

**A memória do testemunho e o cinema: representações cinematográficas da
ditadura militar**

**The memory of testimony and the cinema: cinematographic representations of the
military dictatorship**

César Alessandro Sagrillo Figueiredo¹

Universidade Federal do Tocantins

Resumo: O período do regime ditatorial (1964-1985) foi farto de arbítrios e violações contra os direitos humanos, tais atos, medidas e abusos serviram de reminiscências literárias e fílmicas para as vítimas refletirem acerca das experiências traumáticas vividas durante a ditadura militar. Este artigo possui como objetivo principal, especialmente, examinar estas produções fílmicas que retrataram a ditadura militar e os seus reflexos nos personagens que foram protagonistas das lutas do período. Do ponto de vista dos procedimentos metodológicos, tratar-se-á de um trabalho qualitativo, pois visa a análise comparativa dos filmes de acordo com as sucessivas décadas em que foram realizados. Como resultado de pesquisa, compreendemos que a produção fílmica do gênero ditadura militar dialoga fortemente com a Literatura do Testemunho e com a memória dos personagens que tiveram participação ativa nas lutas do período, servindo como um instrumento de ajuste conta possível com a história brasileira.

Palavras Chaves: Ditadura militar; literatura do testemunho; produção cinematográfica.

Abstract: The period of dictatorial rule (1964-1985) was full of arbitrary and human rights violations, such acts, measures and abuses served as literary and filmic reminiscences for the victims to reflect on the traumatic experiences experienced during the military dictatorship. This article has as main objective, especially, to examine these film productions that portrayed the military dictatorship and its reflexes in the personages who were protagonists of the struggles of the period. From the point of view of methodological procedures, it will be a qualitative work, since it aims at the comparative analysis of the films according to the successive decades in which they were realized. As a result of research, we understand that the film production of the military dictatorship genre dialogues strongly with the Literature of the Testimony and with the memory of the characters who had an active participation in the struggles of the period, serving as an instrument of adjustment possible account with the Brazilian history.

Keywords: Military dictatorship; testimony literature; film production.

Recebido em 22 de outubro de 2018.

Aprovado em 14 de novembro de 2018.

¹ Doutor em Ciências Políticas pela UFRGS. Docente da UFT. E-mail: cesarpolitika@gmail.com

Introdução

O Brasil viveu uma ditadura militar que durou de 1964 a 1985, foram 21 anos em que houve um cerceamento total dos direitos políticos e civis dos cidadãos. Neste período, qualquer forma de resistência era passível de sofrer uma série de arbítrios por parte da corporação militar que tomara o poder, podendo haver cassações de mandatos de parlamentares, prisão, tortura, bem como assassinato e desaparecimento dos oponentes políticos. Ou seja, era a opressão total do Estado a fim de legitimar o aniquilamento dos oponentes e com isto, obviamente, se perpetuarem no poder por tanto tempo.

Não obstante todos os arbítrios e cerceamento houve a anistia política que retirou da cadeia os presos políticos, em 1979, e a transição para a democracia, em 1985. Estes eventos políticos foram fruto de um processo de luta contínua, tanto da sociedade civil quanto das organizações políticas, que de forma organizada conseguiram distender e pressionar as amarras ditatoriais. Neste aspecto consideramos como de fundamental importância o papel das denúncias na mídia escrita com sua literatura do testemunho, assim como a produção acadêmica e fílmica, fazendo com que, cada um a seu modo, conseguisse dar voz e representar os seus personagens a fim de construir um repertório uníssono contra a ditadura.

A partir deste marco temporal este artigo possui como objetivo principal, especialmente, examinar esta produção fílmica que retratou a ditadura militar e os seus reflexos nos personagens que foram protagonistas das lutas do período. Justificamos a importância deste trabalho em virtude que propusemos fazer um diálogo entre a história, a política e o cinema; dando destaque à importância que o cinema possui para uma leitura cinematográfica da história. Também, enfatizamos que a produção de filmes deste gênero passa a ser um material de estudo sobre o que ocorreu no passado, tornando-se, portanto, um recorte privilegiado da própria história. Nesta perspectiva de diálogo trabalhamos com a produção desses filmes e o seu tempo histórico, desde os filmes que foram ainda feitos dentro dos marcos da ditadura militar até os filmes realizados pós-ditadura, entre esses destacamos o período recente no Brasil.

No tocante a este tema acerca das vozes do testemunho no cinema, constatamos que a produção fílmica representada do período é extremamente vasta, destacam-se, principalmente, os seguintes enfoques: 1) personagens paradigmáticos, tais como dirigentes guerrilheiros; 2) ações espetaculares de guerrilha ou conflitos armados; 3) transposição de livros memorialísticos para as telas; e, 4) documentários. Diferentemente,

há uma singela produção cinematográfica a partir de um olhar atual dos personagens sobre o que eles viveram no passado, melhor dizendo, há pouca produção sobre o próprio balanço político desses agentes que lutaram contra a ditadura. Também, realçamos a falta de produção que enfoque uma contextualização histórica, buscando construir uma totalidade do período e com isto um painel da história política brasileira. Finalizando, há uma incipiente produção fílmica sobre o papel das mulheres na luta armada.

Assim sendo, a fim de examinar uma produção fílmica tão vasta a partir do objetivo proposto, cumpre, portanto, delimitar os seguintes períodos de estudo com o intuito de refinar a análise: 1) final dos anos 70 até o início dos anos 90, período em que ainda vigorava o cerceamento da ditadura militar, bem como torna-se importante frisar que a produção audiovisual era produto da Embrafilme, sofrendo, por consequência, os fluxos e refluxos da máquina pública e da censura; 2) anos 90, com a extinção da Embrafilme até a retomada da produção audiovisual e o renascimento do gênero cinema de resistência; e, 3) anos 2000, momento em que houve uma diversificação de realização audiovisuais, especialmente, documentários que trataram acerca do período ditatorial a partir de projetos e leis de incentivos a imagem e a cultura.

Do ponto de vista dos procedimentos metodológicos, tratar-se-á de um trabalho qualitativo, pois visa à reconstituição histórica a partir de uma leitura cinematográfica da história procurando examinar comparativamente os filmes que serão analisados de acordo com as sucessivas décadas. Assim sendo, para a consecução deste artigo, trabalharemos com as bibliografias referentes aos elementos mais significativos e que busquem responder aos objetivos propostos. Nesta perspectiva dialogaremos com a bibliografia da denominada Literatura do Testemunho e a sua intertextualidade com a produção fílmica do período, principalmente, através da técnica de análise de conteúdo; buscando, assim, examinar os filmes e os documentários que versaram sobre o período militar, bem como os reflexos e as vivências dos agentes políticos que tiveram suas vidas retratadas nas telas.

1) Leitura cinematográfica da história: as múltiplas vozes do testemunho

Ao buscarmos a compreensão acerca do tempo, esta tarefa implica, com certeza, ligarmos às conectividades entre o passado, o presente e o futuro, assim como admitirmos a temporalidade como um princípio uno e múltiplo. Ou seja, torna-se uno pela referência a unidade do tempo, mas obviamente torna-se múltiplo pelo feixe de encadeamentos e

influências que ações realizadas se revelam tanto no passado quanto no presente, bem como no porvir futuro. Nesta perspectiva o presente é tributário e sofre os reflexos de um passado; sendo que, evidenciamos que esse passado pode ser coletivo e ainda estar em aberto suscitando inúmeras disputas.

Estas demarcações do tempo se evidenciam quando trabalhamos fortemente com o enquadramento da memória, momento este em que o passado e o tempo presente vêm à tona suscitando maiores debates, principalmente, quando busca-se elucidar ou construir uma pretensa história oficial e, particularmente, quando os personagens que dão voz a essas memórias ainda encontram-se num processo de tensão contínua entre reafirmar o seu protagonismo na história e o seu papel no tempo presente. São várias as chaves que ativam essa memória, para efeitos teóricos enfocamos o clássico livro de Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva*, (2006), nesta obra o autor trabalha sobre o enquadramento da memória em três perspectivas, quais seja: 1) memória individual; 2) memória coletiva; e, 3) memória histórica. Segundo o autor, toda a memória, primeiramente, é individual, pois necessita das chaves internas de cada indivíduo para ser ativada, ou seja, o indivíduo busca a partir das suas próprias reminiscências ativar as lembranças que melhor acionam a sua memória a fim de compor a sua identidade. Porém, Halbwachs enfatiza um elemento muito importante: a memória individual só funciona, melhor dizendo, só existe quando ela é acionada pela memória do outro, tanto a fim de confrontá-lo quanto para endossar o que ele recordou, conforme expressamos abaixo:

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Assim, as lembranças individuais são efetivadas em comum diálogo com as lembranças dos outros. Realçamos que estas lembranças somente conseguem se configurar e se construir enquanto memória coletiva quando os diversos atores que viveram a mesma história possuem lembranças compartilhadas unívocas. Nesta perspectiva, um dos elementos que faz com que exista um grupo social, além das características em comum que os tornam pares um do outro, são também as lembranças compartilhadas e que fazem com que os mesmos tenham um sentimento comum de

pertencimento de um passado. Logo, as lembranças acabam se tornando um passaporte para que os agentes façam parte de um mesmo grupo seletivo e portador de uma memória comum coletiva. Por exemplo, quando se reporta a geração 68 se fala dos atores políticos que pegaram em armas ou foram oponentes do regime militar e compuseram as lutas do mítico ano de 1968, pois possuem lembranças recíprocas reconhecendo-se como companheiros e oponentes da ditadura.

As memórias precisam, portanto, ser contadas individualmente e confrontadas coletivamente, a fim de ter um reconhecimento social e cristalizarem-se como memória coletiva. Nesse enfoque como a memória possui um lastro histórico devemos colocar em destaque a distinção entre memória coletiva e memória histórica, pois muitas vezes uma memória coletiva pode não fazer parte da memória histórica de um determinado período, evento ou nação. Esta distinção reside porque pressupõe-se que a memória histórica é a história oficial, podendo a memória coletiva ser apenas as reminiscências dos subalternos da história que, na maioria das vezes, se confrontam dialeticamente sem ter força para conseguir irromper como protagonistas históricos. Melhor explicando, durante muito tempo no Brasil tivemos uma memória oficial construída sob os auspícios da ditadura militar, que fez com que os oponentes do regime militar ficassem na categoria de bandidos e, em contrapartida, os torturadores ficassem na categoria de heróis nacionais, a despeito de todas as denúncias das atrocidades da ditadura militar. Ou seja, esse pêndulo entre memória coletiva e memória oficial dar-se-á de acordo com o constructo e o ritmo da sociedade que fará com que irrompa uma das duas versões, sendo, por conseguinte, o conjunto da voz dos protagonistas será o principal veículo de reverberação a fim de endossá-la como oficial.

Neste gradiente teórico enfatizamos que a memória e o tempo presente executam um relacionamento conflitivo de disputas e marcado por um intenso debate. Por exemplo, para efeitos de aglutinar vozes contra a ditadura militar tiveram vários elementos que se conjugaram, principalmente, com o objetivo de denunciar os arbítrios do regime militar. Realçamos neste contexto a noção de testemunho, que foi pensada na teoria da literatura a partir do boom de testemunhos desencadeado por “ondas de memória” a partir da Segunda Guerra Mundial e os processos dos tribunais contra os nazistas (ARENDR, 1999). Portanto, encontramos essa literatura de testemunho em estudos dedicados num primeiro momento a um ajuste de contas do pós-Guerra; já, nas últimas décadas o conceito de testemunho tornou-se uma peça central devido à sua capacidade de responder

às novas questões e dar espaço para a escuta da voz daqueles que antes não tinham direito a ela, principalmente as vítimas das ditaduras militares da América Latina, a partir dos seus processos de redemocratizações (SELIGMAN-SILVA, 2003)

O aporte teórico acerca do testemunho reproduz uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão a partir da literatura e que se coadunam com outras mídias como o cinema, ou seja, as vozes do testemunho além de possuir um instrumento político de denúncia também atualizaram fronteiras discursivas comum contra a ditadura militar. Nesse sentido a literatura do testemunho transformasse em porta-voz de alguns personagens que resolveram transpor a barreira dos subalternos com os seus silêncios forçados e lapsos históricos, colocando as dores desses agentes numa espécie de ajuste de contas com a própria história. O cinema, portanto, acrescenta sua contribuição para a formação desta memória coletiva a partir do testemunho dos seus atores, contribuindo assim para um debate e constituição de um ponto de vista histórico, como diria Marc Ferro (1992) proporcionando uma leitura cinematográfica da história através da visão particular do cineasta.

O filme aqui não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza [...] e a crítica não se limita, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica (FERRO, 1992, p. 87).

Logo, enfatizamos que o cinema também faz uso dessas camadas da memórias e testemunhos na constituição de sua narrativa, seja de forma documental ou ficcional. Nesta perspectiva apoiamos a aceção teórica de Ferro (1992) para abordar o cinema como produto da mídia, mas sem desconsiderá-lo a sua potencialidade como testemunho ativo da história. Desta forma, a fim de delimitarmos o escopo teórico dos filmes e marcações temporais do conteúdo a ser analisado devemos registrar que essas obras se dividem respectivamente em filmes de ficção e não ficção. Ainda, dentro da categoria de não ficção podemos dividi-los entre biografias, documentários e “docudrama”, este último seria uma ficção baseada em fatos históricos, em que se mantém uma estrutura narrativa ficcional inclusa dentro de um universo histórico que modula a narrativa fílmica (RAMOS, 2008, p. 54).

Quanto as temporalidades destas produções dos filmes que abordam a ditadura militar irão responder aos percursos da própria indústria cinematográfica no Brasil, com

suas limitações, fluxos e refluxos: cinema do diálogo (1980 a 1989); crise (1989 a 1994); retomada (1994 a 2002) e pós-retomada (2002 a 2008). Ainda, o quantitativo de filmes produzidos neste período de 40 anos chega quase a uma centena, tornando difícil operacionalizar toda a produção fílmica para análise do seu conteúdo imagético; assim sendo, optamos em um recorte para o aporte deste artigo através dos filmes mais representativos dentro de cada período. Recortamos de acordo como segue: 1) originalidade do tema abordado e linguagem; 2) recepção fílmica e as polêmicas tensionadas na mídia impressa e opinião pública e 3) projeção internacional denunciando a ditadura. Ou seja, o elenco das obras analisadas será composto pelos filmes mais representativos e que contribuíram para a formatação do “gênero” denominado filmes de denúncia da ditadura militar brasileira. Assim sendo, procuraremos analisar os filmes respeitando os tempos de produção em consonância com a própria história do Brasil recente, de modo a incorporar as linguagens cinematográficas do período e as respostas que as produções fílmicas objetivaram repercutir a partir das múltiplas vozes que ousaram testemunhar e acionar a sua memória denunciando o duro período ditatorial.

2) O testemunho no período ditatorial: final dos anos 70 e os desafios dos anos 80.

Após morte, exílio e prisões dos oponentes políticos, no final dos anos 70 começaram a ser ventilada, ainda como muito parcimônia e sofrendo uma série de sanções da polícia política as primeiras informações acerca dos arbítrios da corporação militar na imprensa alternativa do período, não raro a equipe do jornal era presa ou o jornal também apreendido. Em 1979 houve a Anistia política, as prisões foram abertas e os presos políticos puderam voltar para casa, assim como os que tinham se exilado puderam retornar do exterior. O conflito na mídia se acirraria e causaria grande furor quando começaram a ser editado os primeiros livros de testemunho que retratavam a luta armada, a partir das reminiscências dos oponentes do regime militar que saíam da cadeia ou retornavam ao Brasil. Destaca-se nesta seara como um dos primeiros o livro, a obra de Fernando Portela, *Guerra de Guerrilha no Brasil* (1980), sobre a Guerrilha do Araguaia (1972-1975) e o livro de Fernando Gabeira, célebre exilado político, que lança o *best seller. O que é isso companheiro?*, (1980) o gênero explode em vendagem e a ditadura, nos seus últimos momentos, não conseguia conter a voracidade dos leitores para elucidar o que ocorreu no período militar relatado por seus protagonistas.

Para compreender os momentos da ditadura militar e a forma como se deu a transição democrática brasileira, devemos entender que o processo de transição para a democracia no Brasil foi extremamente longo respeitando os fluxos liberalizantes facultados pela corporação militar. A oposição com o intuito de distender o regime aproveitava todas as brechas legais possíveis, tornando, portanto, os vários instrumentos de denúncias como recurso ativo para tensionar e confrontar o regime militar. A fim de periodizar a transição democrática brasileira Maria D`Alva Kinzo em seu artigo, *A democratização Brasileira : um balanço do processo político desde a transição* (2001), sugere a seguinte divisão: Primeira Fase (1974 a 1982), na qual temos como fato marcante o resultado da eleição de 1974, indo até a eleição de 1982; Segunda Fase (1982 a 1985), na qual é importante destacarmos a eleição de 1982 e a passagem do governo militar para um civil eleito pelo Colégio Eleitoral; finalmente, uma Terceira Fase (1985 a 1990), a partir do início do governo civil até a primeira eleição direta para Presidente, que tomou posse em 1990.

Portanto, durante o final dos anos 70 e início dos anos 80 vivíamos uma das primeiras fases de transição para a redemocratização do Brasil, ou seja, o regime militar mesmo com os seus primeiros ventos liberalizantes ainda possuía todos os componentes inerentes a um estado ditatorial, em que primava pelo arbítrio e impunha censura prévia para todas as formas de oposição contra a corporação militar. Como reflexo das brechas legais impulsionadas pela literatura do testemunho novas mídias coadunam-se como porta-vozes dispostas a denunciar os horrores da ditadura militar, entre essas o cinema. Convém realçar que neste período o cinema brasileiro era financiado fortemente pela estrutura estatal da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), inaugurada em 1969, portanto, qualquer financiamento de filmes tinha que passar além do crivo da censura, igualmente, deveria passar pelo instrumento de análise da EMBRAFILME, a fim de captar recurso e poder ser produzido: tarefa extremamente difícil para poder construir um cinema efetivo de denúncia contra a ditadura militar.

Os anos 80 representou para a geração que pegou em armas, assim como para escritores que testemunhavam contra o arbítrio militar e os cineastas que pretendia produzir uma obra de denúncia, apenas um ajuste de contas possível, uma vez que ainda vigorava fortemente a censura e todos os entraves de uma transição democrática pactuada e extremamente controlada pela corporação militar (SHARE & MAINWARING, 1986). Tivemos poucos filmes produzidos neste período, inaugurado com, *Paula, história de*

uma subversiva (1979). Apesar do título aludir fortemente ao fato de ser sobre uma subversiva e possuir o mérito de evidenciar o sistema repressivo brasileiro, não obstante esse filme não mostrou explicitamente a tortura. Também, convém realçar que Paula no filme já esteja morta e a obra trata apenas das reminiscências de quem viveu com ela no passado, ou seja, ativando a memória coletiva a partir de um grupo uníssono que viveu situações limites de repressão. Embora seja o primeiro filme que retrate a ditadura militar, a repressão e os seus mortos, não obteve a projeção esperada, talvez, pela obra apenas tangenciar o passado e se preocupar mais fortemente com dilemas do final dos 70 psicologizando os personagens e a vida alternativa nesse período.

Em face da recepção fraca e em virtude desta obra vagamente evidenciar os elementos descritivos de um filme de denúncia contra a ditadura militar, este filme é pouco lembrado ficando apenas na categoria de primeira obra realizada. Convém realçar para efeitos de obra fílmica quais os elementos a ser esperado que a película contenha, a fim de ser atribuído os adjetivos de filme que representa a ditadura militar, são eles respectivamente: o militar, o militante e a tortura (STIGGER, 2011). Ou seja, espera-se que o filme possua estes elementos tripartites em que o pano de fundo seja a ditadura militar, situação política extrema na qual irá se desenrolar as cenas dos filmes. Ainda, dentre estes três elementos adquire relevo especial a tortura, justamente pelo testemunho da dor das vítimas do regime militar. Nesta perspectiva, a tortura passa a ser muito mais que um recurso cênico para compor o filme, seria sim um atestado para endossar a tirania do regime militar, a dor das vítimas militantes e, especialmente, a psicopatia dos torturadores que não possuíam sentimento de compaixão.

Podemos dizer que um dos filmes que inauguram esse roteiro tripartite com ênfase na tortura ainda durante o período ditatorial foi o filme de Roberto Farias, *Pra Frente Brasil* (1983). O filme passa durante o ano de 1970, o período mais difícil da ditadura militar, momento este que ser oponente do regime militar era uma senha de morte para quem ousasse a lutar contra a corporação militar. O filme é construído a partir do acaso da história de Jofre, cidadão comum que é confundido com um militante de esquerda. Numa situação de infortúnios sucessivos a repressão policial acredita que está em suas mãos um subversivo do regime militar (Jofre) e passa a infringir sobre ele todo o martírio de tortura. Ao mesmo tempo, o filme mostra a sua família tentando encontrar o seu paradeiro e toda as dificuldades envolvidos neste acaso fatídico, que no final levará a morte sob tortura de Jofre e o exílio da sua família em virtude da perseguição sofrida.

Além de ser um filme bem construído e com um diretor muito experiente, ainda, contava com atores do primeiro time da dramaturgia brasileira, fato este que potencializava midiaticamente muito mais o filme. Obviamente, no momento do lançamento o filme passou a sofrer todas as formas de coerção do regime militar e de censura explícita para a sua não comercialização, igualmente, pelo fato de fazer uma crítica feroz à própria ditadura, levando a uma crise até então sem precedentes na EMBRAFILME. A fim de assegurar a sua circulação comercial, o filme passou a percorrer os circuitos de festivais com o intuito de amealhar espectadores, públicos e defensores na mídia escrita. A obra começou a ganhar prêmios e, conseqüentemente, projeção, tornado quase impossível conter a público que queria assisti-lo; a mídia impressa, a seu turno com menos censura, funcionava como veículo difusor ativando as rugas entre as denúncias da ditadura militar e a defesa enfática da obra de Roberto Farias.

O resultado esperado para ocorrer a liberação do filme foi um acordo entre as partes, com a vitória da negociação e não do ajuste de contas com o passado. De acordo com as negociações Roberto Farias se comprometeu nos créditos iniciais a “esclarecer” que todo o enredo era coisa do passado. Negociações a parte, o certo é que esse filme representou pela primeira vez no cinema brasileiro o retrato da ditadura militar como uma denúncia histórica do cinema, principalmente, por realçar as cenas explícitas de violência, tortura, assassinatos e ocultação de cadáver dos desaparecidos políticos. Ou seja, mexeu fortemente em todas as dores das vítimas do regime militar, situações extremas de dor e humilhação que a corporação militar estava querendo fervorosamente esconder, a fim de efetivar uma transição pactuada e uma anistia unilateral baseada fortemente no esquecimento e na não responsabilização dos crimes da ditadura militar. Portanto, o filme de Roberto Farias caía como uma bomba nas mãos do final do regime militar, que estava muito mais disposta a esquecer intencionalmente do que esclarecer onde estavam os corpos dos desaparecidos políticos e quem os assassinaram.

Embora esse filme seja uma obra de ficção e não seja fruto da literatura do testemunho dos ex presos políticos, reúne em sua obra todo o conjunto de elementos de denúncias esperados, a fim de colocar em xeque o regime militar pelos seus oponentes. A obra de Farias consegue fazer muito sucesso e tornando-se um marco do cinema brasileiro do período. Depois desse filme, em face das dificuldades de produção, captação de recurso e liberação pela censura vigente ainda nos anos 80, tiveram outras tímidas produções que tentaram furar o bloqueio da EMBRAFILME, porém com relativa

mídia e público. A grande exceção foi uma coprodução internacional, *O Beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco, neste filme retrata a história do prisioneiro político de esquerda Valentín Arregui (Raúl Juliá) e Luís Molina (William Hurt), um homossexual condenado por "corrupção de menor". Os dois dividem uma cela numa prisão brasileira. O filme fez muito sucesso internacional inclusive rendendo o Oscar de melhor ator para Willian Hurt. Contudo, realçamos que este filme mesmo retomando a história da ditadura militar como pano de fundo e lastro histórico não possuía a intencionalidade de contá-la, mas fazer uma releitura crítica a partir das vivências dos seus personagens (vítimas) dentro de uma situação extrema de encarceramento.

Neste mesmo gradiente um outro filme que utiliza desses mesmo elementos das falas e testemunhos de suas vítimas em situações extrema é o filme documentário de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva*, (1989). Este filme além de ser um gênero diferente de não-ficção, também, inaugura a fala através das lembranças e memórias de um grupo de mulheres que foram à luta armada e que por essas razões foram presas, torturadas e exiladas políticas, que retomaram à vida legal após saírem da cadeia ou do retorno ao Brasil com o advento da anistia. Ainda destaca-se na elaboração, direção e roteirização do filme uma cineasta também vítima do regime militar, uma ex presa política disposta a dar voz as personagens de modo que contassem pela falas das suas testemunhas também a sua própria história. O filme intercala-se num percurso *sui generis*, entre o documentário com *close-up* das personagens dispostas a dar o seu testemunho e uma encenação de uma atriz (Irene Ravache) que funciona como se fosse um alter ego da diretora, num diálogo contínuo com as cenas de testemunho. Embora havendo essas inserções de recurso cênicos, o filme se enquadra na categoria de filme de não ficção do gênero documentário de representação social:

[...] Esses filmes representam de forma tangível aspectos do mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressão a nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdade, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vistas e argumentos relativos a conhecermos o mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social propiciam novas visões de mundo, para que as exploremos e compreendemos (NICHOLS, 2005, p. 26-7)

Esse filme pretendeu justamente trazer à tona essas representações sociais e esse mundo particular da cineasta permeado por dor, sofrimento e um sentimento de ajuste de contas com um passado que a feriu na sua identidade de gênero. São discursos femininos das humilhações sofridas por essas mulheres no momento da tortura, bem como as descrições das sevícias infringidas nos seus corpos pelos homens que as martirizaram. Murat denuncia sem nenhum objetivo de relativizar ou tornar imparcial a sua obra, constrói a mesma como uma realidade crua do passado com todas as suas dores, como se fosse um processo de catarse psicanalítica disposta com essa a obra a remediar as suas dores e do coletivo feminino que ela representa através do filme. Além do testemunho e do trauma da tortura esse filme perpassa por todo a herança negativa que a ditadura militar relegou a essas mulheres e, principalmente, o fantasma de ter sobrevivido, fato este que não se torna um alívio para essas vozes, mas sim uma pergunta inconclusa no meio de tantas mortes: Por que eu sobrevivi?

Com uma forte carga emocional biográfica esse filme não passou despercebida pela sanha da censura, bem como pelas ameaças da corporação militar que já tinha voltado para a caserna; porém, se mantinha ativa ameaçando e reprimindo qualquer manifestação de denúncia mesmo com a passagem de governo ao primeiro presidente civil. Segundo depoimento de Lúcia Murat o filme era exibido em 1989 sob constante ameaça e retaliação, sendo que a própria cineasta tinha medo acerca da possibilidade de divulgação. Mesmo com todo o arbítrio vigente o filme possui o mérito de além de inaugurar como maestria um documentário focado especialmente no luto causado pela ditadura militar, também, o valor histórico de ser o primeiro registro fílmico da voz das mulheres nesse interregno entre o fim da ditadura militar e o início do processo definitivo de redemocratização no Brasil, fatos este que já o coloca em posição de destaque neste gênero cinematográfico no final da década de 80.

3) A retomada do cinema nacional e o lugar ditadura militar: anos 90

Os anos 90 iniciam com a vitória presidência de Fernando Collor de Mello em 1989 e sua posse em janeiro de 1990. Eleição de 1989 representou sintomaticamente a dicotomia do que iria vir no início dos anos 90: de um lado, representando o Partido dos Trabalhadores (PT) e disputando o segundo turno Luiz Inácio Lula da Silva, capitaneando uma plataforma progressista e com contorno esquerda; de outro lado, emerge Fernando

Collor por um partido inexpressivo lançando-se como um candidato outsider e fora do *mainstream* político tradicional, liderando as correntes de direitas. A polarização extremada deu uma vitória para Collor, dando o aval para o início e abertura da política de cunho neoliberal no Brasil, que entre as suas máximas estava limitação das funções do Estado, o denominado Estado Mínimo da política neoliberal.

No corolário de medidas imediatas a sua posse além de congelamento dos preços, saques na contas correntes e descapitalização imediata do Brasil, ainda abria as portas do Brasil ao capital internacional sem mecanismo protetivo vindo, assim, a quebrar a cadeia produtiva nacional baseado na fraca indústria nacional. Também, de acordo com a sua política apregoada em campanha houve a diminuição das funções do Estado com a venda de estatais e com o fechamento de empresas públicas que não fosse considerada estratégicas para o governo. Obviamente que esse processo de sucateamento da máquina pública e sem opção de um contra investimento vigoroso causou um refluxo da economia, um desemprego estrutural e relegou a cultura a um segundo plano. A crise da EMBRAFILME e do cinema brasileira insere-se fortemente nesse início da década de 90 com a entrada do governo de Fernando Collor, na medida em que o chefe do executivo sem consulta prévia e sem debater com a classe artística liquidou e fechou a EMBRAFILME, ou seja, fechou a principal empresa de financiamento de recurso para a produção fílmica do Brasil, colocando, portanto, uma série de profissionais no desemprego.

Criou-se em virtude do Collor um grande hiato na produção fílmica brasileira que começou no início dos 90 e perduraria na primeira metade da década até a tentativa de retomada do cinema na segunda metade dessa década. Lembramos que a produção fílmica além de sofrer os reveses de um político de Estado contrária à sua manutenção ainda possuía como ônus a falta de recurso e a crise estrutural no próprio país. Também, não devemos esquecer que tinham a forte concorrência da indústria cinematográfica americana, fazendo que da combinação desses percalços a produção fílmica brasileira definhava. Para tentar salvar a frágil produção, assim como não deixar morrer, os grandes festivais de cinema decidem com o intuito salvacionismo investir em coproduções internacionais e abrir os festivais à mostra de filmes de produção latino-americanas, como ocorreu ao Festival de Gramado. Com muita parcimônia o cinema nacional começava a se reestruturar e a ter novamente alguns poucos filmes lançados, pesa que com essa falta de amparo legal houve um corte nas leis de incentivo à cultura, fato este que dificultava

muito mais a produção, a qualidade e, conseqüentemente, a manutenção da formação de um público que assistisse aos filmes realizados no Brasil neste período.

Podemos definir os anos Collor como um tempo de penúria para o cinema brasileiro. Porém, Collor sofre *impeachment* em 1992 e assume o seu vice Itamar Franco. Nesse momento a situação começou a lentamente mudar com a aprovação da Lei do Audiovisual, aprovada pelo Congresso Nacional. A Lei do Audiovisual, oficialmente Lei Federal 8.685/93, é uma lei brasileira de investimento na produção e coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição. A edição desta lei foi feita em 20 de julho de 1993 e no imediato já começaria a ser notado as primeiras produções sendo marcado assim como uma retomada do cinema nacional após a crise e asfixia do período Collor.

No elenco de filme políticos que enfocaram a ditadura militar um dos primeiros filmes após essa retoma é *Lamarca* (1994), um filme de Sergio Rezende. Essa obra de não ficção baseada na biografia do Capitão Lamarca, símbolo da resistência por ser um militar que desertou do exército e passou para a luta armada com o intuito de combater a ditadura militar. Este filme baseou-se no livro, *Lamarca: o capitão da guerrilha* (1980), de José Emiliano e Miranda Oldack, dois oponentes da ditadura militar que através do gênero Literatura do Testemunho objetivam com esse livro biografar a vida do capitão que tornou-se comando guerrilha brasileira. O filme trabalhou com maestria todos os elementos esperados no gênero filme da ditadura militar: o militante, a tortura e o militar. No filme, Paulo Betti deu vida a Carlos Lamarca, oficial do Exército que abandonou a carreira militar em 1969 para ingressar na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), um dos movimentos armados de oposição ao regime civil-militar. Lamarca foi perseguido por seus ex-companheiros até o interior da Bahia, onde foi sumariamente executado em 1971.

Esta obra contava com um cuidado maior pois trabalhava com a categoria do mito do herói, ou seja, do militar que ousou quebrar o *status quo* e rompeu com a corporação com o intuito de empreender uma saga de luta e justiça que terminou com o seu assassinato no sertão baiano. Esse filme compunha, portanto, todos os recursos de denúncia esperado pela esquerda combativa que pegara em armas e que esperava se ver retratada na tela, inclusive e muito fortemente, com a visão maquiéista da história com o líder guerrilheiro como herói nacional e a polícia política como facínora torturadora. Podemos dizer que era o tipo de filme esperado e aguardado pela plateia ávida de se ver

retratada, uma vez que a Constituição de 1988 editada a pouco tempo, tentara sem sucesso uma revisão da Anistia e a imputação dos crimes aos agentes do Estado que operacionalizaram as prisões indevidas, as torturas, os assassinatos e a ocultação de cadáveres. Como não houve a revisão desses crimes ficando impune os torturadores, Estado e agentes da repressão, a única alternativa que as vítimas do regime militar possuíam era continuarem acionando a sua voz, a fim de tornarem-se audível; funcionando, assim, a literatura do testemunho, a produção acadêmica e os filmes um produto singelo, porém eficaz de denúncia nesse momento.

A partir da retomada fílmica dos anos 90, podemos atestar o grande marco que levou os espectadores ao cinema foi o filme, *Carlota Joaquina a princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati; e, posteriormente, *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, este último um filme com forte peso da produtora cinematográfica da família Barreto e que conseguiu chegar a concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Com esses dois filmes começou novamente e timidamente uma nova produção cinematográfica no Brasil, embora muito aquém em público e recursos, quando comparada ao período anterior (CAETANO, 2007). Dando sequências aos filmes e produções, destacamos o filme produzido também pela produtora da família Barreto, *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Este filme homônimo ao título do livro de Fernando Gabeira insere-se exemplarmente na categoria da literatura do testemunho, pois é o livro que marcou o *boom* deste tipo de literatura do Brasil e que até o tempo presente já vendeu milhares de exemplares. Como fio condutor do livro trata a respeito da militância política de Fernando Gabeira e sua participação ínfima no sequestro do embaixador americano Charles Elbick em 1969.

No entanto, de personagem coadjuvante no sequestro Fernando Gabeira torna-se o personagem principal e artífice de toda a narrativa do filme. Também, o filme possui todos os componentes tripartites da narrativa fílmica dos filmes da ditadura, sendo que neste filme de Bruno Barreto há uma inversão, pois o torturador possui crise de consciência e diz que está torturando porque está numa guerra; já, os militantes são retratadas ora como ingênuas adolescentes usado por organizações de esquerda ora como velhos militantes experientes e totalmente desprovido de compaixão para com a vítima: o diplomata sequestrado. Ainda, esse filme comete a gravidade de retratar a célebre e mitificada líder guerrilheira Vera Silvia Magalhaes, que fora responsável por ter feito o levantamento da operação e por participar ativamente do sequestro, como uma mulher

que levantou as informações necessários para a efetivação do sequestro porque teve um romance com o chefe da guarda, ou seja, desconstruindo a sua imagem e a figura da mulher comandante chefe de guerrilha (FIGUEIREDO, 2017).

Obviamente, que toda essa construção da obra de Bruno Barreto não iria passar incólume pelos participantes da operação que redundou no sequestro do embaixador americano e ainda se encontravam vivos, permanecendo uma disputa muito tensionada e com discussões públicas entre os agentes políticos e o cineasta, especialmente, alegando que ele adaptou o livro para o mercado americano. Devemos realçar que este filme recebeu um forte aporte internacional de distribuição e comercialização, concorrendo ao Oscar de melhor filme estrangeiro, segundo as críticas foi feito um filme para americano ver e concorrer ao Oscar com todas os recursos midiáticos e narrativos esperados por Hollywood. Quanto as críticas, podemos incluir esse filme na categoria de docudrama, tipo de filme que como tal utiliza a estrutura narrativa hollywoodiana aproveitando um contexto histórico, nas palavras de Fernão Ramos (2008, p. 53): “o docudrama toma a realidade histórica enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classismo hollywoodiano”.

O filme de Bruno Barreto, portanto, representou da forma que foi retratado uma traição para aqueles personagens que pegaram em arma e ocupavam um lugar de herói no panteão dos oponentes do regime militar. Com este filme ficava explícito que a geração de 68 que lutou contra a ditadura ainda eram voz subalterna da história e compunha apenas as cercanias da memória coletiva de um grupo uníssona, mas que quando irrompia para a grande mídia não conseguia ainda se fazer audível como heróis nacionais e sendo vendidos para o mercado internacional como bandidos da história. A década de 90 se fechava com esse saldo, por um lado, com um cinema em crise que retornava do coma da era Collor; e, por outro lado, por uma indústria que procurava novamente pela sua identidade perdida, bem como pela difícil busca de reverberar vozes dissonantes que não compartilhavam um mesmo repertório.

4) A multiplicidade de vozes e encontro com a memória: anos 2000

Os anos 2000 inauguram-se com continuidade e mudanças objetivas na lei do audiovisual que deram o vigoroso incentivo à retomada do cinema brasileiro na década de 90. A mudança objetiva era que a lei fora prevista originalmente para vigorar até o

exercício fiscal de 2003, mas foi prorrogada por mais 20 anos por meio dos marcos regulatórios da medida provisória n.º 2.228 de 2001 que criara a ANCINE, no final do mandato presidencial de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003). Tal medida implicou na manutenção e incentivo da política de fomento à produção de filmes e outras mídias digitais, uma vez que na prática concedeu incentivos fiscais às pessoas físicas e jurídicas que adquirissem os chamados Certificados de Investimento Audiovisual, ou seja, títulos representativos de cotas de participação em obras cinematográficas, permitindo que o investimento seja até 100% dedutível do imposto de renda. Torna-se relevante destacar também que com a implementação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) constituiu-se novamente um órgão oficial do governo, elaborado como agência reguladora cujo objetivo seria fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonografia nacional.

Ainda, é importante realçar que quem assume a presidência do Brasil em 2003 é Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) e imprime uma proposta política de cunho nacional desenvolvimentista, priorizando a indústria nacional com o fomento do Estado, diferentemente da proposta neoliberal que vinham desde o início da década de 90. Assim, as mudanças políticas de formato do Estado na gestão de Lula possuíam uma função mais inclusiva entre as instâncias pública e privada, logo, o cinema brasileiro aproveitaria este momento para trazer para si um novo *boom* de produção fílmica a partir de projetos cinematográficas que seriam agenciados via aporte institucional federal. Ocorre a partir de 2003 um ciclo virtuoso no cinema brasileiro, tanto com filmes de ficção quanto não ficção, sendo que, obviamente, o cinema do gênero de denúncia contra a ditadura militar conseguiria amearhar uma fatia bem considerável destas produções.

Para efeitos práticos percebemos fortemente esta intersecção entre política de Estado e o crescimento do audiovisual neste período, demonstrando que essa produção torna-se produto direto dos próprios liames da política brasileira. Nessa década de 2000, especialmente a partir da vitória de Lula da Silva, a produção se abre com características particulares para os filmes que visassem retratar os anos de chumbo, uma vez que os outrora oponentes do regime militar, neste momento, estavam no governo. A partir do período Lula começaram a ser implementado uma série de medidas legais visando as reparações do Estado para ex oponentes do regime militar que sofreram liberdade de privação, foram torturados ou que sofreram qualquer tipo de sanção por parte da ditadura

militar, chegara finalmente, portanto, o momento do ajuste de contas entre as vítimas e o Estado.

Nesse período abundam com força os filmes que objetivam testemunhar o período ditatorial sob a visão de suas vítimas como se fosse uma catarse consentida e fomentado pelo Estado. Ou seja, era o momento em que os subalternos da história que possuíam apenas a memória coletiva como instrumento de coesão de um passado assumem o seu papel histórico com incentivo do Estado. Na gestão de Lula e, posteriormente com Dilma (2011-2016), ocorre uma série de medidas para tentar transformar em heróis nacionais os outrora oponentes do regime militar, assim como estimular uma revisão e uma subtração das homenagens a outrora presidentes ditadores. Foi um momento em buscaram fazer as reparações possíveis junto ao Estado dos crimes da ditadura militar para com as suas vítimas, por consequência, as produções fílmicas acompanhariam o percurso do Estado na sedimentação da imagem de heróis, através dos processos de revisões históricas, bem como nos processos de reparações e indenizações feitas pelo Estado.

A fim de exemplificar esse período podemos demonstrar com o filme, *Batismo de Sangue* (2007), de Helvécio Ratton. Este filme reprodução do livro homônimo, *Batismo de Sangue* (1987), de frei Betto, que foi lançado originalmente no ano de 1983, e vencedor do prêmio Jabuti, incluso dentro da categoria dos livros que compõe o gênero literatura do testemunho. A diferença da transposição deste livro para as telas, comparando com o que fora feito com o livro de Fernando Gabeira, é que Ratton fez uma réplica fiel do livro para o cinema, ou seja, transformou o livro num filme de não ficção baseado em fatos históricos reproduzindo a época, os cenários, os nomes e as situações vividas pelos seus personagens. Ainda, este filme mantém o percurso esperado do militante, da tortura e do militar, em que cada um assume o seu lugar esperado dentro deste tipo de filme; muito diferente do filme *O que é isso companheiro?* Portanto, o filme se desenrola *ipsis litteris* de acordo com o livro, transformando a figura dos freis dominicanos que auxiliam a guerrilha como vítimas, assim como o líder Guerrilheiro Carlos Marighela que aparece no filme edificasse como herói assassinado e os torturados como monstros sádicos.

A figura de Carlos Marighela iria pontuar em outras produções em que a sua imagem iria ser partilhada como figura mítica e transformado em herói nacional, tal e qual ocorrera sem muita força ainda com Carlos Lamarca numa década anterior. Convém realçar que torna-se fértil, em virtude das leis de incentivo à cultura, projetos e fundos de cooperação nacional, a profusão de documentários que visariam reconstruir o passado e

dar voz aos seus personagens com seus testemunhos. Também, o governo federal editava a Comissão Nacional da Verdade, sancionada em 2011 e que possuía como objetivo concentrar seus esforços no exame e no esclarecimento das violações de direitos humanos praticados durante esta última ditadura. Além desses esclarecimentos ainda possuía a tarefa conjunta de dar suporte nos processos das vítimas que pleiteavam reparações e indenizações do Estado, numa tarefa conjugada entre as forças políticas e a ação da memória desses agentes que empunharam armas.

Assim sendo, natural que toda esse montante de ações replicasse em uma série de documentários que versassem sobre esse tema, assim como de ações concretas de financiamento fomentado pelo Estado através de projetos audiovisuais que buscassem imprimir a vocalização dessas testemunhas. Realçamos que os anos 2000, principalmente a partir da gestão de Lula, foram extremamente fecundos para o audiovisual e, especialmente, para esta temática fortemente inseridas dentro da trajetória política dos próprios dirigentes do Brasil (Lula e Dilma). Obviamente, que tal indução política de audiovisuais acerca desse tema ia ao encontro direto da biografia desses personagens e da memória coletiva desse grupo político que outrora eram subalternos da história, ocorrendo que nesse período poderiam, finalmente, ver as suas histórias serem transformados em história oficial do Brasil na categoria de heróis nacionais.

Ainda, destacamos que essa mudança de paradigma além de ativar memórias de um passado em disputa, neste momento transformando-os em heróis, também, trazia trunfos políticos para esses personagens na medida em que transformavam a sua biografia em um elemento de distinção nos sucessivos pleitos eleitorais (AYDOS & FIGUEIREDO, 2013). Não obstante aos limites éticos e intencionalidades dos mecanismos de transformações das camadas da memória em história oficial, o fato é que este montante de vozes produziram um acerto de contas simbólico com o passado, pois na medida em que não conseguiram colocar a ditadura militar nos bancos dos réus conseguiram desnudar, melhor dito, revelar os crimes ocorridos e quem foram os assassinos. Torna-se paradigmático deste período recente a produção do documentário, *Repare bem* (2012), de Maria Medeiros. Este documentário é centrado na figura de Denise Crispim, filha de pais militantes que envolve-se com o guerrilheiro Eduardo Leite, conhecido como Bacuri. A relação daria origem a uma gravidez, no mesmo período em que o regime começou a perseguir a família de Denise. Em pouco tempo, seu irmão seria assassinado e sua mãe seria presa. Quanto ao Bacuri, ele fora torturado durante mais de

três meses, e depois assassinado. Com o nascimento da pequena Eduarda, Denise conseguia asilo político no Chile, embora o golpe de Pinochet (1973) forçasse mãe e filha a se mudarem para a Itália. Mais de quarenta anos após os fatos, as duas recebem anistia do governo brasileiro, e decidem contar a sua história.

Em síntese, o filme representa todo o percurso de uma militante de esquerda brasileira que viveu as agruras do período militar, teve irmão e marido assassinados por sevícias atroz e que conseguem retornar ao país buscando as reparações do Estado somente nos anos Lula e Dilma, a fim de cobrar da União o que essa deve a sua família. O filme não se centra em valor financeiro de reparação, mas sim na questão ética do Estado em cumprir a sua função social visando amparar os seus cidadãos e ser responsabilizado pelos crimes cometidos pelo Estado. Assim como no filme de Lucia Murat, *Que bom te ver viva* (1989), o personagem é uma mulher que narra a sua história e o seu percurso, mas não como vítima como fizeram as ex-guerrilheiras retradas na década de 80, neste momento recente o testemunho se diferencia em face do tempo transcorrido e da vitória que Denise Crispim conseguiu conquistar com a reparação parcial do Estado à sua família.

Fechando análise retomamos a esta mesma diretora que fora protagonista ativa da luta contra o regime militar nos anos 60 e 70 e que, de certa forma, procurou fazer da sua obra cinematográfica um libelo contra a ditadura militar como se fosse uma catarse psicanalítica dos seus traumas. Lucia Murat emerge na cena em 1989 com o documentário dedicado às mulheres e dando voz as suas companheiras de armas. Ao longo dos anos 90 e 2000 manteve a política e a memória do que viveu como pano de fundo da sua obra, a diretora amadurece ao longo dessas décadas conquistando inúmeros prêmios nacionais e internacionais que versava, especialmente, sobre o tema da política e da disputa tensa da memória do que viveu nos porões da ditadura. Mesmo seus filmes em sua maioria sendo incluso dentro do gênero de ficção possuem a particularidade de procurar retratar o passado com um olhar muito apurado e muito parcial, melhor dizendo, pois para Lúcia Murat o torturador nunca será inocentando como fizera Bruno Barreto no filme, *O que é isso companheiro?* (1997), ou seja, cada um no seu lugar: o militante, a tortura e o militar.

No entanto, um dos seus últimos filmes quebram um pouco essa lógica pois aparece somente os militantes no tempo presente e a sua reflexão do que viveram no passado no período de militância política. O filme, *A memória que me contam* (2013), foi realizado com o objetivo de homenagear Vera Silvia Magalhães, aquela mesma guerrilha

mal retrada na obra de Bruno Barreto. Vera faleceu em 2007, vítima ainda das sequelas da tortura e Lúcia Murat resolveu fazer um filme homenageando sua amiga e companheira de armas. Com este filme objetivamente ela tentou entender o significado da Vera para esquerda, bem como o seu endeusamento como mito e a sua cristalização no enquadramento da memória política. A dirigente guerrilheira nunca aparece no tempo presente do filme, pois está na sala de UTI se recuperando das sucessivas doenças advindas da tortura e o grupo de amigos do período se revezam na sala de espera acalentando a sua recuperação. Para este filme Lúcia retoma os recursos já usados em *Paula, história de uma subversiva* (1979), onde a personagem nunca aparece no tempo atual e somente se mantém viva no passado do grupo. Também, registramos a manutenção do mesmo personagem da atriz Irene Ravache, dando continuidade ao alter ego da própria cineasta.

Podemos enfatizar que esse filme é muito mais do que uma produção calcada na edificação de um personagem biográfico e na ativação reificada do mito do herói, assim como ocorrera nos filmes realizados para Marighela e Lamarca; pelo contrário, pois através da figura de Vera Silvia a diretora consegue fazer um filme que funciona como um balanço política sobre a memória de uma geração que pegou em armas e pagou um preço muito caro em virtude dos traumas advindos do período. Vera Silvia para esse grupo coeso representava justamente esse elo entre o passado e o presente, entre o vivido e sofrido, igualmente, era um “mito” que teimava em viver e se reinventar a despeito de todo o sofrimento e as doenças decorridas das torturas dos anos que ficara como presa política. Neste filme Murat faz com que Vera, mesmo morta, se mantenha viva na memória coletiva de uma geração que pegou em armas. Talvez, fechando as análises, essa seja a função deste tipo de filme de denúncia do período ditatorial, não ser somente filmes que visem cobrar os anos perdidos pela ditadura militar através do testemunho de suas vítimas, mas sim uma categoria de produção cinematográfica que mantenha viva a memória dos que sobreviveram e, principalmente, daqueles que tombaram em armas e não se encontram mais presente para contar a sua própria história.

Considerações finais

Este artigo possuía como objetivo principal examinar os filmes que se convencionou chamar de filmes da ditadura militar, melhor dito, filmes que representam

a ditadura militar e que visam ser um libelo de denúncia a partir da reconstituição do período ditatorial brasileiro. Para efeitos de construção deste artigo tivemos que, necessariamente, compreender que a produção cinematográfica no Brasil é muito frágil, quando comparada com a produção de filmes em escala industrial hollywoodiana, pois pesa aos filmes brasileiros serem reflexos tanto de uma política de mercado quanto, principalmente, de uma política de Estado efetiva que estimule e favoreça a produção audiovisual. Podemos perceber nesse artigo o quanto a produção fílmica ficara a mercê de todas as políticas nacionais e dos rumos que cada Presidente premiava a cultura brasileira.

Além desse peso do Estado como fomentador da cultura com órgãos estatais e medidas de incentivo ainda pesaria fortemente os arbítrios do próprio *status quo* vigente em cada período, como podemos verificar com toda a censura que o cinema brasileiro sofreu dos anos 60 ao final dos anos 80. Neste percurso a produção passava por rigoroso selo da censura que bloqueava veemente qualquer tentativa de denúncia que pudesse ir contra o regime vigente, ou seja, tarefa hercúlea para qualquer tipo de filme que procurasse ir de encontro a ditadura, tendo assim que optarem por filmes que primassem por mensagens cifradas ou alegóricas sem focar a crueldade do período. Conforme analisado tal bloqueio somente pode ser quebrado no final dos anos 70 com a Anistia, momento este que os ex oponentes do regime puderam voltar a legalidade e publicar os seus primeiros livros memória no que se convencionou chamar de literatura do testemunho.

Desta forma, aproveitando essa chance o cinema passou a timidamente tatear brechas para efetivar denúncia e recriar a realidade do período vivido, sendo o grande divisor de águas o filme de Roberto Farias, *Pra frente Brasil* (1983), filme este que reunia todos os elementos que ficou marcado ser necessário para se caracterizar como um filme de denúncia da ditadura militar: o militar, a tortura e o militante. Sendo que, conforme realçamos a tortura adquire uma centralidade cujo o intuito principal é denunciar sem meias palavras toda a tirania que ditadura cometera no período. Após esse filme desenvolvesse, portanto, a tipologia de obra esperada para ser enquadrada no rol de filmes sobre ditadura militar, com raras exceções como fora feito com o filme, *O que é isso companheiro?*, fortemente rechaçado pela esquerda e por quem viveu o período, uma vez que não viram as suas memórias coletivas serem retratadas naquele filme.

Ainda, esses filmes de uma maneira geral funcionam como elemento de ligação para ativar reminiscências individuais das dores vividas e aglutinar a memória coletiva do grupo que pegou em armas ou que viveu a ditadura militar. Notamos que no período Lula e Dilma, também como política de Estado, essas memórias coletivas dos subalternos seriam ativadas como política de Estado, através dos processos de reparações e indenizações às vítimas dos crimes da ditadura. Seria, portanto, o ajuste de contas simbólicos, uma vez que conseguiram restituir a sua história oficiosamente conforme o seu ponto de vista, mas não conseguiram colocar no banco dos réus a ditadura.

Finalizando, retomo o que foi evidenciado ao longo do texto que na produção de filmes sobre o período carece de produção que abarque uma visão totalizante do período como um recorte histórico mais denso e analítico. Fica muito evidenciado a construção da figura do herói e dos vários mitos que se construíram para a esquerda, assim como exploram as narrativas e as memórias do testemunho com maestria numa transposição e absorção do gênero literário para as telas com pouca reflexão. Porém, conforme enfatizei há uma nula produção de filmes de ficção ou não ficção que abordem a ditadura militar sob a perspectiva histórica, talvez pelo fato que a ditadura militar brasileira soube com maestria passar uma imagem de normalidade do seu período com eleições regulares, assim como operacionalizou para que houvesse uma transição pactuada e sem um acerto de contas reais com o passado, fazendo com que os filmes sobre o período sejam, na maioria da vezes, apenas fragmentos da vida dos personagens que viraram heróis.

Referências

AYDOS, V. & FIGUEIREDO, C. A. S. A construção social das vítimas da ditadura militar e a sua resignificação política. *Interseções*. Vol. 15 N. 2, p. 392-416, dez. 2013.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo, SP : Companhia das Letras, 1999.

BETTO, F. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987

CAETANO, M. R. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *ALCEU*. Vol.8 N.15, p. 196-216- jul./dez. 2007

FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, C. A. S. As Representações Fílmicas de Vera Silvia Magalhães: Gênero, Testemunho e Resistência. *Revista Porto das Letras*. Vol. 03, Nº 02. p.22-42. 2017

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

KINZO, M. D. G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *Revista São Paulo em Perspectiva*. Vol.14 (4), p.3-12, 2001.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

PORTELA, F. *Guerra de guerrilhas no Brasil*. São Paulo: Global, 1980.

RAMOS, F. P. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). 2003. *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SHARE, D. & MAINWARING, S. Transição pela transação: a democratização no Brasil e na Espanha. In.: *Revista Dados*. V. 29, N 2, p. 207-236, 1986.

SILVA FILHO, E. J. da & MIRANDA, O. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global, 1980.

STIGGER, H. *A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros em longa-metragem de ficção de 1964 a 2010*. Tese Doutorado em Comunicação Social. PUCRS: Porto Alegre, 2011.

Filmes Analisados:

Paula, história de uma subversiva (1979). Direção: Francisco Ramalho Jr.

Pra frente Brasil (1983). Direção: Roberto Farias.

O beijo da Mulher Aranha (1985). Direção: Hector Babenco.

Que bom te ver viva (1989). Direção Lúcia Murat.

Lamarca (1994). Direção: Sergio Rezende.

Carlota Joaquina, a princesa do Brasil (1995). Direção: Carla Camuratti.

O quatrilho (1995). Direção: Fabio Barreto.

O que é isso Companheiro? (1997) Direção: Bruno Barreto.

Batismo de Sangue (2007). Direção Helvécio Ratton.

A memória que me contam (2013). Direção: Lúcia Murat.

Legislação Citada:

BRASIL. Lei Federal 8.685/93. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 20 jul 1993. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em: 29 mar. 2018

BRASIL. Medida provisória n. ° 2.228 de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 6 set.2001. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 29 mar. 2018.