



SEÇÃO: LIVRE

O CINEMA COMO ARENA DE DEBATES PARA AS MEMÓRIAS DIFÍCEIS DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA: AÇÃO ENTRE AMIGOS (1998) E MEMÓRIA QUE ME CONTAM (2012)

CINEMA AS A DEBATE ARENA FOR THE DIFFICULT MEMORIES OF THE BRAZILIAN CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP: AÇÃO ENTRE AMIGOS (1998) AND MEMÓRIA QUE ME CONTA (2012)

EL CINE COMO ESPACIO DE DEBATE SOBRE LAS DIFÍCILES MEMORIAS DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR BRASILEÑA: AÇÃO ENTRE AMIGOS (1998) Y MEMÓRIA QUE ME CONTA (2012)

Charles Monteiro¹

orcid.org/0000-0003-1498-8155

monteiro@pucrs.br

Recebido em: 2 dez. 2022.

Aprovado em: 14 jun. 2023.

Publicado em: 24 nov. 2023.

Resumo: O artigo visa refletir sobre história, memória e cinema brasileiro contemporâneo nos filmes *Ação entre amigos* (1998) e *A memória que me contam* (2012), destacando dois momentos dos discursos sobre a memória da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), que eles reverberam em nossa sociedade. Serão considerados dois diferentes momentos do cinema brasileiro nos anos 1990 e 2010, e os embates atuais no que diz respeito à elaboração das memórias da ditadura civil-militar. Os filmes citados com características específicas dialogam com duas conjunturas distintas no tocante ao direito à memória e à verdade sobre as múltiplas violações dos direitos humanos promovidas no decorrer dos governos dos militares brasileiros, e no cenário de lutas pelo não esquecimento delas. Para o desenvolvimento das reflexões, embasamo-nos em estudos sobre memória (CANDAU, 2011; HUYSSSEN, 2014; POLLAK, 1989, 1992), bem como *História como trauma* (SELIGMAN-SILVA, 2008), *Análise de filmes* (PENAFRIA, 2009) e *Análise do filme* (AUMONT; MARIE, 2010).

Palavras-chave: cinema brasileiro pós-retomada; ditadura militar; memórias difíceis.

Abstract: The article aims to reflect on history, memory and contemporary Brazilian cinema in the films *Ação entre amigos* (1998) and *A memória que me contam* (2012), highlighting two moments of the discourses on the memory of the dictatorship Brazilian civil-military (1964-1985), which they reverberate in our society. Two different moments of Brazilian cinema in the 1990s and 2010s will be considered, and the current clashes with regard to the elaboration of memories of the civil-military dictatorship. The aforementioned films with specific characteristics dialogue with two distinct conjunctures regarding the right to memory and the truth about the multiple violations of human rights promoted during the Brazilian military governments, and in the scenario of struggles for their not being forgotten. For the development of reflections, we based ourselves on the main studies on memory (CANDAU, 2011; HUYSSSEN, 2014; POLLAK, 1989, 1992), as well as *História como trauma* (SELIGMAN-SILVA, 2008), *Análise de filmes* (PENAFRIA, 2009) and *Análise do filme* (AUMONT; MARIE, 2010).

Keywords: Brazilian cinema; military dictatorship; tough memories.

Resumen: El artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la historia, la memoria y el cine brasileño contemporáneo en las películas *Ação entre amigos* (1998) y *A memória que me contam* (2012), destacando dos momentos de los discursos sobre la memoria de la dictadura cívico-militar militar brasileña (1964-1985), que repercuten en nuestra sociedad. Se considerarán dos momentos diferentes del



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

cine brasileiro en las décadas de 1990 y 2010, y los enfrentamientos actuales en torno a la elaboración de memorias de la dictadura cívico-militar. Las películas mencionadas con características específicas dialogan con dos coyunturas distintas en torno al derecho a la memoria y la verdad sobre las múltiples violaciones de derechos humanos promovidas durante los gobiernos militares brasileños, y en el escenario de las luchas por no ser olvidados. Para el desarrollo de las reflexiones nos basamos en estudios sobre la memoria (CANDAU, 2011; HUYSEN, 2014; POLLAK, 1989, 1992), así como en *História como trauma* (SELIGMAN-SILVA, 2008), *Análise de filmes* (PENAFRIA, 2009) y *Análise do filme* (AUMONT; MARIE, 2010).

Palabras clave: cine brasileiro; dictadura militar; recuerdos duros.

O aspecto que une essas duas produções em uma perspectiva de análise comum é a possibilidade de pensarmos o cinema como sintoma da realidade (KRACAUER, 1997), um meio que toma para si a tarefa de pensar sobre esse passado coletivo difícil e traumático para realizar um trabalho sobre ele. Nos filmes em questão, a narrativa se aproxima da discussão sobre o que fazemos com a memória dos atos violentos perpetrados durante a ditadura militar brasileira e com a experiência traumática advinda de tal período. Desse modo, separados por uma década e meia, os dois filmes enunciam a presença desse passado e as disputas pela memória que se estabelecem ao seu redor. Aproximando tais aspectos desenvolvidos pelo cinema e pelos diferentes contextos desses embates pela memória social da ditadura civil-militar, é possível historicizar a construção de uma memória através do cinema brasileiro.

Existe uma produção significativa de artigos, teses e dissertações sobre o cinema que aborda a ditadura militar brasileira, especialmente após os anos 2000, que, por motivos de espaço, não seria possível comentar e debater aqui. Alguns dos trabalhos que realizam este inventário e o debatem são os de Márcia de Souza Santos (2011), Cristiane Freitas Gutfreind e Nathalia Rech (2011) Cristiane Freitas Gutfreind (2018), Eduardo Morettin e Marcos Napolitano (2018) para ficar em alguns entre os mais recentes e destacados. Porém, para análise específica dos filmes, dialogamos com autoras(es) que realizaram interpretações de um ou outro dos filmes, como Cassio Santos Melo (2012), Viviane C. Pinto (2016),

David Barbosa de Oliveira e Ulisses Levy Silvério dos Reis (2021).

A partir da metodologia proposta por Manuela Penafria (2009, p. 7) para análise fílmica da imagem e do som, foram selecionadas duas sequências principais, uma de cada obra, que apresentam uma homologia formal: a disposição dos personagens em um círculo, em um debate, em uma "arena de disputas sobre o passado". Para Manuela Penafria:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Vanoye, 1994). A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, *off e in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Manuela Penafria, seguindo e adaptando o método de análise proposto por Jacques Aumont e Michel Marie (2010), destaca que, apesar de existirem diferentes tradições de análise de filmes, o fundamental é a decomposição fílmica, ou seja, a separação das cenas. A autora sugere selecionar uma cena ou um pequeno conjunto de cenas nas quais o tema central a ser analisado é recorrente. A partir da separação da cena ou das cenas, inicialmente, analisamos separadamente a imagem e o som para compreendermos como a expressão fílmica faz emergir aqueles assuntos. A partir disso, relacionamos as imagens e os sons em movimento para nossa interpretação sobre "como" o tema é tratado e os significados relacionados a ele são apresentados ao espectador no filme. Nesse sentido, a análise será feita a partir da decomposição deles e da seleção de

sequências que sumarizam a questão central desses filmes relacionando-as às memórias traumáticas da ditadura militar, levando em conta na interpretação a imagem e o som em movimento. Conectamos a análise interna com a análise externa, relacionando a narrativa fílmica com o ambiente histórico ao qual ela pertence para que se possa compreender não apenas as condições de produção da obra, mas também a construção de cadeias de significados que ela carrega e como a expressa social e historicamente.

Em *Ação entre amigos* (1988), as quatro personagens principais (amigos e ex-companheiros de guerrilha) estão reunidas ao redor de uma mesa de bar e discutem sobre o significado da prisão e da tortura para cada uma delas no presente. Em *A memória que me contam* (2012), Irene e seus ex-companheiros estão reunidos em uma sala de espera de hospital, onde sua amiga em comum Ana convalesce, e eles fazem um balanço desapassionado sobre as suas ações na guerrilha e a herança das utopias políticas libertárias da luta contra a ditadura civil-militar no contexto neoliberal do presente.

Com o objetivo é contribuir com a discussão acerca do processo de construção da memória social sobre a ditadura civil-militar brasileira, partimos de uma problematização que insere o cinema no centro da constituição de tal campo de disputas, levando em consideração o papel desempenhado por ele na construção de sentidos acerca do passado, remontando e articulando-os de modo a tecer uma narrativa própria. Ou seja, como afirma Marco Ferro (1976), o cinema em sua dimensão de agente da história. Seguindo a linha teórica que aborda a relação da sociedade com a experiência histórica, evidencia-se atualmente a valorização da memória social.

Candau (2011, p. 23) problematiza o conceito de memória coletiva ao reduzir a possibilidade de confusão entre memórias individuais e coletivas, diferencia o que chama de memórias fortes e fracas e distingue a memória a partir de três qualidades. A primeira é a protomemória, a memória social incorporada, tal como se expressa, por exemplo, nos gestos, nas práticas e

na linguagem, cujo exercício é realizado quase automaticamente, sem um julgamento prévio. A segunda é a memória propriamente e está relacionada à evocação ou à recordação voluntária. A terceira, que ele chamada de metamemória, constitui-se naquela forma de memória reivindicada a partir de uma filiação ostensiva. Esta última diz respeito à construção identitária. É a representação que fazemos das próprias lembranças, o conhecimento que temos delas. Para ele, só a terceira, a metamemória, aquela que se refere à memória coletiva, pode ser compartilhada, pois é um conjunto de representações da memória.

Michael Pollak (1989, 1992) afirma que a memória de acontecimentos marcantes da história nacional "constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo" (POLLAK, 1992, p. 203). Para ele, essas memórias subterrâneas "prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram, em momentos de crise, em sobressaltos bruscos e exacerbados" (POLLAK, 1989, p. 4). A conjuntura sociopolítica do momento é determinante para definir se a memória subterrânea virá ou não à superfície, possibilitando a disputa pela memória oficial. Desse modo, o "esquecimento" proposto pela Lei da Anistia de 1979 (BRASIL, 1979), por exemplo, não é, em si, um esquecimento, mas a seleção de uma memória.

O cinema é uma linguagem que permite discutir o nossa relação com o tempo e propor um debate público sobre como os diferentes passados habitam o nosso presente em uma relação que não é linear e progressiva do tempo, mas sim percorre a via do fragmento e da montagem. Pensar o tempo de forma distinta era uma das propostas de Walter Benjamin, que propunha fraturar a narrativa histórica, numa maneira de quebrar a relação entre passado e presente:

[...] a temporalidade do passado não se reduz mais ao espaço indiferente de uma anterioridade que precede o presente na linha monótona da cronologia; ao contrário, momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque são separados, portanto "distantes", se interpelam

mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal. Em oposição à representação de uma linearidade contínua e ininterrupta do tempo histórico, representação cuja relevância ideológica para a manutenção do existente deve ser realçada, essa concepção disruptiva e intensiva de "atualidade" coloca em questão a narração dominante da história, isto é, também, a compreensão de um passado cujo sentido pode revelar-se outro e a autocompreensão de um presente que poderia ser diferente (GAGNEBIN, 2008, p. 81).

O cinema é uma poderosa ferramenta de produção de sentido, capaz de se aproximar de um público amplo e plural como poucos meios culturais da sociedade contemporânea, e tem papel importante na construção da memória social sobre a ditadura civil-militar (NAPOLITANO; SELIPRANDY, 2018). Para além da grande contribuição oriunda dos filmes documentais, que abrem a perspectiva do testemunho e do relato dos que se envolveram diretamente nas lutas do período, os filmes ficcionais adquirem um espaço importante no palco das disputas pela memória social. As narrativas propostas pelo cinema alimentam o debate sobre a presença da ditadura na contemporaneidade, seja pela crítica social contida em algumas obras – que discutem inclusive a manutenção de resquícios da essência repressiva da ditadura nos dias atuais – seja pela problematização da nossa relação difícil com nosso passado recente.

Instituída no Brasil em 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) apresentou relatório das suas ações em 2014. Ao torná-lo público, a CNV, além de citar nominalmente os agentes do Estado que violaram direitos humanos, apresentou relatos sobre as mortes de 434 pessoas vítimas de arbitrariedades, descrições sobre técnicas de tortura, execuções, detenções ilegais, desaparecimentos forçados e ocultações de cadáveres.

No passado recente, o Brasil chegou a avançar nos processos de reparação das vítimas da ditadura, mas inúmeros episódios continuam sem explicação. Garantir o direito à memória, à verdade e à justiça é um passo fundamental na consolidação da democracia em oposição às políticas de esquecimento e aos negacionismos correntes hoje na sociedade brasileira.

Nesse sentido, estas obras cinematográficas se colocam em consonância com uma "política de justa memória" (RICOEUR, 1994), que concede às vítimas da história o dever de memória que lhes é de direito, como forma de condenar as violências sofridas e evitar a sua repetição no futuro.

Ambos os filmes enfatizam as relações entre o presente e o passado das personagens, e, de certa forma, aqueles que conduzem o desenrolar da ação e que constroem os sentidos centrais dos filmes são como que "possuídos pelo passado". Esse é o caso de Miguel em *Ação entre amigos* (1998) e de Irene em *A memória que me contam* (2012). Porém, essas duas personagens são mobilizadas por outras duas que tiveram papel de destaque durante a ditadura militar e agem na órbita de influência deles. Miguel é atraído por Correia, delegado encarregado de dirigir as seções de tortura as quais foram submetidos os quatro amigos guerrilheiros e que teria matado a sua companheira e seu filho. A vingança dessa perda irreparável em sua vida é o mote que o leva a reunir os amigos para uma "pescaria". Já Irene é forçada a reavaliar o seu passado frente à internação em estado grave de Ana, companheira guerrilheira e líder de ações de expropriação de bancos na luta contra a ditadura civil-militar brasileira.

Os dois filmes fazem uso de imagens de época para criar um efeito de conexão e de verossimilhança com o passado recente e, de certa forma, também de validação de suas abordagens sobre este passado. Entretanto, o fazem de forma diferente. Em *Ação entre amigos* (1988), as imagens e as reproduções de documentos são usadas nos créditos de abertura do filme: fotos de manifestações estudantis, fotografias de ações da repressão policial, documentos do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e certificados da censura federal etc. Em *A memória que me contam* (2012), as imagens (fotografias e documentários de época mostrando passeatas estudantis) estão inseridas no meio do filme, elas fazem parte da pesquisa que a cineasta Irene está fazendo para o seu próximo filme. De certa forma, trata-se de uma metalinguagem, de uma

reflexão sobre a contribuição do cinema para documentar e refletir sobre a história brasileira recente. O cinema como este lugar de memória e de construção de narrativas sobre o passado.

O mar é um elemento que aparece na abertura dos dois filmes. Em *Ação entre amigos* (1988), no pesadelo de Paulo, Lucia, a companheira de Miguel, é torturada e, depois, jogada de um helicóptero no mar. O que pode ser uma alusão aos voos da morte utilizados pelas ditaduras do Cone Sul para a ocultação de corpos de presos brutalmente torturados e assassinados nos porões dos órgãos de repressão. Em *A memória que me contam* (2012), o mar também está relacionado aos pesadelos de Ana, que vê ondas que vão gradualmente crescendo e tomando tudo, mas, ao tentar nadar para a superfície, ela não consegue e começa sufocar. Seria possível interpretar o significado dessas imagens como uma presença dos traumas do passado, as sequelas dos afogamentos em sessões de tortura para forçar confissões ou a delação de companheiros, que assombam, através de pesadelos, as personagens no presente. A água das ondas do mar que sobem e engolem tudo seria a presença de um passado traumático e incomodo que se alastra e invade o presente.

Entretanto, observamos distintas construções de sentido que diferenciam os dois filmes na forma de abordagem da memória da ditadura civil-militar brasileira e dos movimentos armados de oposição. Se pensarmos em termos de gênero, um diretor homem (Beto Brant) tem como protagonista de sua narrativa um homem heterossexual branco, que solicita a ajuda de três amigos homens para uma "ação". O filme de Lucia Murat, uma diretora mulher, tem como protagonista Irene, uma espécie de alter ego dela, que é cineasta e mãe de um artista homoafetivo. Irene reúne seus ex-companheiros e suas ex-companheiras de guerrilha para uma vigília na sala de espera da UTI do hospital onde se encontra internada em estado crítico Ana. A história destas duas mulheres conduz a narração e aciona as memórias das lutas, das vitórias e das derrotas políticas da guerrilha e das esquerdas

na história política brasileira recente.

O filme de Beto Brant se aproxima de um *thriller* policial de ação, com suspense, perseguição de carros e cenas de tensão. A linguagem do filme dialoga com as novas tendências e os experimentos dos jovens cineastas da década de 1990 com o videoclipe e a linguagem de séries televisivas. Em contraponto, o filme de Lucia Murat é um drama intimista, com vários monólogos da personagem Ana e de conversas imaginárias desta com Irene. Há um clima de desilusão e apatia diante de um cenário neoliberal de hipertrofia do individualismo, em que as utopias libertárias coletivas do passado são colocadas em perspectiva e seu legado no presente problematizado. É um filme de pouca ação, com várias digressões das personagens principais sobre as suas ações no passado e as consequências destas na atualidade. Quais teriam sido as conquistas legadas à nova geração, aos filhos dos ex-guerrilheiros, decorrentes das lutas contra a ditadura por justiça, liberdade e igualdade social?

No entanto, a questão central que leva a debater esses dois filmes é o fato de exporem diferentes pontos de vista no presente sobre as ações do movimento guerrilheiro no passado e sobre as memórias difíceis dos traumas herdados das violências perpetradas pela ditadura militar. Em *Ação entre amigos* (1988), algumas das personagens parecem querer esquecer o passado e aceitar a Lei de Anistia (BRASIL, 1979) como um perdão coletivo tanto para torturadores quanto para guerrilheiros, dispositivo legal que alguns familiares de desaparecidos, membros dos movimentos pelos Direitos Humanos e ex-torturados(as) chamam de "Lei do Esquecimento". Já em *A memória que me contam* (2012), as personagens estão fazendo um balanço sobre a sua ação e sobre seu legado para as lutas democráticas em meio a reivindicações da sociedade civil pela abertura dos arquivos dos órgãos de repressão da ditadura militar – DOPS, Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), Serviço Nacional de Informação (SNI) etc. As personagens debatem e entram em disputa constantemente, negando-se ao papel de vítimas ou de heroínas

na luta política, porém é com certo desencanto que se perguntam: "Valeu a pena tudo o que fizemos?". Segundo Huyssen (2014, p. 177):

Na medida em que as energias utópicas da modernidade clássica foram enfraquecendo, nas três últimas décadas, o passado se estabeleceu firmemente como uma âncora temporal na cultura popular das sociedades ocidentais. A cultura da memória triunfou sobre o presente e bloqueou qualquer imaginação de futuros alternativos. As projeções da política transformativa minguaram a tal ponto que as lembranças do passado vieram a ocupar um espaço cada vez maior nos debates públicos.

O filme *Ação entre amigos* (1988) foi dirigido por Beto Brant (1964-) e lançado em 1998, no contexto do chamado "Cinema de Retomada" (1994-2005), após a dramática redução da produção cinematográfica nacional decorrente das dificuldades de financiamento ocasionadas pelo fechamento da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME) e pelos cortes no orçamento federal no setor cultural promovidos pela administração do presidente Fernando Collor de Mello entre 1990-1993. Beto Brant faz parte da geração do "Cinema Paulista" dos anos 1990, que se desenvolveu a partir de experiências em vídeo e em filmes de curta metragem. Linguagem que ele se apropria e emprega em certas cenas do filme. O roteiro foi escrito em parceria por Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca².

O enredo aborda o reencontro de quatro amigos – Miguel, Paulo, Osvaldo, Elói – que participaram da luta armada em oposição à ditadura civil-militar entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1970, tendo sido presos e torturados. Miguel programa uma pescaria para reunir o grupo, dissimulando inicialmente os reais motivos da viagem. No trajeto, ele revela a sua descoberta ao grupo. Miguel julga ter identificado em uma foto feita durante um comício, numa cidade do interior de São Paulo, o rosto do homem que os torturou 25 anos antes. O delegado Correia, que oficialmente era dado como morto em um acidente de avião. Chegando à cidade na procura pelo torturador, o passado mal resolvido deles começa a vir à tona.

Uma revelação provoca reações diferentes em cada um deles, estabelecendo um conflito: há quem não acredite que Correia esteja vivo e há quem deseje que ele esteja realmente morto.

Em paralelo, o filme vai reconstruindo em *flashbacks* as ações dos quatro amigos durante os chamados "Anos de Chumbo" da história recente do Brasil para narrar os dramas e dilemas de cada uma das personagens. Mesmo sem superar entre eles, os amigos prosseguem viagem e chegam à cidade. Então, eles passam a procurar pelo homem visto nas fotos, sem saber que, entre os quatro, existe um segredo que pode vir à tona e modificar radicalmente a história que viveram 25 anos antes.

A sequência selecionada mostra os quatro amigos jantando na mesa de um bar restaurante à beira da estrada (8':10"-13':45"). A mesa torna-se uma arena de debate e disputas sobre a memória da ditadura e das torturas que sofreram. A forma de círculo e o apelo à arena, à luta, reaparecem formalmente na cena seguinte, em que os quatro encontram-se em frente a uma borracharia, bem como mais a frente quando estão reunidos ao redor de uma mesa de biliar e, depois, assistindo a uma rinha. E, finalmente, quando encontram Correia, o levam para o meio do mato e o forçam a falar. São momentos de grande tensão no filme, acompanhados por uma trilha sonora de música estridente e, em algumas delas, com *flashbacks* em cores.

Na mesa do bar restaurante, Miguel tira uma fotografia de uma pasta e a apresenta aos seus amigos, que inicialmente pensam tratar-se apenas de um comício político. Tendo em vista que ele é assessor político de um recém-eleito deputado federal. Nas capturas de tela abaixo, vemos imagens do momento em que Miguel apresenta as provas aos amigos e explica a sua teoria. A fotografia surge na trama como revelação de um passado que não quer passar, que simultaneamente é presente e passado. Correia é a fantasmagoria de um tempo de violências capturada pela imagem. Inicialmente, os cole-

² Cinemateca Brasileira, Filmografia, Dados da Produção. *Ação entre amigos*. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base-FILMOGRAFIA&lang-p>. Acesso em: 5 ago. 2022.

gas acreditam ser uma das "histórias" de Miguel e que ele estaria imaginando coisas. Visto que oficialmente existiriam várias declarações das autoridades públicas sobre sua morte na imprensa. A luz é difusa e fraca, com tons azulados, com uma espécie de bruma que envolve esse passado e não deixa vê-lo com clareza. A câmera em primeiro plano alterna o enquadramento de

uma personagem para outra, visando capturar em seus rostos as distintas reações diante da revelação que Miguel está fazendo. Surpresa, descrença, ironia se alternam com comentários jocosos sobre a descoberta. É quando Miguel afirma: "É ele... Vocês não estão reconhecendo? Vocês têm memória fraca? É o Correia!" (8'12").

Figura 1 – Mosaico de cenas de Ação entre amigos (1988). Produção: Dezenove Som e Imagens



Fonte: Captura do autor (2023).

Correia foi o policial responsável por comandar e torturar o grupo na prisão. Os companheiros ficam atônitos e parecem não acreditar: "O quê? Correia?", diz Paulo. Nesse momento, ocorre um *flashback* na narrativa e são apresentadas as cenas de uma ação do grupo em uma expropriação de banco durante a ditadura militar, que terminou na prisão de todos. A cena é colorida e ocorre em velocidade, dando um efeito de aceleração e de tensão à narrativa, que corrobora com o instante atual de revelação. A trilha sonora é estridente e aumenta ainda mais o clima de tensão.

Os amigos se mostram incrédulos e afirmam que o Correia era um membro importante do aparelho de repressão, que tinha comandado muitas ações em São Paulo e que os militares não o deixariam vivo. Além do mais, o acidente

aéreo que havia ocasionado a morte dele fora noticiado em todos os meios de comunicação. Miguel questiona os companheiros e pergunta: "Você viu ele morto? Nenhum de nós viu, porra! Vocês sabem que dava pra plantar notícia no jornal – ainda mais naquela época. O avião caiu, plantam um corpo, enterro com o caixão fechado". Miguel complementa a sua argumentação com outros dados levantados em uma investigação sobre a morte da esposa de Correia e o traslado do corpo para local desconhecido, sem o nome do responsável pelo transporte.

Nesse momento, Paulo afirma: "Isto não prova nada. Qualquer um da família poderia ter feito isso!". Miguel complementa: "Inclusive o Correia". Osvaldo retruca: "Para com isso, Miguel. Que fixação! Este cara saiu da nossa vida a mais de

25 anos!". Miguel: "Faz 25 anos que esta merda está aqui [a personagem coloca a mão na garganta]". A câmera gira em *traveling* ao redor da mesa focando os rostos em silêncio dos quatro amigos sob impacto da notícia. Miguel diz: "Agora vocês entenderam? Desta vez a nossa pescaria vai ser diferente!". Novo *flashback* acontece com as cenas da ação no banco e da prisão do grupo.

Na cena seguinte, que faz parte da mesma sequência, os quatro amigos estão em frente à borracharia do posto de gasolina consertando o pneu da camionete e dão continuidade à conversa (13'46"). Uma cena noturna que começa com o borracheiro mergulhando a câmera do pneu da camionete em um tonel de água escura sob reflexos avermelhados de luzes neon do letreiro do posto com uma trilha sonora estridente que aumenta a tensão e a expectativa do espectador. Uma clara alusão à tortura e à prática do afogamento de presos para forçar a confissão de seus supostos crimes políticos e a delação de companheiros. Elói afirma que tem o maior respeito por Miguel ter continuado a lutar pelas coisas que acredita, mas que a luta de hoje não é aquela, que ele deveria tirar aquilo da cabeça. Sucede-se o seguinte diálogo:

Miguel para Elói: O que você sabe da minha cabeça? Esse filho da puta acabou com a minha vida!

Paulo: O Elói está certo. O que você está pretendendo fazer?.

Miguel: Merda, vocês não tão entendendo, porra!

Elói: Porra! Você arrastou a gente aqui para quê? Eu não quero nada com isso!

Miguel: Este cara azarou a vida de muita gente. Eu não estou fazendo isso só por mim não!

Paulo: Por mim, você não precisa fazer nada!

Elói: Nem por mim!

Miguel: E por você Osvaldo? Sete de prisão não foram nada para você?

Osvaldo: Eu não queria que este cara estivesse vivo, mas também não me interessa mais por essa história. Acabou! Chega! Chega! Tá?

Miguel: Eu não acredito! Está parecendo que vocês esqueceram de tudo o que aconteceu!

Paulo: É pra ficar lembrando?

Miguel: Eu lembro disso todos os dias, como se fosse hoje. E vai ser sempre assim até eu morrer!

Elói: Miguel, isso é demais!

Miguel: Demais? Quer dizer que acertar as contas com o filho da puta que matou, cegou, aleijou, pendurou todo mundo, é demais?

Elói: Você é que acha que é o Correia! Você bate o olho numa foto e enxerga um fantasma! Você viu o que quis!

Miguel: Sabe o que eu acho? Não sou eu que quer o Correia vivo. É você que quer ele morto!

Paulo: A gente tinha 20 anos! Agente viveu mais de lá pra cá do que antes de tudo aquilo!

Miguel: E daí?

Paulo: O que você está querendo fazer? Matar o cara? Isso é assassinato!

Miguel: Assassinato um caralho! Isso é justiça!

Paulo: Você não sabe o que está falando, você está doente! Eu não vou entrar numa desta. Vai se foder! Tá pronto aí o meu pneu?

O diálogo evidencia a disputa entre diferentes percepções, posicionamentos políticos sobre os acontecimentos, a memória deles e sua repercussão no presente. Entre um passado traumático vivo, que habita o presente e que continua a assombrá-lo, produzindo efeitos físicos e choques psíquicos nas vítimas do terrorismo de Estado e da tortura, e a vontade de esquecer as atrocidades cometidas pelos agentes da ditadura e tocar a vida da forma que for possível convivendo com aqueles que apoiaram a ditadura militar de algum modo ou simplesmente silenciaram sobre os seus crimes. Miguel é a voz daqueles que foram torturados e que exigem a reparação dos crimes perpetrados pelos agentes do Estado responsáveis pela repressão política e social; daqueles que ficaram com sequelas físicas e psicológicas, que não conseguiram retomar uma dita "vida normal" afetiva, profissional, social e politicamente. A militância política da personagem aponta para a continuidade da luta por outros meios, através do voto e da democracia burguesa formal, da qual ele aponta os seus limites para acertar as contas com o passado. Osvaldo representa aqueles que, tendo sofrido no passado – ele foi preso e torturado –, desejam esquecer para tocar as suas vidas, para quem a liberdade individual, a democracia formal e um certo sucesso

financeiro são capazes de compensar as derrotas das bandeiras políticas do passado. A fala de Paulo dá a entender que eles eram jovens, que lutaram e fizeram ações armadas por algumas ideologias e utopias sociais, mas que não teriam mais sentido no presente.

Na década de 1990, o fantasma do recém-fimdo período ditatorial ainda rondava o país. Dividia-se entre a euforia do processo de redemocratização e as feridas não cicatrizadas do passado. De certa forma, nem os militares e nem os ex-guerrilheiros, embora por motivos diferentes, pareciam querer reavivar as chagas do passado naquele presente. A prioridade era consolidar a jovem democracia e implementar a aplicação da nova Constituição de 1988, que assegurava uma série de direitos sociais atacados pela ditadura. Segundo Márcia de Souza Santos (2011, p. 67-68):

Dentro do 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 de redemocratização.

Durante o governo Fernando Henrique Cardoso, o Estado brasileiro reconheceu sua responsabilidade frente à questão dos opositores que foram mortos pelo aparelho repressivo da ditadura militar. Os familiares dos mortos e desaparecidos tiveram um papel decisivo, exigindo as apurações com perseverança e tenacidade. O Executivo Federal preparou um projeto que o parlamento brasileiro transformou em lei em dezembro de 1995, criando uma Comissão Especial com três tarefas: reconhecer formalmente caso por caso, aprovar a reparação indenizatória e buscar a localização dos restos mortais que nunca foram entregues para sepultamento.

No cinema, a abordagem da ditadura se diferenciou da denúncia que caracterizou a produção dos anos 1980, no calor dos acontecimentos e no contexto do processo de redemocratização política, como em: *Pra frente Brasil* (1982) e *Que bom te ver viva* (1989). Nos anos 1990, a produção filmica ampliou o debate sobre a ditadura com cinebiografias e documentários, mas, no

campo dos filmes de ficção, parece ter havido uma tendência em matizar a dicotomia entre algozes e vítimas em filmes como *O que é isso, companheiro?* (1997).

O debate sobre o passado traumático e as memórias difíceis da ditadura civil-militar-em-presarial brasileira acompanharam o processo de redemocratização, que se materializara em dispositivos jurídicos e legais que visavam dar uma resposta às demandas da sociedade civil. Segundo David Barbosa de Oliveira e Ulisses Levy Silvério dos Reis (2021, p. 50):

A tônica da recente transição da ditadura para a democracia foi permeada, no campo jurídico-político, por disputas acerca de como tratar os responsáveis pelos crimes de direitos humanos praticados por agentes de Estado em desfavor de movimentos de resistência ao governo. Nenhuma dessas controvérsias pôde furtar-se à análise da Lei n. 6.683/1979, chamada "Lei de Anistia", que, ao mesmo tempo em que foi responsável por extinguir a punibilidade dos crimes cometidos pelos funcionários do governo e pelos membros da resistência armada, abriu caminho para uma futura política de reparações a serem concedidas pelo Estado em favor das vítimas do regime e dos seus familiares. A título de exemplo, podem-se citar a Lei n. 9.140/1995, que criou a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e reconheceu como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 02/09/1961 a 15/08/1979; a Lei n. 10.559/2002, que criou a Comissão da Anistia e regulamentou o art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias a fim de instituir o regime do anistiado político; e a Lei n. 12.528/2011, que criou a Comissão Nacional da Verdade (CNV).

É nesse novo contexto de disputas nos anos 2010 que vamos refletir sobre o filme *A memória que me contam* (2012), da diretora Lucia Murat. Se o diretor paulista Beto Brant (1964-) era ainda muito jovem no auge da ditadura e não viveu de forma direta aqueles eventos, o caso de Murat é bastante diferente. Lucia Maria Murat Vasconcelos nasceu em 1948 no Rio de Janeiro, foi criada em Copacabana e ingressou na Faculdade de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1967, em que militou no diretório acadêmico e participou das passeatas contra o Ato Constitucional n. 5 (AI-5) e a ditadura organizadas pela União Nacional dos Estudantes

(UNE) no ano de 1968. No mesmo ano, foi presa no 30º Congresso da UNE, realizado de forma clandestina em Ibiúna, interior do estado de São Paulo, junto com Vera Sílvia Magalhães, que era uma das responsáveis pela segurança do evento. Passou três anos e meio detida na Vila Militar e no Presídio Talavera Bruce, no Rio de Janeiro. Após a prisão, passou a militar na Frente Operária do MR-8. Foi presa novamente em 31 de março de 1971 e torturada no Departamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Deixou a prisão em 1974, atuando inicialmente como jornalista no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, no jornal *Opinião*.

A experiência da prisão e das torturas durante a ditadura militar exerceu forte influência em sua obra. Seu longa-metragem *Que bom te ver viva* (1989) é um compêndio de histórias, relatos e lembranças dos tempos de prisão. Em 2004, retomou o tema com *Quase dois irmãos*, que lhe valeu o Prêmio de Melhor Filme Ibero-Americano do júri oficial e de Melhor Filme do júri popular do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata. Em 2011, ganhou diversos prêmios no Festival de Gramado com o filme *Uma longa viagem* (2011), que narra as viagens do irmão da diretora ao redor do mundo na década de 1970, enquanto ela estava presa durante a ditadura militar. Em 2012, lançou o filme *A memória que me contam* (2012), mais uma obra sobre a ditadura civil-militar (REGISTRO..., [20--]).

Esse filme gira em torno da personagem Ana, que está morrendo. Ela é uma ex-guerrilheira, um ícone da luta armada e das esquerdas, e é o último elo de um grupo de amigos que resistiu à ditadura militar no Brasil. Eles se reencontram na sala de espera de um hospital. Ali, discutem e fazem um balanço sobre utopias falidas, terrorismo e liberação sexual sob o ponto de vista de duas gerações, do grupo de amigos ex-guerrilheiros e de seus filhos. O filme é narrado em fragmentos, enfocando cada uma das personagens numa sequência de emoções e sensações que não obedece a uma narrativa clássica, interpolando falas de Ana, que é apresentada apenas enquanto jovem, como se ela nunca tivesse saído dos anos

1960. A narrativa se desloca entre a sala de espera do hospital, o apartamento de Irene na Zona Sul do Rio de Janeiro, um restaurante onde o grupo se reúne, um debate sobre a Arte de Vanguarda nos anos 1960 no Parque Lage, uma exposição de arte numa galeria e uma performance de Eduardo, filho de Irene, no Morro da Mangueira, além do gabinete do Ministro da Justiça em Brasília.

Como pano de fundo para essas questões, a narrativa acompanha o dia a dia das personagens principais hoje. Irene é uma cineasta e está trabalhando num filme que tem a ver com os anos 1960. O casal, Henrique, artista plástico, e Zezé, curadora, trabalha com arte contemporânea. Eduardo é um jovem artista em ascensão e tem uma relação amorosa com Gabriel, filho de Ricardo, um ex-militante e hoje professor que, do ponto de vista comportamental, é bastante conservador e desiludido em relação às bandeiras que defendeu no passado durante a luta armada. Cada uma das personagens na sala de espera traz uma questão que liga os anos 1960 a questões atuais. Paolo é um ex-militante político italiano refugiado no Brasil acusado de pertencer a um grupo armado na Itália dos anos 1970 que traz a discussão da guerrilha para os dias de hoje.

A personagem Ana é inspirada na amiga de militância de Murat, Vera Silva Magalhães, que ajudou, em 1969, a planejar o sequestro do Embaixador americano Charles Elbrick em troca da liberação de presos políticos, falecida em 2007. Segundo o próprio depoimento da diretora no *site* de sua produtora Taiga Filmes:

A primeira vez que pensei em fazer esse filme foi há mais de 20 anos. Vera Sílvia Magalhães, a quem o filme é dedicado, ainda era viva. E como sempre acontecia quando ela ficava doente, o grupo de amigos que vinha da época da militância estudantil dos anos 1960 se reunia na antessala do hospital a espera de notícias. Vera esteve doente inúmeras vezes. Além dos surtos em que sempre recordava das sessões de tortura, teve dois cânceres e muitos problemas decorrentes da sua saúde fragilizada. [...] Diversas vezes foi internada em crises psicóticas, quando a experiência da tortura voltava como se nunca a tivesse abandonado (MURAT, 2017).

A atriz Irene Ravache, que faz o papel princi-

pal, atuou em dois filmes de Lucia, em *Que bom te ver viva* (1989) e *A memória que me contam* (2012). O primeiro filme é um documentário com o depoimento de oito mulheres que atuaram em grupos armados contra a ditadura, foram presas, torturadas e conseguiram, de alguma maneira, reconstruir as suas vidas. A sua personagem é o elemento de ligação entre os depoimentos, ela se dirige ao espectador instigando-o a colocar aquele passado recente em debate.

Em *Memória que me contam*, Irene Ravache interpreta a personagem Irene, que é, como no filme de 1989, o alter ego da diretora Lucia Murat. A obra faz parte tanto do contexto de pós-retorno do cinema brasileiro quanto do de criação e publicação do relatório da CNV. Segundo as notas de direção do *site* da Taiga: "este filme quer falar de uma história que ainda está se fazendo: a história da utopia diante do poder, diante das fragilidades, dúvidas e feridas íntimas daqueles que seus filhos ainda consideram como 'heróis'" (NOTAS..., [20--]).

A sequência do filme selecionada para análise ocorre em 35'01". É noite e os amigos e ex-militantes estão reunidos na sala de espera do hospital. Na televisão, passa um telejornal que aborda o tema da guerrilha e da repressão política durante a ditadura militar. Um general é entrevistado, ele afirma que abertura de uma comissão para apurar o ocorrido naqueles anos é puro revanchismo de esquerdistas no Ministério, que se "aquilo [tortura, assassinatos e 'desaparecimentos'] tivesse sido feito', os terroristas não estariam hoje no poder e os ministros no governo em vez de ficarem quietos e nos agradecerem por estarem vivos, querem nos processar por puro revanchismo. Por que não rever os assassinatos cometidos pelos terroristas?" (35'10"). Troca a cena, o ministro da Justiça, José Carlos Almeida, está em seu gabinete em Brasília assistindo ao mesmo telejornal, que edita a sua fala, conservando apenas uma pequena frase dizendo que "É claro que a posição das Forças Armadas deverá ser levada em consideração". Indignado, o ministro fala para seu assessor que eles cortaram a sua fala no meio. No hospital, Irene está entrando na sala de espera,

cumprimenta uma amiga e, ao ouvir a declaração do ministro no telejornal, afirma: "Ele não pode estar falando isso, está justificando os caras" (35'45"). Corta e a cena volta para o gabinete do ministro em Brasília. Seu assessor afirma que, se eles conseguissem alguma coisa, poderiam justificar a abertura de uma comissão. O ministro da Justiça se dirige a ele e diz: "Você acha que tem uma sala lá no sétimo andar do Ministério do Exército com um general com uma chave na mão nos esperando para abrir?" (35'50").

A fala do ministro da Justiça sobre "a falta de condições políticas" evidencia as disputas entorno dos arquivos da ditadura e os diferentes interesses em jogo no processo de rememoração ou esquecimento do passado, bem como o amplo espectro de alianças políticas e a necessidade de negociações no Congresso Nacional do governo, que estariam dificultando o livre acesso aos arquivos da ditadura e seu debate público, pois a estabilidade do governo e a sobrevivência de seu projeto político estariam em jogo.

A cena volta para a sala de espera do hospital. Um dos amigos, Cacalo, afirma: "Nós já abrimos os nossos arquivos. Tudo o que fizemos está aí, em livros, entrevistas. Por que eles não fazem o mesmo?". A personagem Ricardo contesta: "A questão é que certos casos não deviam ter sido abertos. Seu livro, por exemplo, favorece os militares. Não estou nem falando se a gente deve ou não discutir o passado, não é isso. É que aberto ao público, exposto assim, eles é que tiram proveito disso!". O outro responde: "A questão é que nós não fomos só vítimas, nós reagimos, matamos. Também erramos". A amiga Zezé, emenda: "O Cacalo é corajoso! Ele falou coisas que muitos preferiam não ouvir". Henrique tenta acalmar: "Zezé, Zezé, por favor, por que você tem que começar uma discussão quando as coisas já estão se acalmando?". Zezé: "Henrique, porque você sabe que eu gosto de ir ao fundo das coisas e você sabe disso! E tem mais, Ricardo, só quem está no poder tem interesse em esconder os arquivos para não entrar em conflito com os militares ou continuar fazendo papel de vítima!" (36'16"-37'29").

Na sequência abaixo, o ministro José Carlos chega ao hospital para saber de Ana e reencontrar seus ex-companheiros de luta armada. A forma circular em que as personagens se posicionam lembra uma arena de embates, como em *Ação entre amigos* (1998). Nesse sentido, há uma homologia formal entre os dois filmes, que nos incita a escolher estas duas cenas chave de embate pela memória da ação dos movimentos guerrilheiros durante a ditadura civil-militar e centrar a análise fílmica sobre elas.

Em relação aos aspectos fílmicos, a luz é difusa, o tom azulado e frio, bem como a inexistência de trilha sonora ou efeitos enfatizando um silêncio carregado de fantasmas da cena parecem indicar um clima de desencanto sobre o passado, entre ressentimentos e mal-entendidos muitas vezes

situados mais no plano das individualidades e das disputas de egos do que de discussão de projetos políticos coletivos para a nação. A ex-guerrilheira e companheira Ana está na UTI, gravemente doente. Ela que já havia sobrevivido a um câncer e a outras crises decorrentes dos traumas que carregava das sessões de tortura. É como se o grupo de ex-guerrilheiros se preparasse para o inevitável: a morte de Ana, a ex-líder da guerrilha, quem melhor entre eles representava a sobrevivência das lutas do passado no presente. Um elo frágil entre eles é a saúde de Ana, que aparece em sonhos para Irene e diz que nada mais tem a fazer aqui, que seu tempo passou, que eles vão descobrir uma maneira de seguir em frente sem ela.

Figura 2 – Mosaico de cenas de *A memória que me contam* (2012). Produção: CEPA Audiovisual



Fonte: Captura do autor (2022).

O contexto de lançamento do filme é o primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff (2011-2016), economista, funcionária pública de carreira, ex-ministra de Minas e Energia e ex-guerrilheira, que participou e dirigiu ações dos grupos COLINA e VAR-Palmares. O ministro da Justiça era José Eduardo Cardozo (2011-2016), advogado e ex-deputado na Assembleia Estadual de São Paulo

(1995-2001). A CNV foi instalada em 16 de maio de 2012 e teve um prazo de dois anos para apurar as violações aos direitos humanos ocorridas no período entre 1946 e 1988, que inclui a ditadura (1964-1985). Em cerimônia realizada no Palácio do Planalto, a presidenta Dilma Rousseff deu posse aos sete integrantes da comissão: Cláudio Fonteles, Gilson Dipp, José Carlos Dias, João Paulo

Cavalcanti Filho, Maria Rita Kehl, Paulo Sérgio Pinheiro e Rosa Maria Cardoso da Cunha. Dilma ressaltou que eles tinham sido escolhidos pela competência e pela capacidade de entender a dimensão do trabalho a executar.

O filme foi rodado no contexto do cinema da pós-retomada, em que houve um aumento considerável no número de obras cinematográficas relacionadas à ditadura militar produzidas no país, especialmente documentário, em que a história da guerrilha é tema frequente. "O silêncio voluntário é comum em grupos que compartilham um evento traumatizante. O sentimento de culpa por ter sobrevivido a um período extremo inibe o contato de suas lembranças com a sociedade" (GUTFREIND; RECH, 2011, p. 134-138). Um período de denúncias e de renegociação entre as memórias oficiais produzidas e tornadas públicas pela ditadura civil-militar frente às memórias individuais das vítimas da opressão, da tortura, e das associações de familiares dos desaparecidos e dos grupos defensores dos direitos humanos e políticas de reparação.

Nesse sentido, o filme e as falas reproduzidas nas cenas acima indicam uma reflexão crítica sobre duas vertentes bastante comuns que caracterizaram a memória e os depoimentos daqueles que participaram da luta armada contra a ditadura: a vitimização e o culto ao herói. Observa-se que as falas tanto de Irene quanto de Cacalo negam a heroização de sua atuação política no passado e, por outro lado, não se veem apenas como vítimas. Esse confronto também é travado nas relações entre os pais militantes e seus filhos, que vivem no contexto de um país alheio às convicções ideológicas do passado, e que têm novas bandeiras de luta, como as questões de gênero e a liberdade dos afetos.

O longa-metragem se propõe assim a desvelar um significado para esse passado aos olhos do espectador atual, que, em certo sentido, é representado pela nova geração, os filhos e a sobrinha dos militantes políticos dos anos 1960 e 1970. Os ex-guerrilheiros se encontram desiludidos com as possibilidades de reparação oferecidos pelo Estado e pelo fato da nova geração não apresen-

tar as mesmas ambições, anseios e bandeiras de seus pais.

Considerações finais

A guisa de conclusão provisória, pode-se dizer que o cinema continua a ser uma arena de debates importante para discutir as representações, as narrativas e as memórias difíceis sobre os traumas da história recente brasileira. Percebe-se que, da invocação à ação e ao justicamento dos anos 1990, em *Ação entre amigos* (1988), chega-se a um balanço desapassionado e à busca por dar sentido à luta contra a ditadura de uma geração que pegou em armas na tentativa de transformar as estruturas sociais e econômicas históricas da sociedade brasileira por mais liberdade e pela igualdade social. Nesse sentido, o contexto posterior proporcionado pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a prisão do então ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva e o retorno ao poder dos militares escancaram a necessidade de continuar o debate sobre a ditadura e os crimes por ela perpetrados no passado que continuam a causar efeitos devastadores em nosso presente. Já o afastamento, ou mesmo desencanto, que as personagens de *A memória que me contam* (2012) dirigem ao passado da luta guerrilheira contra a ditadura civil-militar brasileira parece indicar que, no contexto atual de neoliberalismo, projetos e utopias coletivas como os do passado não fazem mais sentido para as novas gerações, que as novas frentes de luta se situam nos embates acerca das micropolíticas do cotidiano, com novas reivindicações sobre etnicidade e gênero, que ampliam o debate e exigem igualmente reescrever a história do Brasil. Segundo a vertente historiográfica da História Pública, o cinema continua sendo um espaço privilegiado de formação de uma cultura histórica para amplos setores da população brasileira, com um espaço de atuação e talvez também um compromisso com o legado das gerações passadas de cineastas, como a do Cinema Novo e a do Nuevo Cine Latinoamericano, que pensavam o cinema como uma instância de intervenção social.

Referências

AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant. Produção: Dezenove Som e Imagens. São Paulo: Drama Filmes, 1998. (76 min), color., 35 mm, 24q, Cinemascope.

A MEMÓRIA que me contam. Direção: Lucia Murat. Produção: CEPA Audiovisual. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2012. (100 min), color., 35 mm, 24q, Dolby SRD.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010.

BRASIL. *Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979*. Concede anistia e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683compilada.htm. Acesso em: 4 out. 2023.

CANABARRO, Ivo. Caminhos da Comissão Nacional da Verdade (CNV): memórias em construção. *Sequência*, Florianópolis, n. 69, p. 215-234, dez. 2014.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. (org.). *História: novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 202-203.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura: documentos da barbárie. *Revista Ide*, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, 2008.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; RECH, Nathalia Silveira. A memória em construção: a ditadura militar em documentários contemporâneos. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 133-146, jul./dez. 2011.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Os filmes da ditadura civil-militar brasileira e o realismo político. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo: Intermeios: FAPESP; Porto Alegre: FAMECOS, 2018. p. 155-166.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

MELO, Cássio Santos. Vingança, justiciamento: uma análise do filme "Ação entre amigos". *Entreletras*, Araguaína, v. 3, n. 2, p. 37-47, ago./dez. 2012.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios; Porto Alegre: Famecos, 2018.

MURAT, Lucia. Entrevista com a cineasta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ThdfEZZ-1TFI>Acesso em: 10/10/2023.

NAPOLITANO, Marcos; SELIPRANDY, Fernando. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de "Paula, a história de uma

subversiva" (Francisco Ramalho Jr., 1979). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memória e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios; Porto Alegre: Famecos, 2018. p. 77-100.

NOTAS de direção. In: TAIGA Filmes. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/memoria/notas-direcao+a-memoria-que-me-contam.htm>. Acesso em: 4 out. 2023.

OLIVEIRA, David Barbosa de; REIS, Ulisses Levy Silvério dos. A teoria dos dois demônios: resistências ao processo brasileiro de justiça de transição. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 48-76, jan./mar. 2021.

O QUE é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda., 1997.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. *Anais [...]*. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009.

PINTO, Viviane Cavalcante. *Memórias da ditadura: representações sobre o trauma e a violência no cinema brasileiro (2004-2009)*. 2016. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRA FRENTE Brasil. Direção: Roberto Farias. Produção: Roberto Farias. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1982.

QUE BOM te ver viva. Diretora: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais Ltda.; Fundação do Cinema Brasileiro, 1989.

REGISTRO de autoridade: Vasconcelos, Lúcia Maria Murat. In: ARQUIVO Nacional. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/vasconcelos-lucia-maria-murat>. Acesso em: 5 out. 2022.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. t. 1.

SANTOS, Marcia de Souza. Memórias da ditadura nas telas de cinema: representações fílmicas dos guerrilheiros e da luta armada no período do Regime Militar Brasileiro. *Cadernos Ceru*, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 57-74, 2011.

SELIGMAN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

UMA LONGA viagem. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Vídeo Ltda, 2011.

Charles Monteiro

Pesquisador PQ2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e Professor Adjunto da Escola de Humanidades (PUCRS). Pós-Doutorado – Estágio Sênior com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – em História Cultural e Social da Arte na Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne (2013-2014) sob supervisão de Michel Poivert. Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) (2001). É coordenador do Núcleo de Pesquisa em Arte, Imagem e Cultura Visual e também da Red Latinoamericana de Historia de la Fotografía.

Endereço para correspondência:

Charles Monteiro

Escola de Humanidades

Avenida Ipiranga, 6681, Prédio 8, 4º andar, sala 402.06

Partenon, 90619-900

Porto Alegre, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.