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, naquele passado imbricado, o que é eleito e construído diegeticamente constitui uma evocação *do e para* o presente. Nessa perspectiva, proponho tratar os filmes que têm como tema o passado ditatorial como filmes-arquivo, no sentido dado à noção de arquivo proposta por Derrida (2001, p. 48): material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode “pôr em questão a chegada do futuro”. A indagação que esta noção de arquivo propicia é política.

Os filmes-arquivo trabalham com memória, que é matéria construída no presente. Memória é aqui entendida, em primeiro lugar, com base em contribuições de Halbwachs (2004), que ressalta seu papel nos processos de coesão social. Para o autor, a solidariedade social é enfatizada; a lembrança do passado está associada às construções sociais realizadas no presente e depende das relações em uma comunidade afetiva.

Como esses aspectos são uma das características dos trabalhos da memória, é preciso ressaltar que as narrativas sobre o que se passou estão atreladas a grupos distintos que operam também distintas forças no âmbito social. Assim, a partir das discussões de Pollak (1989; 1992), se pode evidenciar as complexas interações entre memória e políticas da diferença. Desse modo, é importante tratar da participação dos atores que intervêm na constituição das memórias e, assim, perceber o conflito que há entre memórias concorrentes.

Por reunirem temática relativa às ditaduras, os filmes organizam imaginativamente, pela emoção, uma memória suplementar, a qual se refere tanto àquele passado como aos momentos posteriores, nas formas em que o cinema pensa os eventos da ditadura. Relacionam-se a uma disputa entre a memória articulada eposta em cena e as outras memórias relativas ao período. Além do mais, na condição de filmes-arquivo, são matérias que articulam o político, independentemente

da condição de suas narrativas estarem ou não presas a formas mais tradicionais, como as predominantes no cinema comercial.

Ao olhar o período da ditadura e procurar trabalhar artisticamente por meio de imagens e sons a experiência social vivida naquela ocasião, o cinema está também propagando falas e proposições sobre as etapas pós-ditatoriais, contribuindo, assim, para refazer e repensar a esfera da experiência política que foi reprimida e desfeita naquela época. Trata-se de uma relação entre o passado e o presente que se mostra tensa e na qual os temas escolhidos e que predominam em uma e em outra cinematografia estão, de modo indelével, formatados pelas contingências que as sociedades encontram nas práticas pós-ditatoriais. Tais práticas são também decorrentes das opções e dos acontecimentos daqueles anos.

A abordagem etnográfica da narrativa filmica deve voltar-se para a relação entre o filme e a multiplicidade de instâncias envolvidas. Um filme está relacionado com uma série ampla de outros filmes; a história que conta se insere em um espectro amplo de outras histórias advindas de variadas fontes. Além do mais, há uma conexão de influências entre cinema, TV, Internet, propaganda. A relação entre filme e literatura é outra esfera que mostra as múltiplas conexões do fazer filmico com a palavra escrita.

As noções de dialogismo e plurilingüismo que Bakhtin (2002) desenvolveu para tratar da estilística dos romances podem ser aplicadas ao estudo do cinema e também à cultura entendida como uma série de enunciados em constante interação.

Para o autor, o romance é “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente” (Bakhtin, 2002, p. 74), uma vez que trabalha em seu interior com a diversidade das falas e dos discursos existentes.

O cinema narrativo-comercial é plurilíngüe ao articular as instâncias, os níveis e os tipos de uma língua e também um meio artístico que trabalha com a diversidade de imagens dispostas e propostas por outros meios massivos e artísticos e com a multiplicidade sonora e musical existente: dialoga com a língua, a imagética e a sonoridade sociais. Stam fala em dialogismo intertextual ao propor a aplicação da proposta de Bakhtin ao cinema, evidenciando:

[...] as possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior do qual se localiza o texto artístico, e que alcança o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. Stam (2003, p. 226).

As narrativas que constroem eventos associados às

com o que vêm. São histórias que elaboram temas da memória coletiva e pessoal, esferas interconectadas.

Filmes e testemunho

Além da questão dos arquivos, que julgo importante na circulação de textos sobre o período analisado e que contribuem para a elaboração narrativa do passado ao focalizar a derrota, esses filmes relacionam-se, de modos distintos, às interpretações sobre a ditadura. Tais interpretações, tomadas em um jogo dialógico entre filmes e outras configurações, no sentido dado por Bakhtin (2002) às múltiplas relações entre obra e sociedade, algumas vezes apresentam outras tensões na elaboração sobre a ditadura. Falo do fato de que são filmes que operam segundo o que Seligmann-Silva (2003, p. 8) chama de “teor testemunhal”, característica das obras que têm por horizonte de criação e trabalho eventos violentos, eventos-limite, como as ditaduras do Cone Sul. O teor testemunhal dos filmes brasileiros sobre a ditadura percorre uma variação em que a elaboração cênica da violência e da残酷, inerente à própria temática, vai de opções indiretas, alusivas, até resoluções mais preocupadas em propagar efeitos de verossimilhança.

Desse modo, ao apresentar a fala testemunhal de mulheres que sofreram a tortura durante suas prisões, *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989) permite pensar nas vias de reconstrução do trabalho de resgate, de “continuar vivendo” com base na experiência inserida na violência passada, nos seus ecos presentes. Nesse trabalho filmico, a残酷 e a violência emergem por intermédio da fala, do depoimento dado e não pela via explícita de cenas de tortura. Ademais, na construção da obra, Murat optou por borrar as fronteiras entre documentário e ficção. Todos os depoimentos são entremeados pela fala de uma personagem que atua na esfera ficcional do documentário; representada pela atriz Irene Ravache, a personagem surge na tela como uma espécie de síntese das mulheres que sofreram a violência da tortura. Tal resolução filmica relaciona-se, por sua vez, à impossibilidade do teste-munho poder ser contido em uma única forma de expressividade.

Apresentando o depoimento de seis ex-presas políticas que sofreram o trauma da tortura, em vários dos casos aparecendo o abuso sexual como prática de interrogatório, a proposta do filme é a de voltar ao passado por intermédio da construção da vida após a ruptura. Para o pesquisador Teles (s.d.), *Que bom te ver viva* (Murat, 1989) constitui um exemplo de “cine-bionarrativas” por reunir testemunhos, histórias de vida e ficção, em um só filme.

para o autor, capaz de permitir uma discussão a respeito do passado, uma reflexão a respeito das continuidades, das marcas da violência na pós-ditadura. No filme, os depoimentos das testemunhas da violência constituem uma reação ao passado que evidencia, segundo o autor, uma aporia: “a narrativa propicia o luto, mas não resolve o sentimento de perda nos que sofreram com a violência política. Para o real do corpo torturado, memória física, não há deslocamento” (Teles, s.d.). Apesar do filme de Murat não apresentar cenas de tortura, os relatos, a emoção das lembranças na prisão rememoradas pelas ex-presas inserem a prática da tortura como um espectro que ronda toda a narrativa, toda a recordação imprimida pelo filme.

A militância feminina, no geral, era constituída por mulheres quase sempre muito jovens, que atuavam em tarefas de “combate” ou de apoio; no entanto, poucas ocuparam cargos de comando e liderança nas organizações. Muitos dos participantes das atuações de guerrilha urbana foram oriundos do movimento estudantil³.

Esse ponto merece destaque pelo menos por dois motivos: a problemática de gênero e violência e a discussão das práticas permanentes da tortura. Apesar de negada por militares, a prática da tortura desenvolveu-se profissionalmente durante aqueles anos. Além da participação minoritária e atravessada pelas determinações de gênero, as mulheres foram alvo especial nas práticas violentas. Ao discutir a relação entre o gênero e as ditaduras na América Latina, Jelin (2001) escreve a respeito do corpo da mulher na tortura e da “feminização” do corpo masculino torturado:

Los cuerpos de las mujeres – sus vaginas, sus uteros, sus senos –, ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres eran claros objetos de tortura sexual. [...] para los hombres, la tortura y la prisión implicaban un ato de “feminización”, en el sentido de transformalos en seres pasivos, impotentes y dependientes.

Dante de uma sociedade omissa, seus relatos resistem à idéia do esquecimento, não por serem uma plataforma política, mas por constituírem a única forma de dar continuidade às suas existências. Além de possibilitar a permanência da discussão sobre a experiência da violência ditatorial, esse filme permite pôr em evidência a continuidade política em outros tempos e com outros formatos.

Cada uma das ex-presas, que prestaram seus depoimentos, deu prosseguimento à sua vida de modo distinto após a ditadura. A participação política em movimentos sociais passou a ser a opção de algumas.

Houve uma completa transformação nos movimentos sociais e nas experiências acumuladas ao longo do tempo. Também ocorreu uma transformação na maneira como algumas daquelas mulheres passaram a encarar as relações com a prática militante nas esferas públicas, ao passo que outras partiram para diferentes relações com a vida pública: profissionais, pesquisadoras e professoras. Em todos os relatos, no entanto, um ponto se destacou e foi mencionado por todas as testemunhas: a continuidade da vida por intermédio da experiência da maternidade. Nos depoimentos, revela-se que algumas das testemunhas encontravam-se grávidas quando capturadas. Foi esse fato, mesmo na situação adversa da prisão e da tortura, que lhes permitiu que continuassem. Revela-se, a partir daí, também uma alteração no comportamento político que, diferentemente do experimentado no passado, não é mais tão compartmentalizado. Interessante salientar que esse documentário complexifica a tendência do apagamento, do esquecimento como configuração cultural. Essa característica pode ser resumida na frase que a personagem anônima de Irene Ravache – condutora dos fios narrativos do documentário – profere em certo momento.

O difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo...

Quase dois irmãos: incomunicabilidade e dualismo

No Brasil, tem sido constante a reelaboração filimica da expressão dualista da sociedade brasileira, que se mostra por intermédio da realização de filmes que tomam ora a favela, ora a cidade abastada como locais privilegiados dos eixos narrativos, ou o mundo urbano em contraponto com o mundo rural, ou a pobreza em contraste com a riqueza. É a essa expressão que o filme *Quase dois irmãos* (Murat, 2005) se filia. A abordagem da ditadura é subsumida no desenvolvimento da trama; predomina na narrativa a problemática relativa à relação entre classes postas em relação antagônica ao longo do tempo e no espaço. Característica que, no Brasil, vem complexificada por questões que envolvem concepções de raça. Não por acaso, os dois personagens principais pertencem a segmentos diversos: aquele que representa a classe abastada é branco, enquanto o que tem origem na favela, na pobreza, é negro.

Destaca-se a temática de cor e raça porque, em nossa sociedade, raça é signo. Essa expressão é utili-

³ Remeto o/a leitor/a ao trabalho de Gaspari (2002) para a questão da criminalização da política nas universidades e escolas que contribuiu para

zada por Segato (2005) em um texto no qual discute as cotas raciais para acesso às vagas em universidades públicas.

Retomando as principais perguntas e questionamentos dirigidos à proposta de cotas raciais, a autora demonstra que o valor sociológico de raça está diretamente relacionado aos sentidos socialmente compartilhados atribuídos à noção. A questão da desigualdade social não pode ser apartada das problemáticas raciais, em que pese o imaginário brasileiro de apregoar a miscigenação como característica identitária nacional. Todos esses pontos estão, por sua vez, relacionados às elaborações dualistas que percorrem diferentes discussões sobre a nação.

A matéria da recorrência da representação dualista nas interpretações do Brasil foi objeto de estudo de Sena (2003). Nesse trabalho, a autora aborda os textos produzidos por ensaístas, sociólogos, cientistas políticos, historiadores e antropólogos que, no decorrer do século XX, permitem perceber como o dualismo é “representado como configuração ideológica central da sociedade brasileira” (Sena, 2003, p. 9). O pensamento social brasileiro toma a problemática do dualismo tensamente relacionada à questão da identidade nacional e à concepção de um Brasil dual como possível de ser traduzida.

Essas tensões e articulações duais são constantemente elaboradas e discutidas igualmente pela produção cinematográfica brasileira. Os pares de oposição que Sena (2003) indica como construtores de expressões da sociedade brasileira vêm sendo atualizados, ao longo do século XX e até os nossos dias, na produção visual e sonora de nossa cinematografia. O campo, o cangaço, o sertão, a favela, a periferia e a cidade são tópicos, temas, construções eleitos nas narrativas filmicas como que desdobrando, em imagens e sons, a expressão das diferenças e desigualdades, também percebidas e discutidas em outros meios. Na história do cinema brasileiro, tem sido recorrente o apego à expressão dualista: sertão e cangaço, favela e cidade.

Se muitos filmes brasileiros constroem separadamente cada um dos termos concebidos para formar o par dual da nação, outros articulam a dualidade percebida e elaborada em um mesmo roteiro, caso de *Quase dois irmãos* (Murat, 2005).

Nesse filme, conta-se uma história que cobre as relações de dois amigos durante o período que vai da década de 1950 até o ano de 2004. Por intermédio dessas relações, o filme traça um comentário sobre o Brasil visto com base em experiências que têm o Rio de Janeiro como fundo. Boa parte do comentário se desenrola por meio de uma ancoragem ao período ditatorial.

As vidas dos personagens, Jorge, negro e morador de favela, filho da empregada da família do outro, de

Miguel, branco e rico, que é dono de uma fábrica de roupas, são retratadas de forma que remete ao leitor a realidade social brasileira. As vidas de Miguel e Jorge são operadas através dos anos. Dois são os elos da passagem do tempo: a mãe de Miguel e a música. Miguel se envolve na luta contra a ditadura nos anos 1960 e 1970 e, posteriormente, no presente narrativo do filme, que se dá no ano de 2004, engaja-se na política profissional como membro do Congresso Nacional. Jorge é preso por furto na década de 1970 e no presente narrativo do filme é líder do tráfico de drogas.

As transformações na vida de Miguel e Jorge aludem às transformações do país, implicam o aprofundamento da tragédia brasileira calcada na crescente desigualdade e incomunicabilidade entre ricos (em sua maioria, brancos) e pobres (quase sempre negros).

A utilização de diferentes sonoridades musicais é outro recurso constituinte da ligação entre as etapas da passagem do tempo, uma chave das mudanças no cronotopo da narrativa: samba na década de 1950; MPB e músicas de protesto nas décadas de 1960 e 1970; e o *funk* dos morros cariocas no ano de 2004.

Em associação à música, tem-se a escolha da cor predominante e da iluminação: na infância dos protagonistas, é utilizada uma coloração que remete a fotos amarelecidas de um velho álbum de família. Durante a década de 1970, ao passo que os amigos convivem na prisão, domina um tom azulado, que chega a favorecer certa idéia de umidade, desgaste e sujeira. Nesses momentos, há pouca luz incidindo sobre os atores. No presente da história, há a utilização alternada de luz noturna e luz diurna, com mais cenas em espaços abertos. Nenhum alívio advém disso, entretanto, uma vez que a crise anunciada entre a convivência de setores tão apartados se acirra nesse último período.

Em *Quase dois irmãos*, a diretora, Murat, aliou-se a Paulo Lins, o escritor de *Cidade de Deus* (Lins, 1997), para dar forma ao roteiro. Juntos, promoveram uma aliança intertextual entre o livro e o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e a trama de *Quase dois irmãos*. No roteiro de Murat e Lins, a passagem do tempo não é linear, antes surge como recurso explicativo a respeito do passado dos dois homens que se reencontram no presente do que se está contando.

O encadeamento do filme, mostrando o transcorrer do tempo nas vidas dos personagens e na vida da nação, é feito de tal forma que passa a idéia de que o fosso, a separação entre classes sociais, só se aprofundou com o passar do tempo; costurado por um vaivém entre passado e presente, que remete à lida da memória pessoal, subjetiva, sempre relacionada com os eventos coletivos, os eventos da socialidade, o transcurso do que é narrado sugere alguns problemas. O principal deles é o peso crescente dos problemas sociais, os quais são, no filme, também problemas da nação, mostrados por todo o transcorrer da vida de Miguel e Jorge.

Assim, se intui que, depois da experiência na ca-

como eles, pertencem a grupos sociais distintos e distantes: Miguel transforma-se em deputado, ao passo que Jorge passa a ser um grande líder do tráfico de drogas.

Do final da década de 1950, são mostradas as lembranças da infância de Miguel e Jorge, entremeadas pela dicotomia que cercava a vida dos personagens quando meninos. Apesar de entrelaçadas pela música, pelo interesse que o pai de Miguel tem pelos sambas que Seu Jorge, pai do personagem homônimo compunha, as lembranças daquele tempo já evidenciavam a existência de dois modos distintos de vida. A separação entre a favela, no morro, e a cidade, a casa na “pista” – para usar a expressão corrente entre os moradores das favelas do Rio de Janeiro ao nomear o espaço do que está além-morro, da não-favela –, fica patente pelas reações das mães dos personagens principais, ainda na década de 1950.

Embora o filme fale também da ditadura, a questão dual, o impasse gerado pela separação entre classes, cresce mais e mais conforme avança a narrativa. Ao contar aspectos do período ditatorial por meio da convivência na prisão dos personagens durante os anos 1970, o filme desenvolve um discurso que tende para a naturalização do impasse social, dada a força com que a separação entre os grupos representados em Miguel e Jorge é enfatizada. O diálogo que os dois homens travam, sempre cortado pelas imagens do passado, pelos acontecimentos que cercam a filha de Miguel e os negócios coordenados da prisão por Jorge, sintetiza a marca do precipício que existe entre um e outro, unidos apenas por contingências outras que não suas afinidades pessoais. Paradoxalmente, o que os une é uma história que os aparta.

Em 2004, com Jorge encarcerado em Bangu:

Miguel – Como vai indo, Jorge?

Jorge – Em pé sem andar, deitado sem dormir. Quem te viu e quem te vê, hem, deputado? O mundo dá muitas voltas e sempre pára no mesmo lugar. Mas aí tá tudo diferente, não é mesmo?

Jorge atende o celular e ordena ao interlocutor que está do outro lado (e que sabemos ser quem coordena os assuntos no morro):

Jorge – Mata logo. Vai lá e executa, garoto: paz, justiça e liberdade.

Corte para cenas em que os dois eram garotos. Eles jogam bola e a câmera acompanha a bola que, chutada, cai no pátio do presídio da Ilha Grande, nos anos 1970, onde ambos estiveram presos. Outro corte e voltamos a presenciar o diálogo dos dois homens:

Jorge – Miguel, eu tô com uma guerra lá no morro (diz impaciente). Que qui tu qué?

Outro corte para os anos 70, quando Jorge é conduzido para o transporte até a Ilha Grande. Corte para o diálogo:

cional para Centros Culturais em comunidades carentes. Se você me apoiar, eu posso conseguir um para o Morro dos Macacos. Pode ser uma alternativa para este bando de moleques desempregados.

Jorge – Qual é doutor? Tu tá querendo construir um projeto social ou salvar a tua família?

Corte para Miguel buscando a filha em uma guarita da PM.

Algumas expressões já revelam as resultantes da convivência dos dois homens na prisão. Uma é “paz, justiça e liberdade”, frase escrita nos pátios, telhados e paredes das prisões, especialmente quando ocorrem rebeliões. O filme diz que o aprendizado dos presos comuns em convivência com os presos políticos permitiu a organização dos grupos armados que atualmente agem nas periferias das cidades brasileiras. Há um quase mito, corrente nas histórias sobre os efeitos da vida em comum das duas categorias de detentos durante a ditadura, que aponta o surgimento dessas organizações como um dos efeitos perversos daquela experiência.

Grande parte do filme, no entanto, para evidenciar o aparecimento dos grupos organizados ligados às ações ditas criminosas nos morros e favelas cariocas, passa-se na década de 1970, durante a ditadura, quando Miguel encontra-se detido como preso político e reencontra Jorge na mesma prisão, só que respondendo por crimes comuns. A menção ao período ditatorial fica subsumida pelas crescentes tensões que se estabelecem entre os presos políticos e os presos comuns. As questões sobre como e porque os presos políticos estão no presídio e suas atuações ficam subentendidas pelas cenas que evidenciam seu contato com o exterior, realizado por intermédio de jovens mulheres, namoradas, amigas e/ou companheiras de militância política. A própria diretora do filme, em depoimento que consta dos extras da produção, informa que depois de sua saída da prisão, durante a ditadura, teve a oportunidade de conviver com colegas militantes presos pela Lei de Segurança Nacional.

Além do mais, o comportamento mostrado pelo grupo a que Miguel pertence é típico da organização militar dos grupos armados que atuaram nas ações de guerrilha urbana brasileira durante aquele período. Falam em “coletivo”, explicitam aos recém-chegados as regras e os comportamentos esperados e proibidos, em suma, são organizados e, presume-se, ligados aos que ainda combatem a ditadura do lado de fora das prisões.

Interessa comentar que a elaboração do roteiro de *Quase dois irmãos* (Murat, 2005) foi provocada não apenas pela intenção mais explicitada por seus autores, como nas entrevistas que acompanham o DVD, porém, e sobretudo, foi possível por serem ambos, dois homens que vivem a ditadura, e que têm a mesma origem social, a mesma formação cultural, a mesma ideologia, a mesma visão de mundo, a mesma maneira de pensar, de sentir, de agir, de viver.

ções da sociedade brasileira: o autoritarismo ditatorial e a miséria da maior parte da população do país. Apartadas em boa parte de suas vidas, essas pessoas viveram a expressão dual da sociedade brasileira: Lins cresceu na favela Cidade de Deus e Murat nas áreas abastadas do Rio de Janeiro.

Murat vivenciou dois ângulos da violência ditatorial: foi militante da esquerda armada, tendo vivido um período na clandestinidade, e foi presa política, havendo sofrido a experiência da tortura. Passou a infância na Zona Sul do Rio de Janeiro, cursou economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando iniciou sua militância política no movimento estudantil. No final dos anos 1960, ingressou no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8)⁴, cuja principal manobra política foi o seqüestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Burke Elbrick, tema de *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Viveu na clandestinidade e, em 1971, foi presa e ficou por três anos e meio no presídio feminino de Bangú. No depoimento que deu ao Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (Murat, 2004, p. 385), abordou um ângulo crucial sobre o testemunho, que é o imperativo de contar, de continuar a pensar e sentir a experiência: “[...] comecei realmente a tentar que o cinema pudesse me ajudar a compreender toda essa experiência de vida e pensei em fazer um filme sobre a tortura, que acabou sendo *Que bom te ver viva*”.

Mais à frente, na mesma obra, ao indicar a importância do processo analítico para que pudesse resgatar – é esta sua expressão – sua história pela arte e pelo cinema, explica: “[...] no fundo, é um pouco o tipo de questão que me interessa como sobrevivente: o porquê da sobrevivência e como é que você sobrevive” (Murat, 2004, p. 385).

Os filmes de Murat constituem saídas que a diretora encontrou para dar prosseguimento à sua vida depois de haver sido inserida em uma ocorrência extrema. Suas obras carregam modos de testemunhar, formas de contar, de continuar elaborando o que parece sempre fugir, escapar: militarização da política pela participação na luta armada; violência por intermédio de prisão e tortura. Esses são eventos que constituem uma trama também de narrativas pelas quais vai sendo configurada a representação da nação brasileira. Assim, a experiência da ditadura permanece um modo de conceber o país, faz parte de suas configurações.

Por sua vez, Lins nasceu no Rio de Janeiro, em 1958, sendo próximo da geração de Murat, nascida em 1948. Viveu durante 30 anos na favela Cidade de Deus. A partir da escrita, deu início à sua prática de elaboração acerca do que viveu e conheceu sobre a miséria e a violência. Depois de atuar como assistente

da antropóloga Alba Zaluar, em um estudo sobre a criminalidade no Rio de Janeiro, começou, em meio às entrevistas que aplicava, a dar forma ao romance *Cidade de Deus*, publicado em 1997 (Lins, 1997) e transformado no filme homônimo por Fernando Meirelles e Kátia Lunde em 2002.

Nos extras que acompanham o DVD de *Quase dois irmãos* (Murat, 2005), Lins aborda um tópico importante para a compreensão do testemunho como uma tarefa que se realiza em um encontro, em uma busca por completar um vazio imposto a partir da violência vivida. Tal encontro é propiciado pela arte, pelo fazer artístico:

Quando a Lúcia Murat me chamou para escrever o roteiro, ela já sabia o filme que queria fazer, já tinha a idéia bem definida. O Quase dois irmãos fala de uma época que tanto eu como a Lúcia [Murat] vivenciamos de perto. Nesse sentido, nossas duas realidades se encontram no roteiro.

Mais contundente, no sentido de apregoar para a arte uma saída ao impasse dual expresso na vida social brasileira, e dadas as condições de ter vivido “do outro lado”, Lins afirma em entrevista que “Talvez na arte possa existir uma aproximação, ou na religião ou no carnaval. Em geral, a gente só se encontra na arte. Apesar disso, eu luto para mudar essa realidade [...]” (Lins, s.d.).

Ao contar a história de Miguel e Jorge entrelaçada com a do Rio de Janeiro, assim como as biografias dos dois roteiristas, que, nesse caso, em boa parte, é uma história que pode ser também entendida como a da nação, o filme desenvolve uma trama na qual certos personagens funcionam como elo entre as mudanças no tempo. O principal deles é a mãe de Miguel. Alegoricamente, pode ser percebida como a pátria-mãe, a nação como espaço materno que se rompe pela incurssão da ordem repressivo-militar. Sua mãe é construída como pessoa sempre amargurada, sempre tensa, pela freqüência com que o filho, criança ainda, participa, com o pai, de rodas de samba no morro.

Depois, já durante a juventude de Miguel, quando este cai preso e é conduzido ao presídio da Ilha Grande, amplia-se seu desconcerto e suas preocupações parecem não encontrar saída. As cenas do barco levando as mulheres para a visita aos presos mostram um olhar triste e amargurado dessa personagem. Enquanto se foca na imagem dessa mulher, o áudio, com a voz de Miguel narrando nos diz:

ÁUDIO – (*Miguel*) Minha mãe assistiu, perdida, a sonhos que não eram seus, mas que determinaram uma vida que passou a ser dela.

A fala do filho e o olhar da mãe, se lidos por meio de uma chave alegórica, induzem a pensar em uma pátria-mãe que também vivenciou, com base em sonhos alheios, uma vida vinculada a projetos em disputa. Tal disputa terminou por gerar conflitos intransponíveis e resultou na perseguição e no extermínio daqueles/as que propunham outras formas de viver, outras formas de política, outros modos de pensar o mundo: a imagem amargurada da mãe fica ligada, colada à imagem espantada de uma sociedade que assistia, em parte, aos atos violentos que terminaram por reprimir a vida política e reduzir o discurso democrático a simulacros.

Voltando à personagem da mãe e a suas preocupações, na maturidade do filho Miguel, é para a neta que se voltam sua atenção e receio. Teme pela segurança da menina que sobe o morro, participa de bailes *funk* na favela e acaba por envolver-se com traficantes de drogas. Nos três momentos abordados pelo filme, mesmo mudando o período de tempo do que se narra, o problema continua sempre a ser a divisão entre a favela e o bairro, nas palavras de um dos garotos do tráfico, “entre o morro e a pista”.

O que está em destaque em *Quase dois irmãos* (Murat, 2005) é a incomunicabilidade entre segmentos sociais. Não obstante a história dos amigos percorrer diversos períodos da vida social no Rio de Janeiro, a cada etapa, as distâncias acentuam-se mais e mais.

No desfecho do filme, acontecem dois eventos que simbolizam as impossibilidades de convivência entre Miguel e Jorge, como metonímias de classes sociais e de raças. Um é o estupro que sofre Juliana, filha de Miguel, assídua freqüentadora, contra a vontade do pai, dos bailes *funk*. Saindo da casa de seu namorado, um jovem que coordena os negócios do tráfico para Jorge (que está preso), Juliana é atacada por um grupo de rapazes pertencentes à facção que pretende tomar a liderança de venda das drogas no morro. Na superfície, é uma ação contra Jorge e o jovem namorado; como evento endereçado, é um discurso adicional a respeito da ruptura entre duas populações continuamente separadas: a da cidade, abastada e a do morro, destituída.

O outro acontecimento diz respeito à reiteração da violência que percorre a vida nas prisões: Jorge é assassinado em sua cela enquanto dorme. Os movimentos de sucessão do tráfico, de substituição de uma liderança por outra, tão presentes em noticiários televisivos, são, neste desfecho, o pano de fundo para a visão que o filme elabora sobre a ruptura entre classes e raças nos encadeamentos da vida social no Brasil. Tais relações só acontecem, nos diz *Quase dois irmãos*, embasadas, permeadas e construídas na violência que instaura, por sua vez, mais violência. Em contraponto, ocorre a própria violência da narrativa da nação que pretende homogeneizar as coletividades em conflito.

ciais da nação. Assumidamente, o filme nos diz que durante a ditadura tal convivência dentro do cárcere possibilitou o aprendizado de novas formas organizativas de violência. Na pós-ditadura, um incremento dos problemas conduziu à cisão contínua entre classes e raças. Miguel e Jorge são personagens cuja exemplaridade dual metaforiza um discurso sobre a socialidade brasileira. O título do filme, por um lado, reflete a idéia de nação enquanto fraternidade, comunidade de irmãos e, por outro, o “quase” inserido na relação entre esses homens cinde a fraternidade imaginada.

Brasil – derrota e esquecimento: por que lembrar o passado?

Se para aqueles/as diretamente envolvidos/as com a violência, com a repressão, na incômoda condição de vítimas, é tortuosa a sobrevida, para esferas que têm diferentes relações com a ditadura, as questões são outras. Essas diferenças são concernentes às formas encontradas para vivenciar rupturas provocadas por experiências violentas.

Com o sugestivo título *Memórias do esquecimento*, Tavares (2005) procura escrever sobre suas experiências como ex-presos políticos no Brasil da última ditadura, com passagens na Argentina e no Uruguai. O evento condutor dessas memórias é o seqüestro do embaixador norte-americano, que permitiu a saída do autor e de outros presos políticos da prisão. Todos foram enviados ao México e Tavares seguiu, então, para um exílio tumultuado e repleto de novas prisões em outros países da América Latina. Na introdução de seu livro, o autor se pergunta por que voltar ao passado, por que escrever suas memórias a respeito de um período tão doloroso. Seu comentário a respeito dessa questão cabe na discussão que os filmes permitem travar sobre memória, dor, derrota e esquecimento:

Por que recordar o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, que nos libertou da prisão e da morte, se a partir daí – neste triunfo concreto e frágil – a violência da ditadura se acelerou e o país inteiro terminou aprisionado na imundície açucarada do seu ventre? Para que recordar o México do exílio – que significou a libertação e a liberdade – se de lá eu saí e fui viver o horror na Argentina dos anos 70, logo outra vez a prisão no Uruguai, com requintes de uma crueldade que nem sequer sonhei no quartel da Barão de Mesquita, no Rio, na própria pele ou nos gritos daquelas duas mulheres torturadas, que se expandiam na madrugada, como se o inferno falasse? (Tavares, 2005, p. 14).

obra, por meio de um contar não-linear, como ocorre com os relatos da memória. Na sucessão de eventos que vai “pondô nos olhos” de quem lê seu texto, desenvolve um documento que resulta em uma articulação entre a memória dos eventos relativos ao golpe de Estado no Brasil e o testemunho de um sobrevivente.

As obras que reuni para discutir a elaboração da ditadura pelo cinema brasileiro são filmes-arquivo, os quais tendem a focalizar a ditadura como um momento em que a derrota – de opositores, militantes da luta armada, líderes – ocorreu. Como filmes-arquivo, também permitem a evocação e a discussão de um pensamento sobre o passado que reúne informações postas à margem.

No caso brasileiro, assim como no dos demais países da América Latina que vivenciaram ditaduras nas décadas de 1960 e 1970, a questão das memórias sobre esses períodos pode ser elucidada com base nas discussões de Pollak (1989). O autor discute o retraimento de lembranças sobre eventos e experiências traumáticos em dois exemplos, a denúncia dos crimes estalinistas e o término da Segunda Guerra Mundial, que encontram certos paralelos entre nós, uma vez que são fatos marcados por dor e repressão de grupos com distintas posições políticas, tal como ocorre com a ditadura.

De acordo com o que descreve Pollak (1989), o período estalinista sufocou narrativas sobre as vítimas da repressão, fazendo com que as memórias sobre o ocorrido ficassem retidas, pois se impunha o silêncio sobre os grupos afetados. A partir do conhecimento público dos crimes e do número de vítimas, essas memórias puderam vir à tona e passaram a ocupar seu devido lugar nas cenas política e cultural.

Da mesma forma, o término da Segunda Guerra Mundial trouxe os testemunhos mudos dos sobreviventes dos campos de concentração que retornaram à Alemanha ou à Áustria: “Seu silêncio sobre o passado está ligado em primeiro lugar à necessidade de encontrar um *modus vivendi* com aqueles que, de perto ou de longe, ao menos sob a forma de consentimento tácito, assistiram à sua deportação” (Pollak, 1989, p. 3). Ademais, a lembrança traumatizante lhes impôs o silêncio.

No caso brasileiro, as condições em que se processou a passagem da ditadura para a pós-ditadura – lenta e gradualmente, sem julgamento dos torturadores, sem a abertura dos arquivos – provocaram diferentes imposições de silenciamento sobre os crimes cometidos. Tal imposição vem, até os dias atuais, sendo atacada por grupos de direitos humanos, por familiares que buscam indenização e por ações do próprio Estado em direção ao conhecimento das responsabilidades do passado. As denúncias sobre crimes de tortura – prática que encontra continuidade, embora com menor intensidade, na

ações indenizatórias esparsas. Os responsáveis pelos atos não foram punidos ou mesmo reconhecidos como violadores.

Encontro, por exemplo, entre as cenas que buscam explicitar momentos de tortura algumas que são incansavelmente repetidas em muitos filmes, a forma que o cinema dispôs para dar vazão ao problema da impunidade, por um lado, e do trauma da violência, por outro. A condição arquiva das desses filmes permite que tais fatos sejam arejados pelas tramas filmadas e que, com base neles, se construa um imaginário que busque dar sentido àquelas experiências, se é que isso é possível. Também são filmes que documentam uma maneira de fazer e de contar histórias, um modo encontrado pelo cinema para trabalhar a experiência ditatorial.

No âmbito mais amplo da sociedade brasileira, se fala pouco sobre o passado ditatorial, pelo menos no período em que ocorreram os lançamentos dos filmes de que trato aqui, que compreende o intervalo entre o final da década de 1980 e o ano de 2005. Esse comportamento está relacionado com o modo como outras narrativas implicadas no processo contínuo de elaboração da nação enfocam o que se passou. Assim, a necessidade de esquecer, que Renan (2002) inclui como uma das características imperativas de toda nação, parece entre nós, brasileiros, um imperativo abrangente, quase totalizante. Mais complexa do que o “esquecer para lembrar”, aliado ao plebiscito diário que é a convivência na nação, é a questão do esquecimento como apagamento, como eliminação dos rastros do passado. Esse é o risco que se corre no Brasil em relação ao passado ditatorial, assim como em relação a outros episódios.

Discutindo o problema do esquecimento na política, Alencastro (2006) insere a questão de como as sociedades lidam com o passado. As relações entre esquecer e lembrar, para o autor, no caso brasileiro, fazem sentido quando transpostas para a forma como os filmes tratados lidam com o tema:

Na sociedade brasileira, há traumas históricos fundamentais que passam pelo processo alternado de esquecimento e rememoração para constituir a nossa contemporaneidade. Em longo prazo, há o drama histórico do tráfico negreiro e do escravismo, crucial não só para os afro-descendentes, que em breve serão maioria na população brasileira, como também para entender as divisões e a violência que definem a sociedade atual. Em médio e curto prazos, há o drama da ditadura (1964-1985) [...] (Alencastro 2006).

Ao mencionar os “traumas históricos”, o autor insere o problema do apagamento, da retração da memória em torno de tais eventos. A expressão “país do futuro” ilustra o olhar para a frente sem trazer o passado para a discussão. ■

comum, de que o Brasil prima pela característica de ser um país em que não ocorreram guerras, de ser um país pacífico. Destaco aqui que o senso comum é um sistema cultural⁵ compartilhado e que informa o cotidiano, a maneira como as pessoas se reconhecem em processos de identificação na nação. Ademais, as questões suscitadas pelos filmes referem-se às disputas narrativas dentro da hegemônica característica inclusiva atribuída à cultura brasileira. Seríamos, para as versões dominantes sobre nossa identidade, uma sociedade relacional pautada pela miscigenação e que, portanto, teria como característica básica o trabalho inclusivo de toda e qualquer diferença. Desse modo, é interessante lembrar o nosso mito de democracia racial.

A idéia dos filmes-arquivo permite notar como, ao esquecimento que o fechamento dos arquivos produz, adicionam-se várias narrativas que suplementam o esquecimento com a produção de outras "lembranças", de outros arquivos. Se há, realmente, uma dificuldade na "elaboração pública", sobretudo estatal, governamental, sobre a ditadura (e é inegável que há), também existe uma série de suplementos a essa dificuldade, como os filmes-arquivo. O enfoque passa a ser, em termos de conteúdo: que lembranças e memórias aparecem nos filmes brasileiros sobre a ditadura? A tônica na derrota relaciona-se a uma expressão da dificuldade de elaboração pública dos eventos violentos.

As mortes e os desaparecimentos durante a última ditadura foram objeto de comissão especial da Câmara dos Deputados, e os resultados dos processos apresentados pelas famílias constam do relatório organizado e publicado por Miranda e Tibúrcio (1999). Naquele livro, há uma epígrafe retirada do documentário norte-americano *Regret to inform* (Barbara Sonneborn, 1998), sobre as perdas provocadas pela guerra do Vietnã, que

julgo um destaque importante por inserir a questão da responsabilidade sobre o passado, e que expressa a fratura que os esquecimentos sobre a violência provocam: "As nossas mortes não são nossas. São de vocês. Elas terão o sentido que vocês lhes derem" (Miranda; Tibúrcio, 1999, p. 5).

Apesar de os filmes evocarem a derrota, ao mesmo tempo permitem articular, se questionados, uma possibilidade de resposta sobre as mortes e as perdas levadas às telas. Estão também envolvidos nos trabalhos de memória; neles se podem ler outras mensagens, em um tipo de leitura que deve se dar no entre imagens e sons.

O que é esquecido, deixado de lado, invisibilizado? Quais as possibilidades e os limites da forma filmica para suplementar os arquivos fechados da ditadura?

Talvez seja mais condizente pensar sobre o esquecimento a partir disso e com base na idéia de que os filmes deixam rastros e sobras, produzem algo que resta inassimilável, resquícios ao esquecimento como apagamento de rastros, o que caracteriza a postura de não-abertura dos arquivos.

Os filmes relacionam-se, também, a memórias à margem: ao lado da repetição cênica das mortes de militantes, há outra questão inserida nas imagens e nos sons. Uma delas é a freqüência de cenas explícitas de violência: tortura, prisões, embates armados entre policiais e grupos militantes. Pensar sobre elas e por meio delas faz parte de um questionamento maior a respeito de impunidades, violência e negação do apagamento e da conciliação com que elites políticas conduzem os momentos pós-ditatoriais. Não há um lado único ou uma única relação entre filme e passado ditatorial.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Esquecimento e memória. *Cultura e Pensamento*, Brasília, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/forums_de_cultura/cultura_e_pensamento/2006/debates/index.php?p=19551&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em: 21 mar. 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, Anna-blume, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.
- JELIN, Elizabeth. *El género en las memorias*. 2001. Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap6.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2007.
- LINS, Paulo. A tragédia brasileira. *Trópico*: idéias de norte a sul. s.d. Entrevista de Paulo Lins concedida a Fernando Masini. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2559,1.shl>>. Acesso em: 15 abr. 2007.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MURAT, Lúcia. Depoimento: cinema e história. In: SEMINÁRIO 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, Rio de Janeiro, 2004. *Anais...* Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ. p. 381-388.

- MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos (Org.). *Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RENAN, Ernest. What is a nation? In: BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. London: Routledge, 2002. p. 8-22.
- SEGATO, Rita Laura. Raça é signo. Brasília-DF: UnB, 2005. (Série Antropologia, n. 372). Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie372empdf.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura e testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003. p. 1-44.
- SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: UFG, 2003.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas-SP: Papirus, 2003.
- TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*: um estudo sobre o terror e a cura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- TELES, Edson. *Cine-bionarrativas: esquecimento e memória política*. (s.d.) Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/df/geral3/edson2.html>>. Acesso em: 18 jan. 2007.

FILMOGRAFIA

- CIDADE de Deus – Fernando Meireles e Kátia Lund. Roteiro: Bráulio Mantovani. Produção: O2 Filmes. 130 minutos. 2002. DVD
- QUASE dois irmãos, Direção Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Produção: Ailton Franco e Branca Murat. 102 minutos. Brasil, 2005. DVD
- QUE bom te ver viva – Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat. Produção: Lucia Murat. 100 minutos. 1989. VHS

Cinema and memory of the dictatorship

Abstract

This article approaches the connection between testimony and film narratives which deal with the dictatorial years in Brazil (1964-1985). After discussing dictatorships as a traumatic events, I present the analysis of two movies which interweave the memory of the dictatorial past and testimonies. The movies were analyzed taking into account the intertextuality between their narratives and the life memory of their directors and/or writers.

Key-words: cinema; memory; dictatorship.

Data de recebimento do artigo: 15 de fevereiro de 2008

Data de aprovação do artigo: 22 de abril de 2008