

Capítulo 3

A Ditadura Militar em cenas: memória e representação dos agentes da repressão e dos subversivos em filmes ficcionais

*Jean Carullo de Souza Silva e
Gilson José Ferreira Júnior*

INTRODUÇÃO

A batalha pela memória da Ditadura Militar Brasileira ainda está em curso e mais viva do que poderíamos supor há alguns anos. Esse fato pôde ser constatado quando inúmeras pessoas, em manifestações contra o governo da ex-presidenta Dilma Rousseff, portavam cartazes e discursavam a favor de uma nova intervenção militar. Como era de se esperar, essas imagens correram o país e chocaram a opinião pública.

“Não aprendemos com a história?” – questionavam apresentadores e comentaristas políticos em telejornais. “O que revela a emergência desses discursos intervencionistas?” – perguntaram-se historiadores e sociólogos. As respostas foram várias e abordaram desde a nossa cultura política – marcada pelo conservadorismo e por golpes de Estado – até a incapacidade de escolas trabalharem temáticas vinculadas à ditadura de 1964 de forma pedagogicamente instrutiva.

Para nós, no entanto, fica patente que tais manifestações provam que a ditadura brasileira, mesmo após trinta anos de seu término oficial, continua sendo um dos eventos que, embora passados, não passam. E não passam porque não resolvemos inteiramente os nossos traumas, que insistem em ser recalcados em uma tentativa justificável, mas pouco significativa, de superação em nome da conciliação nacional.

Os meios de comunicação em geral ainda abordam pouco o período da Ditadura Militar, mas o cinema tem assumido um lugar privilegiado, no qual os traumas do passado ditatorial (a tortura, especialmente) podem ser submetidos à análise da própria sociedade. Mas mais do que trazer lembranças, o cinema, como qualquer outra mídia, desempenha uma função importante na organização e construção da realidade social e

cultural. Nesse processo, os meios de comunicação “tanto reproduzem essa realidade, representando-a através de seus diferentes discursos, quanto a modificam, reconstruindo-a por meio de uma interferência direta em sua dinâmica, em seu funcionamento” (CODATO, 2010, p. 2). É nesse sentido que o cinema opera como um meio de representação e de construção de realidades e de imaginários. E, além disso, é uma importante plataforma através da qual as memórias sociais são largamente difundidas.

Desse modo, foram analisados filmes cujas narrativas se passam durante o período da Ditadura Militar iniciada com o golpe civil-militar de 1964. Esses filmes, das formas mais variadas, costumam representar em suas tramas o cotidiano autoritário do país durante os “anos de chumbo” ao abordar as ações dos órgãos de repressão ou os movimentos que lhes faziam resistência. Independentemente das arrecadações de bilheteria ou de carreira nas emissoras de televisão, os filmes sobre a ditadura desempenham um papel social importante, pois nos fazem lembrar – “para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça” – um período de cerceamento e suspensão de liberdades civis legitimadas por uma política autoritária de Estado.

O CINEMA E A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS

De acordo com Arrigucci Júnior (2006), o cinema tem sido para nós brasileiros não apenas um meio de abstração e fabulação da realidade, “mas um modo de penetração na imagem de nós mesmos, em nossas perplexidades, ainda quando nos parece difícil o reconhecimento de nossa própria face, entre tantas desfigurações históricas” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2006, p. 9).

Surgido no final do século XIX, o cinema moderno rapidamente tornou-se símbolo comunicacional do século XX. Muito se discute, no âmbito das Ciências Humanas e Sociais, sobre suas influências e capacidade, tanto como meio de comunicação quanto como objeto de arte, de interferir efetivamente na compreensão de mundo de um grupo ou sociedade.

Segundo McLuhan, “o próprio filme não é senão um balé mecânico de movimentos rápidos que produz um mundo de sonhos e de ilusões românticas” (MCLUHAN, 2007, p. 326). Desse modo, “o cinema não é apenas a suprema expressão do mecanismo; paradoxalmente, oferece como produto o mais mágico de todos os bens de consumo, a saber: sonhos” (MCLUHAN, 2007, p. 327). A sociedade ansiava por comprar sonhos, e talvez esse tenha sido um dos porquês de o cinema ser um produto altamente rentável durante o século XX. A partir dele, por exemplo, foram criadas tendências comportamentais e padrões culturais. Com destaque para o modelo de vida norte-americano, que se tornou, sobretudo a partir dos anos de 1920, um dos mais almejados graças à intensa propagação do cinema hollywoodiano pelo mundo.

Entretanto, como bem de consumo e de entretenimento, o cinema recebeu duras críticas de Horkheimer e Adorno. Para os dois teóricos da chamada Escola de Frankfurt, os filmes são meros produtos de uma indústria massiva que intenciona pasteurizar a arte e alienar os indivíduos. Além disso, os filmes engendrariam nos consumidores culturais uma “atrofia da imaginação e da espontaneidade”. Assim, “os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades [imaginação e espontaneidade] pela sua própria constituição objetiva” (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 163). Portanto, as obras cinematográficas seriam realizadas:

de modo que a sua apreensão adequada se exige, por um lado, rapidez de percepção e capacidade de observação e competência específica, por outro lado é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 163).

Para ambos, os filmes são produções que, para serem de fato apreendidas, necessitam de presteza, capacidade de observação e conhecimentos específicos sobre o objeto fílmico. No entanto, essa dinâmica dificulta e oblitera a atividade intelectual do público, na tentativa de não perder a ação que se desenrola na tela. E segundo eles, como o cinema promove a obliteração intelectual dos espectadores, ele teria a capacidade de adestrar o público ao fazê-lo identificar a sua própria realidade com aquela representada no meio (HORKHEIMER; ADORNO; 2002).

Contudo, quando se fala da sétima arte, não podemos desconsiderar as sensações que uma narrativa fílmica é capaz de despertar na audiência, que, por vezes, remetem aos mais variados sentimentos. Além disso, o cinema também pode estabelecer estreito contato com a memória individual e coletiva. Com base nos estudos de Le Goff, Bizello, ao escrever sobre a relação entre cinema e memória, afirma que:

O filme é entendido como produtor e guardador de memória, produzido pelas sociedades que fazem dele um suporte material para, objetiva e subjetivamente, mostrar e visualizar seu imaginário, representar o mundo. Nele as experiências coletivas e individuais estão inscritas numa linguagem de imagens e sons (BIZELLO, 2008, p. 165).

Por ser próximo do real e ainda trazer em si sonhos desejados, o cinema causa mais efeito do que é possível supor. Por isso, ele é também muito utilizado para a construção, manutenção e/ou contestação de uma memória coletiva e social. Os filmes com temáticas históricas (mas não exclusivamente) ilustram para o espectador de forma mais concreta o tempo já vivido, trazendo-o para o presente. Assim, o cinema atualmente tem extrema importância coletiva e social, por conseguir apoiar a memória do passado, transpondo-o para o presente, e misturando-os.

A MEMÓRIA

A memória é feita de pessoas, acontecimentos, personagens e lugares, e vem do que foi vivenciado pessoal ou coletivamente pelos grupos com os quais o indivíduo tem vínculo de pertencimento. Mesmo que nem todos tenham experienciado dado fato naquele tempo-espaço, a criação da memória é coletiva. Os lugares estão particularmente ligados às lembranças e favorecem o sentimento de pertencer. Acontecimentos, personagens e lugares colaboram para a constituição da memória, seja consciente ou inconscientemente, e há uma ligação fenomenológica tênue entre o sentimento de identidade e a memória (POLLAK, 1992).

A identidade de um indivíduo, assim como de uma sociedade, se faz por meio de suas memórias. A memória coletiva e social faz com que uma história maior que ele mesmo faça parte de sua vida e o torne livre de seu próprio presente. É de extrema importância, portanto, o estudo do passado por meio da história, como forma de criação e manutenção da memória, de modo a transpor o passado e, assim, evitar repeti-lo.

Nas sociedades, a distinção do presente e do passado (e do futuro) implica essa escalada na memória e essa libertação do presente que pressupõem a educação e, para além disso, a instituição de uma memória coletiva, a par da memória individual (LE GOFF, 1994, p. 181).

A memória “individual ou coletiva é um elemento essencial na busca da identidade de indivíduos ou de sociedade. É também instrumento de objeto de poder, sempre propício à manipulação” (BIZELLO, 2008, p. 165). Evidencia-se, assim, seu caráter multifuncional e seus usos e abusos pelas sociedades contemporâneas.

Já Halbwachs (1990) questiona se seria possível um indivíduo possuir alguma memória que não tenha influência do meio social no qual está inserido. Para esse autor, a memória individual seria rara, no entanto, paradoxalmente, a memória coletiva também não seria capaz de explicar todas as lembranças de alguém, sejam elas sociais ou não.

A memória social é, por pressuposto, mutável. Portanto, novas memórias podem tomar o lugar das antigas e ambas podem, inclusive, coexistir em uma mesma sociedade. Mas, na perspectiva de Halbwachs (1990), para que certas memórias coletivas cubram as individuais é necessário que elas se façam importantes para o indivíduo. Existe a necessidade de estar inserido no mesmo contexto e/ou grupo de pessoas envolvido no ocorrido. Assistir a um filme, por exemplo, não significa que os eventos tais como narrados serão incorporados à memória ou mesmo que uma possível lembrança individual prévia sobre aquela temática será encoberta. No entanto, o fato de um acontecimento estar inserido em um filme traz ao espectador o reconhecimento, “pois

a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência” (RICOEUR, 2007, p. 438).

Os meios de comunicação possuem papel relevante na transposição da memória individual para a coletiva. Assim, são ferramentas influentes no processo de interação entre o indivíduo e a sociedade à qual ele pertence. Pode-se afirmar que as pessoas tendem a enxergar uma ideia, um sentimento ou uma vontade como algo nascido apenas de seu pensamento individual, quando na verdade foram influenciados, principalmente, pelos meios de comunicação. É nesse sentido que “para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 1990, p. 27), que Pollak (1992) chama de lembranças por “tabela”.

Meneses (1992) problematiza o “ser” da memória, pois, segundo ele, a definição mais comum a coloca como um mecanismo que acumula informações e registros, um verdadeiro depósito de conhecimento e de experiências, ou seja, aparenta ser algo concreto e cristalizado, uma matéria em que a produção e a finalização acontecem no passado e que cabe a ela transportar ao presente. Contudo, para o autor, a memória é um processo de construção e de reconstrução. “A memória de grupos e coletividades se organiza, reorganiza, adquire estrutura e se refaz, num processo constante de feição adaptativa” (MENESES, 1992, p. 11). A elaboração da memória é feita no presente para responder as solicitações do presente, e é desse tempo que ela tira sua existência. Embora não possamos esquecer que a referência do passado é o fio condutor da construção da memória. Portanto, “a memória é filha do presente. Mas como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto” (MENESES, 1992, p. 14).

Para Huyssen (2000), a partir de 1980 o foco das representações midiáticas transferiu-se do futuro para um passado recente. De acordo com o autor, seja em forma de monumentos, museus ou comemorações nacionais, a busca pela memória coletiva do “passado está vendendo mais do que o futuro. Mas por quanto tempo, ninguém sabe” (HUYSSSEN, 2000, p. 24). Ele ressalta o fato de que esta mudança – de uma obsessão por representar o futuro para uma reprodução do passado recente – decorre do aperfeiçoamento tecnológico que permitiu às nossas sociedades modernas acesso aos meios de comunicação e a um grande número de informações.

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mais palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global (HUYSSSEN, 2000, p. 25).

Junto a toda tecnologia do mundo atual, se fez necessária a preservação da memória por meio de museus, monumentos, tombamentos de patrimônios materiais e simbólicos, como forma de resistir à desterritorialização dos indivíduos em um mundo cada vez mais globalizado (pelo sistema financeiro). E quanto mais somos empurrados para um futuro integrado, mais queremos ir devagar e nos alojar no passado através das memórias, buscando conforto para o caos dos tempos modernos (HUYSSSEN, 2000). O autor ainda pontua que, ao contrário do que muitos pensam, a “memória globalizada e universal” é bem heterogênea. Ela pode existir, mas será acrescentada a ela a memória de cada localidade. Isso se encaixa no conceito de memória coletiva e individual, já que por

mais que se manipule a memória de um grupo de pessoas, cada indivíduo tem sua própria experiência, que pode influenciar ou até mesmo sobrepor o coletivo. Pois, assim como a memória individual não possui relevância sem o coletivo, o inverso também se mostra verdadeiro.

Mas, para Huyssen (2000), os eventos quando são resgatados do passado histórico, via meios de comunicação, não têm como única função preservar a memória, agem também como uma forma de pensar o presente e prevenir um futuro. Esse é o caso do Holocausto que, por diversas vezes, ao ser retomado como temática, é usado para falar de um problema contemporâneo, ainda que como metáfora. Stigger e Gerbase (2012) dizem, a respeito da função dos meios de comunicação em transpor o passado recente para o presente (em especial sobre os filmes com temáticas históricas): “instigam-nos a observar a nossa sociedade no passado, pois cristalizam aspirações de um determinado tempo que hoje se traduz em vestígios históricos” (STIGGER; GERBASE, 2012, p. 118).

Para Ricoeur (2007), “o esquecimento pode estar tão estreitamente confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições” (RICOEUR, 2007, p. 435). Ainda segundo o autor, a memória é constituída por uma dualidade: a lembrança e o esquecimento. Sem o esquecimento seria impossível a memória humana. De acordo com o filósofo, a memória é uma construção social e não é sinônimo de lembrança. Enquanto a primeira é única, a lembrança é plural.

Um primeiro traço caracteriza o regime da lembrança: a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças

estão no plural: temos umas lembranças (já houve quem dissesse maldosamente que os velhos têm mais lembranças do que os jovens, mas menos memória!) (RICOEUR, 2007, p. 41).

Sendo a lembrança múltipla e plural, é por meio de suas transformações e mutabilidade que a memória é recomposta, transformada em um empreendimento constante. Para Ricoeur (2007), a memória é uma tentativa de aplacar o esquecimento, que, no entanto, lhe é constituinte e com o qual mantém uma relação de simbiose. Esquecer é o que deixamos de lembrar, consciente ou inconscientemente, para nos lembrarmos de outra coisa. “Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro” (RICOEUR, 2007, p. 459). Sendo assim, é contra alguns esquecimentos, uma vez que eles são seletivos, que a nossa sociedade tem elegido documentos e monumentos, em um esforço de lembrar ou reafirmar a necessidade de se aprender com a história ou legitimar tradições de acordo com a memória social predominante em determinado período. Grandes potências possuem a capacidade de manipular memórias e esquecimentos coletivos de forma mais efetiva e massiva. Para essas manipulações, são usadas narrativas que, partindo da seletividade da memória, podem se tornar uma “armadilha” para a própria sociedade à qual está inserida:

O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõe uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma arditosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos (RICOEUR, 2007, p. 455).

A memória coletiva é manipulada, planejada e articulada pelos que estão no poder de uma sociedade há muitos séculos. Nesse contexto, Pollak (1989) problematiza a existência de memórias plurais e chama atenção para os processos de dominação e submissão nos quais elas estão envolvidas. Ao fazer isso, o autor determina a diferença entre a memória oficializada ou dominante e as que ele chama de “memórias subterrâneas”: a primeira utiliza monumentos, escritos, manipulação, criação de heróis e datas comemorativas que a reforçam; as últimas são marcadas principalmente pelo silêncio do não dito, são individuais ou de um grupo que já foi marginalizado ou esquecido, cuja história pode ser vista como vergonhosa perante a memória oficial da nação. As memórias subterrâneas utilizam-se de referências sensoriais (cheiros, sabores etc.) para serem lembradas, ao contrário da oficial. As instituições ou organizações responsáveis pelo enquadramento da memória coletiva ou nacional o fazem como um investimento de alto risco e de longo prazo, que precisa de constante monitoramento e manutenção, além de inteira coerência.

Portanto, segundo Pollak (1989), a memória do subterrâneo dificilmente desaparece, e quando uma subjuga o esquecimento forçado de uma história – marcada, entre outras coisas, por violência e/ou uma ruptura no passado –, em algum momento seu tabu é quebrado. Então, a memória subterrânea surge e “derruba” a opressora, trazendo incoerência a ela. O que não significa, no entanto, que uma estará sempre divergente da outra, pois elas podem coexistir.

Quando uma sociedade possui uma memória coletiva plural, em constante manutenção, ela dificilmente terá chances ou necessidade de ser questionada. Apesar de massivo, esse poder de manipular memórias e esquecimentos é dado pela própria sociedade, que não apaga as

individuais. Afinal, ela se constrói a partir da necessidade do momento no qual está inserida, é herdada não só no quesito individual, mas também coletivo – mesmo que a coletiva seja minuciosamente planejada, diferente da individual – e faz do presente quesito de maior importância para sua definição. O indivíduo é criado em meio às leis e regras da sociedade, que devem ser em grande medida memorizadas devido ao convívio social. Mas o sujeito não é e não deve ser aquém da história do meio no qual está inserido, e estar ciente dessa história o torna controlador de seu presente.

O cinema possui um papel importante na circulação de memórias, oficiais ou subterrâneas. No caso das subterrâneas, ele se torna um veículo potente ao representar minorias políticas e discursos marginalizados. Ainda acerca da teoria de Pollak, Silva (2015) reforça:

Quando ocorre uma reescrita da história, essa memória antes clandestina passa a ocupar os filmes, as mídias, os meios de comunicação, pinturas e a cena cultural em geral, mostrando o abismo que separa a sociedade civil e a memória oficial do Estado. Logo, o silêncio acerca do passado, antes de gerar esquecimento, serve como força motriz para a resistência numa sociedade que se vê impotente diante dos discursos oficiais (SILVA, 2015, p. 246).

Talvez o maior motivo das sociedades atuais buscarem lembrar o passado-presente, além de forjar uma memória coletiva de cunho nacional e/ou oficial, sejam os desastres que se sucederam no século XX: Primeira e Segunda Guerra Mundial (1914-1918/1939-1945); Guerra Fria; ditaduras pelo mundo, em especial na América latina. Acontecimentos que marcaram essas populações e que, por suas características violentas e traumáticas, têm provocado um movimento social apoiado

sobre a lembrança do horror como forma de sinalizar os perigos da repetição de tais ações.

Interessa-nos aqui estudar a memória social e a forma com que ela é difundida e adaptada pela população. Por mais que um Estado/nação utilize manipulação, sempre vai existir a resistência por parte dos subjugados. O cinema, desse modo, é uma ferramenta tanto para quem exerce o poder, destacadamente o econômico/financeiro, e controla a “indústria cultural” quanto para os subjugados, que transformam o filme em uma expressão de resistência. Não esquecendo que o cinema é também uma produção coletiva, feita por um grupo de pessoas para outro que irá assistir.

Durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), foram produzidos filmes cuja temática é a própria ditadura, mesmo dissimuladamente. É o caso de *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que, segundo Helena Stigger (2011),

narra a Inconfidência Mineira, uma apologia aos anos de chumbo da ditadura contada através de um episódio histórico. Nesse filme, Joaquim Pedro apropria-se do tema da perplexidade dos intelectuais perante a ditadura, ilustrando o comportamento dos integrantes envolvidos na conspiração mineira. Assim, ele faz uma dura crítica aos intelectuais contemporâneos ao regime militar (STIGGER, 2011, p. 64).

Os Inconfidentes é um exemplo de como o passado pode ser atualizado para fornecer respostas e promover críticas ao presente da produção e, nesse contexto, um presente marcado pelo arbítrio dos militares.

Assim, de acordo com Souza (2008), as produções cinematográficas de ficção constituem novas formas de produção de “sentidos em face da experiência passada, uma das maneiras de se lembrar experiências violentas” (SOUZA, 2008, p. 51). Portanto, “cada cinematografia, a seu modo, oferece os termos em que as sociabilidades são reconstruídas e relidas por intermédio da leitura que o cinema faz daquele passado” (SOUZA, 2008, p. 51).

No Brasil, a realização de filmes fictícios e documentários que abordam o tema da Ditadura Militar, mesmo após tantos anos, ainda é grande. O trauma sofrido no país faz necessária a lembrança. O combate ao esquecimento ocorre para que os horrores da ditadura não mais se repitam, para que a população se torne consciente do que ocorreu durante os 21 anos de intervenção militar no país.

MEMÓRIA, CINEMA E DITADURA

Durante a Ditadura Militar, devido à censura e à falta de informação, a maior parte da população desconhecia o que ocorria nos interstícios do regime – principalmente do período chamado de “anos de chumbo”, que vai da instituição do AI-5 (1968) até o processo de “abertura” iniciado com a criação da Lei de Anistia (1979). Esse desconhecimento também ocorria porque os governos militares promoviam, por meio de campanhas ufanistas e ações nacionalistas, um Brasil “grande” e progressista, com o intuito de neutralizar a população e evitar questionamentos acerca do cenário nacional.

Mas a partir da Lei da Anistia (1979), a memória dominante, que ainda insiste no esquecimento em nome da conciliação nacional, a despeito

do ocorrido nos porões do regime, começou a ser confrontada. O processo de abertura colocou em evidência outra memória, até então subterrânea: a perspectiva dos militantes de esquerda presos, torturados ou silenciados pelo braço persecutório do Estado.

No entanto, após mais de 30 anos do início da redemocratização, o confronto com a memória da ditadura ainda persiste, por isso, esse período é tema frequente no cinema brasileiro, seja através de filmes ficcionais ou documentários. Como evento traumático recente – cujas sequelas ainda se encontram em grande medida no corpo social sobretudo porque muitos partícipes continuam vivos –, os meios de comunicação em geral ainda abordam muito pouco esse período histórico. Mas a despeito do silêncio de alguns veículos, o cinema tem tido um papel importante, no qual os traumas desse passado, principalmente a tortura, podem ser submetidos à análise da própria sociedade.

Nesse sentido, nota-se que a maior parte dos filmes que abordam a Ditadura Militar, principalmente de 1990 em diante, têm se concentrado nos “anos de chumbo”. Dá-se, assim, um protagonismo ao ápice do arbítrio, aos anos mais violentos, representando em especial os agentes da repressão ou os movimentos de resistência.

Mas “a maioria dos filmes não é politizada em sentido estrito e procura conciliar a abordagem do tema da ditadura militar com um cinema de caráter mais ‘mercadológico’” (LEME, 2010, p. 4). E, ainda para a autora,

No caso desses filmes o que ocorre é que ao focar o período em que a ditadura militar está em seu ápice, eles esquivam-se de adentrar na discussão a respeito de como se chegou a esse regime e de como se saiu dele, elidindo os conflitos e contradições político-sociais

existentes antes e depois dos piores anos de ditadura e, assim, negligenciam a compreensão do processo sócio-histórico e da posição dos agentes históricos nesse processo (LEME, 2010, p. 3).

Assim, segundo ela, tirando a atenção de assuntos políticos, é possível alcançar um público mais amplo e heterogêneo. Como a produção de um filme exige um gasto alto, existe a necessidade de uma grande audiência para torná-lo viável. Já para Souza (2008), mesmo que não exista uma discussão aprofundada na maior parte dos filmes cuja temática ou o pano de fundo é a ditadura, é preciso ter consciência que eles

organizam imaginativamente, pela emoção, uma memória suplementar, a qual se refere tanto àquele passado como aos momentos posteriores, nas formas em que o cinema pensa os eventos da ditadura. Relacionam-se a uma disputa entre a memória articulada e posta em cena e as outras memórias relativas ao período. Além do mais, na condição de filmes-arquivo, são matérias que articulam o político, independentemente da condição de suas narrativas estarem ou não presas a formas mais tradicionais, como as predominantes no cinema comercial (SOUZA, 2008, p.51-52).

Portanto, sob essa perspectiva, percebe-se que os filmes sobre a ditadura variam entre dramas e documentos históricos. Quase sempre a trama narra a história de um herói cujo sentido, de fundo moral, nos chama atenção para como é bom não viver sob um regime ditatorial. Desse modo, os filmes, sem abrir mão do elemento político que lhes é constituinte, recorrem a uma linguagem mais simples como forma de angariar espectadores. Afinal, político ou não, o cinema é uma obra industrial e entreter, mesmo enquanto se educa sobre o passado, ainda é fator importante.

OS FILMES ANALISADOS: A RECOMPOSIÇÃO DE UMA MEMÓRIA SOCIAL

Aqui, são analisados seis filmes ficcionais produzidos e lançados em um espaço temporal que abrange cerca de 30 anos. A escolha por essa extensão cronológica se deu por considerarmos que, para analisar as dinâmicas da memória social inscrita/trabalhada no cinema nacional, seria vital entendê-la em relação ao contexto histórico e cultural no qual esses filmes foram produzidos e circularam. Desse modo, tem-se um *corpus* de análise representativo não apenas dos diferentes momentos da indústria cinematográfica, mas da própria história social, cultural e política do país. Assim, as obras escolhidas foram: *Pra frente, Brasil* (1982), *Eles não usam black-tie* (1984), *O que é isso, companheiro?* (1997), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), *A memória que me contam* (2012) e *Tatuagem* (2013).

Pra frente, Brasil (1982), foi dirigido por Roberto Farias e sua trama se passa no ano de 1970, enquanto o país vibra com a Copa do Mundo e prisioneiros políticos são torturados, e mostra um trabalhador de classe média confundido com um subversivo. Já em *Eles não usam black-tie* (1984), dirigido por Leon Hirszman, que se passa em São Paulo, em 1980, o jovem operário Tião e sua namorada Maria decidem casar-se ao saber que ela está grávida. Ao mesmo tempo, ocorre um movimento grevista que divide a categoria metalúrgica. Preocupado com o casamento e temendo perder o emprego, Tião fura a greve e entra em conflito com o pai, Otávio, um velho militante sindical que passou três anos na cadeia durante o regime militar. Esses dois filmes foram gravados ainda durante a vigência da Ditadura Militar, que perdurou oficialmente até 1985.

O que é isso, companheiro? (1997), com direção de Bruno Barreto, narra o sequestro do embaixador americano no Brasil por grupos de esquerda em 1969, assim como o livro homônimo escrito por Fernando Gabeira. Esse filme faz parte do período que é chamado de “retomada do cinema brasileiro”, um tempo marcado pela redemocratização e estabilidade econômico-financeira.

O ano em que meus pais saíram de férias (2006), dirigido por Cao Hamburger, aborda a percepção de uma criança e narra os efeitos da ditadura nas famílias. A trama se passa em 1970, ano do tricampeonato mundial, e o protagonista, um menino de 12 anos apaixonado por futebol, é deixado pelos pais, militantes de esquerda, na casa do avô. Enquanto espera a volta deles, o garoto começa a perceber o mundo a sua volta. Em *A memória que me contam* (2012), dirigido por Lúcia Murat, tem-se a história da ex-guerrilheira Ana, ícone do movimento de esquerda e o último elo entre um grupo de amigos que resistiu à Ditadura. Com a iminente morte da amiga, os companheiros se reencontram na sala de espera de um hospital. Entre eles está Irene, uma diretora de cinema que se sente perdida diante da perda da amiga e que ainda precisa lidar com a inesperada prisão de seu marido, acusado de matar duas pessoas em um atentado terrorista ocorrido décadas atrás na Itália. *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda, é protagonizado por um grupo teatral do Recife e contrapõe militares e artistas em plena Ditadura, mas transforma os últimos nos verdadeiros soldados. Esses três filmes estão inseridos em um momento político de chegada da “esquerda” ao Planalto, com os governos Luiz Inácio Lula da Silva e, depois, Dilma Rousseff. Além disso, é um período no qual os debates relacionados à ditadura, sobretudo, no governo Dilma, ganharam certa projeção em virtude da instauração da Comissão Nacional da Verdade e

outras comissões (em universidades, estados e municípios) vinculadas, ou não, a ela.

BESTIAIS: A REPRESENTAÇÃO DOS AGENTES DA REPRESSÃO

Pra frente, Brasil (1982) foi um dos primeiros, talvez o primeiro, a abordar abertamente a repressão dos governos militares. Nele, os agentes do governo são representados como torturadores implacáveis e sedentos por erradicar a subversão. São também mostrados como ignorantes, pois não conseguem compreender que a personagem, erroneamente considerada subversiva por eles, não passa de um sujeito alheio às ações da guerrilha e, portanto, “inocente”.

As cenas de tortura são realistas e, talvez por isso, provocam comoção no espectador, um misto de repulsa e ódio aos agentes que barbarizam um sujeito indefeso. Os torturadores têm uma atuação caricata, eles são vilões e não há nuances de personalidade. Parecem, sadicamente, ter prazer em promover o sofrimento ao interrogado. Os agentes da repressão são sujeitos portadores de desejos animais, insensíveis aos apelos da personagem que questiona por diversas vezes os motivos daquilo ocorrer com ele: “Quem são vocês? Quem vocês pensam que são?”, chega a inquirir Jofre durante uma das sessões de tortura à qual é submetido.

As representações da polícia no filme são sempre marcadas pela agressividade. Os policiais não são simpáticos, ao contrário, são representados como dissimulados e agressivos, sujeitos que não suportam ser questionados. Agem, principalmente, na ilegalidade, mentem e

acobertam os rastros da personagem sequestrada que está à mercê das autoridades inquisitoriais que a torturam. Imbuídos de um ideal de promover a erradicação de elementos considerados comunistas, eles não fazem outra coisa além de operar na semiclandestinidade do sistema autoritário.

Assim, torturadores e policiais compõem peças de uma engrenagem mortífera. Eles são irracionais, incapazes de reflexão crítica acerca da realidade do país e do governo e da ideologia aos quais servem. Ademais, em *Pra frente, Brasil*, os agentes da repressão são desumanizados, meros cumpridores de ordens, que agem sem questionar as implicações. É uma representação severa, embora à luz da história não completamente descabida, do que se passava nos porões da ditadura em 1970, ano no qual a seleção brasileira de futebol serviu de álibi e de difusor dos preceitos de um Brasil grande que se modernizava graças às ações dos militares.

Essa representação de agentes da ditadura como figuras desumanizadas e insensíveis também pode ser percebida em *Eles não usam Black-tie* (1984), filme adaptado da peça teatral de mesmo nome escrita por Gianfrancesco Guarnieri. No filme, os agentes da repressão são truculentos – a exemplo da cena em que a força policial invade um bar à procura de fugitivo armado ou nas que entra em ação para combater os grevistas que fazem piquete na fábrica – e, mais uma vez, se valem do uso irrefletido da força como método de dispersão e coerção. A polícia, além de violenta, é racista. Isso fica evidente quando os policiais assassinam o “negro”, um dos companheiros de greve e militância da personagem Otávio. Matam-no, sobretudo, por ele ser negro, o que em um país racista como o Brasil, em geral, não provoca questionamentos, revolta ou punição para quem, como nesse caso, assassinava alguém

como forma de reprimenda e pressão para grevistas desistirem dos seus intentos.

Embora não gire tematicamente em torno da guerrilha ou outro tipo de oposição frontal ao governo militar – temáticas que de certo modo monopolizam as narrativas fílmicas sobre o período –, *Eles não usam black-tie* é importante por abordar a violência do Estado contra pessoas simples. As personagens são gente suburbana, trabalhadores braçais, que apenas lutam por seus direitos, mas que são perseguidos, pois, como grevistas, passam a ser uma ameaça à ordem instituída. E, no mais, também se tornam criminosos, porque greves estavam proibidas. Por isso, a polícia é implacável contra essas pessoas: são grevistas e descumprem a lei.

Desse modo, tanto em *Pra frente, Brasil* como em *Eles não usam Black-tie* vê-se uma primeira tentativa por parte dos cineastas de confrontar a memória oficial forjada pelos militares durante a ditadura. Memória que tinha como pilar, entre outras coisas, a heroificação dos agentes responsáveis pela manutenção da ordem. Uma sociedade ordeira e, portanto, apta ao progresso almejado pelos altos escalões das Forças Armadas e setores conservadores da sociedade civil que fomentaram e participaram do golpe de 1964. Assim, seriam necessários aqueles que garantiam a segurança e travavam o combate diário contra as forças comunistas. É nesse sentido que o imaginário sobre o progresso econômico da nação estava imbricado com a necessidade de garantia da segurança. Para tanto, os agentes e órgãos de repressão, assim como as próprias Forças Armadas, eram representados como o sustentáculo do grande Brasil que o governo militar estava construindo. O que esses dois filmes, produzidos ainda sob a ditadura, fazem, em um momento de distensão política e de abertura “lenta, gradual e

segura”, é questionar a memória oficial, ao trazer para a tela a violência desmedida e sádica realizada em nome da necessidade de segurança nacional propalada pelos militares.

O filme da década de 1990, possivelmente o que teve o maior sucesso de público entre os que compõem o *corpus*, *O que é isso, companheiro?* (1997), mostrou outro lado dos agentes da repressão. Enquanto nos filmes analisados até aqui os militares e torturadores eram representados como pessoas caricatas, normalmente explosivas e nervosas, que não tinham família e até possuíam prazer na prática da tortura, nessa obra há outra perspectiva.

Para humanizar os agentes da repressão, o torturador Henrique aparece em várias cenas junto à esposa. Em outras tantas, ele se questiona sobre ser certo ou não torturar. Assim, diferentemente de outras representações dos agentes, ele é mostrado como um sujeito em crise de consciência, de fundo moral, em relação ao seu trabalho, causando nele até insônia. Mas decorre dessa crise, também, a elaboração de uma justificativa racionalizada do seu ofício: faz aquilo que foi ordenado fazer. Como alguém que apenas executa as ordens, o agente não demonstra prazer, e sim serenidade durante as sessões de tortura. Esse comportamento pode suscitar no mínimo duas interpretações. Primeiro, que Henrique era um agente insensível e incapaz de reconhecer nos “subversivos” outra coisa senão criminosos que precisavam ser punidos ou mesmo erradicados; segundo, ele era apenas um operador da máquina, um executor de ordens e, portanto, ostentava uma atitude de distanciamento de quem estava apenas fazendo o seu trabalho. Nenhuma das interpretações suscitadas, no entanto, o redime de seu posto de torturador, embora o humanize.

No mais, os demais agentes que aparecem no filme são pessoas duras. Um dos colegas de Henrique, por exemplo, não se questiona sobre as torturas. Quando perguntado sobre seus sentimentos em relação às sessões de tortura, se sente culpa ou mesmo se tem dificuldade para dormir à noite, responde “não”. Ele não se sentia culpado, pois os torturados eram terroristas, comunistas. Talvez, o filme, em uma tentativa de humanizar os membros dos órgãos de repressão, busque representar a existência de visões de mundo conflitantes entre personagens que estavam do mesmo “lado”.

Em *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), a representação da repressão não é um elemento central na trama, pois, embora certamente de modo sutil, ela “paira” sobre todo o filme. Podemos perceber essa presença (pela ausência explícita) da repressão através do sofrimento e da tensão causados pelo sumiço dos pais “subversivos” da criança protagonista. A cena em que policiais aparecem a cavalo combatendo estudantes – e o fato de que uma das personagens, o jovem Ítalo, aparece depois machucado e pedindo ajuda – são sinais da agressividade e violência dos repressores. Ainda que em *O ano em que meus pais saíram de férias* não sejam representadas sessões de tortura, a personagem Bia (a mãe do garoto Mauro) parece ter sido torturada. Somos induzidos a interpretar dessa forma dado o seu estado (emocional/psicológico) quando volta para reencontrar o filho. As condições dela poderiam ser explicadas pela prisão e desaparecimento de Daniel, seu marido e pai de Mauro, no entanto, a dor expressada por ela parece um forte indicativo de que teria sido torturada.

O ano em que meus pais saíram de férias, mesmo marginalizando as temáticas de tortura e repressão, é comovente, pois se trata da perspectiva de uma criança que, evidentemente, desconhece as motivações

políticas e ideológicas de seus pais, mas tem sua vida diretamente implicada por elas. Assim, Mauro narra sua história e, por extensão, a do país em 1970, e com isso representa e elabora uma memória social na qual a repressão e seus agentes aparecem como responsáveis pela separação da família e pela consequente infelicidade provocada na vida dele e de sua mãe, principalmente.

Outro filme que não aborda diretamente a temática da tortura, ou seja, não representa explicitamente os agentes e órgãos da repressão é *A memória que me contam* (2012). Nesse filme, o único analisado na pesquisa cuja trama não ocorre durante a ditadura, a repressão é representada por meio das sequelas e traumas sofridos pelo grupo de amigos ex-guerrilheiros. Em especial, das marcas deixadas na personagem Ana, que está à beira da morte.

A história de Ana é o fio condutor do filme, que mostra como a personagem não superou os traumas da tortura e que, além das sequelas físicas, também sofria psicologicamente, condição sinalizada pelo uso de antidepressivos até o final da vida e por surtos/crises lembrados pelos amigos. Ana, depois de ter sido torturada pelos agentes da repressão, é uma “semiviva” e aparece em diversas cenas questionando se “valeu a pena” terem passado por tudo aquilo.

Assim, Ana é a responsável por unir os amigos e promover uma revisão do passado como militantes e guerrilheiros durante a ditadura. Da personagem temos um espectro: suas memórias de juventude, com as quais as outras personagens interagem. Memórias da repressão.

Em *Tatuagem* (2013), filme que narra a vida e o cotidiano artístico de um grupo teatral de Recife, a repressão do Estado aparece de forma

ocasional, mas significativa. Não representa órgãos de repressão e de torturadores, e sim a presença de um autoritarismo de viés conservador que enquadra, censura e reprime tudo o que vai de encontro à “moral” e aos “bons costumes” ou critica o governo ditatorial.

A representação da repressão aparece, sobretudo, em dois momentos distintos. O primeiro é o quartel: Finhinho, uma das personagens, é um soldado por meio do qual é mostrado o rigor físico dos treinamentos e o processo de doutrinação dos militares, que são levados a considerar o Exército e a pátria como elementos acima de qualquer outro de ordem social ou pessoal. Porém, apesar de serem conservadores, existe também a subversão no quartel. O segundo é a censura oficial, que não era apenas “política”, mas também moral, pois os militares consideravam a moral social como assunto de Estado. Assim, uma das personagens chama atenção para a censura que proibia filmes que mostravam imagens de cunho sexual, quando indignada, diz: “eu nunca vi rola dar facada, nem xoxota dar tiro em ninguém”. É também por causa da censura moral que uma das peças do grupo teatral, *Chão de Estrelas*, é proibida de ser encenada. Como o grupo se recusa a cumprir a ordem, os militares aparecem na estreia e promovem uma quebra-deira no teatro, além de espancarem atores e público. Mais uma vez, a repressão aparece como um instrumento para cercear a liberdade, principalmente, através da violência, de modo irracional e animalesco. O grupo de teatro não era guerrilheiro, mas como artistas, mesmo que não necessariamente engajados, são vistos pela política conservadora dos militares como subversivos da mesma forma que os comunistas.

Nos filmes analisados, com relação à representação dos agentes ou órgãos de repressão, percebe-se que há uma tentativa de construção, sobretudo em filmes como *Pra frente, Brasil* e *Eles não usam black-tie*,

de uma memória que desmistifica os agentes da repressão como guardiões da sociedade. Trata-se de fazer circular na sociedade outra versão da ditadura ou ao menos promovê-la. Questiona-se, assim, não apenas a memória oficial do período que tendia a representar os órgãos de repressão e seus agentes como heróis a serviço da pátria, garantidores da paz social. O que os filmes sobre a ditadura, ao menos os analisados, fazem é desmistificar e, em grande medida, demonizá-la por meio daquilo que era sua “alma”, a repressão.

SONHADORES: A REPRESENTAÇÃO DOS “SUBVERSIVOS”

A representação dos subversivos em *Pra frente, Brasil* (1982) é realizada com alguma dose de autocrítica. Isso fica patente, especialmente, nas personagens Miguel e Mariana. Irmão de Jofre, a personagem confundida com um subversivo que foi presa e torturada, Miguel em alguns momentos demonstra conhecer o que ocorria no país, mas não se interessa em fazer algo. É por isso que Mariana, até então sua amante, o acusa de ser apático e rompe com ele, pois ela deseja lutar contra o regime. Miguel, contudo, prefere não se meter nas lutas contra a ditadura e se considera um apolítico. Em uma cena com Mariana, por exemplo, chega a acusar a guerrilha de não ser uma ação em defesa da população ou cujo principal objetivo fosse derrubar a ditadura. Para ele, os guerrilheiros lutavam para substituir uma ditadura por outra.

No decorrer do filme, é representado o medo das pessoas de serem associadas à subversão, por isso há um discurso hegemônico sobre ser apolítico. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência e não necessariamente um completo alheamento ou concordância com a ditadura.

Jofre, inocentemente preso e torturado, era um apolítico, mas foi capturado pelos órgãos de repressão, então, o filme representa que em uma ditadura ninguém estava completamente a salvo.

No final Miguel, apolítico e apático, se volta à violência para conseguir alguma informação sobre o seu irmão, mas a guerrilha já está praticamente dizimada. Mesmo Mariana, antes do tiroteio final, já desacreditada de uma possível derrubada da ditadura, decide ir embora para outro país junto com Miguel, porém ela morre na fuga. Desse modo, são representados os subversivos como pessoas sonhadoras, portadoras de uma expectativa utópica de futuro. Entretanto, quando esse futuro, que seria efetivado por meio da luta armada, se desvanece, o clima geral é de desânimo, desesperança e medo.

Em *Eles não usam Black-tie* (1984), a representação do que é o elemento subversivo (tradicionalmente relacionado apenas aos adeptos da luta armada) ganha um contorno mais complexo. O contexto é o dos grevistas, gente humilde, que só quer ter melhores condições de vida, ou seja, o perfil dos “subversivos” desse filme é muito diferente da representação mais comum, em geral, intelectualizados e oriundos da classe média urbana. É nesse sentido que Otávio – sem instrução formal, mas sábio devido à idade e às experiências de outras batalhas – tenta organizar uma greve, sem a intenção de luta contra o regime, apenas pensando em seu grupo e sua classe. É uma luta pragmática, mas que não deixa de ser política, apesar de não ter os ideais revolucionários e de libertação dos guerrilheiros.

O antagonista de Otávio é Tião, seu filho, que representa a apatia de algumas pessoas em relação aos seus direitos, ou mesmo uma demonstração de egoísmo, uma vez que ele não adere à greve por

achar que poderia retardar seu casamento com Maria, sua noiva que estava grávida. Tião não quer, por escolha pessoal, se envolver com o movimento grevista e, inclusive, quando entra para trabalhar, contrariando e traíndo a todos, vê seu pai ser preso por conta da greve, mas não reage e segue o seu rumo.

Ao contrário de Tião, sua noiva, Maria, sai em luta em defesa da greve. É uma personagem de caráter forte e aguerrida, que prefere ficar sozinha e ser mãe solteira a se casar com o “fura-greve”. Assim, *Eles não usam black-tie* representa os “subversivos” como pessoas, apenas. As personagens são homens e mulheres com problemas familiares, dificuldades cotidianas, mas que tentam produzir juntos um futuro melhor, ainda que isso signifique, em um contexto autoritário, ser reprimido.

Em *O que é isso, companheiro?* (1997), os subversivos – membros de um grupo de guerrilha urbana – são representados como jovens de classe média, que aderem às armas quando a ditadura recrudesciu em 1968, com o AI-5. O treinamento da guerrilha é rígido e militarizado, mas por ser uma organização clandestina, as pessoas não podem se conhecer nominalmente, apenas por codinomes. Outro fator a ser observado sobre a disciplina é que, durante o treinamento com armas, a personagem Maria se veste com roupas militares e é dura principalmente com Fernando pelo fato de ele ter visto o rosto dela sem permissão.

Mas, mesmo com treinamento, o grupo é composto por jovens inexperientes, por isso, quando decidem pelo sequestro do embaixador estadunidense, acham melhor chamar pessoas mais experientes. É nesse contexto que surgem Jonas e Toledo. Jonas se mostra agressivo, estressado e é duro com os companheiros o tempo todo. Toledo, um velho e experimentado comunista, ao contrário, é sempre calmo e sábio.

Após a ação do sequestro, Renê e Fernando, duas personagens jovens, assumem a tarefa de cuidar do embaixador e conversam em inglês com ele, embora mantenham-se sempre com o rosto escondido, por questão de segurança. Renê cuida do machucado do norte-americano, adquirido durante o rapto, e lava sua roupa suja de sangue, para que se sinta melhor. No fim, apesar da operação do sequestro dar certo – com os agentes da repressão atordoados e o governo obrigado a ceder às exigências dos guerrilheiros – todos acabam presos. E isso ocorre por um descuido de um dos jovens que se esquece de apagar todos os rastros (um pedaço de jornal recortado da sessão dos classificados), o que possibilita que o apartamento recém-ocupado transformado em “aparelho”¹ seja encontrado. Daí em diante, é uma sucessão de quedas: prisões, torturas e mortes. Maria é torturada a ponto de ficar paraplé-gica. A emoção do reencontro dos guerrilheiros, ao serem trocados em virtude do rapto de outro embaixador, é uma cena de compaixão. Apesar de o filme construir uma imagem de sujeitos imaturos e nor-teados por ideias e ideais pouco democráticos, no final, o tom é de redenção, pois os guerrilheiros sofreram, perderam suas vidas e/ou foram torturados, alguns até a morte, outros até a invalidez.

A subversão em *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) aparece como um elemento pouco explorado. É um filme delicado, pois, assim como não mostra a repressão explicitamente, também não aborda frontalmente as ações subversivas. Existem insinuações de que os pais de Mauro seriam “comunistas” e subversivos, por exemplo, na tensão deles ao deixar o filho. Mas é somente ao final, quando Mauro diz que ele e a mãe se tornaram exilados, que é possível dimensionar o caráter político do sumiço de Daniel e Bia. Aliás, ela reencontra o filho sem a

1 Aparentemente era um termo usado, à época, pelos grupos guerrilheiros, para se referir aos locais em que, além de morar, organizavam as estratégias de lutas e outras ações.

companhia de Daniel, o que nos faz pensar se ele está preso, morto ou já se encontra fora do país.

A representação dos subversivos em *A memória que me contam* (2012) não é tão sutil quanto em *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), e ocorre em outra perspectiva, tendo em vista que o filme se passa no presente e não durante os anos de ditadura. O grupo de ex-guerrilheiros, já na meia idade, luta para seguir em frente após ter sofrido e carrega marcas físicas e emocionais da repressão. Um traço marcante é o predomínio de ressentimento em relação ao passado, a todo o momento, as personagens parecem descontentes com o presente do país, como se a luta pela qual tanto se empenharam não tivesse gerado frutos suficientes.

Há também um sentimento de culpa, que parece em alguns momentos beirar a vergonha, por terem, vez ou outra, participado da morte de civis, companheiros e militares, em nome da luta revolucionária. A personagem Ricardo, por exemplo, se mostra o mais amargo em relação ao mundo, cético com tudo, pessoas ou ideais, alguém que deixou de acreditar no mundo melhor pelo qual lutou na juventude.

Em determinada cena, em decorrência de uma discussão sobre a prisão do amigo italiano, acusado de terrorismo, há uma briga a respeito da culpa, se seriam assassinos ou terroristas. Irene, personagem que assume o *alter ego* da diretora, Lúcia Murat, sai da discussão extremamente irritada e é seguida por Zezé, que diz: “Oh Irene, entre gestos conscientes e acidentados, todos matamos, no entanto a gente só sente culpa diante de nossos companheiros assassinados, né? A gente só sente culpa por ter sobrevivido”. Remetendo, assim, à culpa do pós “guerra” e falando sobre as consequências enfrentadas, como tortura

e ameaças de morte, e sobre as sequelas dos sobreviventes, que sentem-se culpados e, ademais, são mal vistos pela opinião pública.

Em *Tatuagem* (2013) é abordada outra perspectiva da subversão, não há cenas de tortura e, assim como em *Eles não usam Black-tie*, o filme mostra uma população humilde, mas, ao contrário dos operários, não há luta por direitos trabalhistas. *Tatuagem* representa a subversão dos costumes e da tradição. A personagem Clécio e os demais membros do *Chão de Estrelas* – grupo teatral composto por “desviantes”: homossexuais, travestis, drogados, gente que defende a liberdade do corpo e do desejo – são figuras que, por seu modo de vida (comunidade), eram perseguidas pela ditadura. Ressalta-se que ideal civilizacional defendido pelas Forças Armadas passava necessariamente por uma sociedade hierárquica, com comportamentos normatizados e um padrão estético semelhante ao modelo “militar”. Assim, o grupo do *Chão de Estrelas*, exemplo da vida contracultural, não é engajado em política no sentido estrito do termo, mas ao seu modo também luta contra a ditadura. E o fazem subvertendo a ordem social, convertendo os papéis do que seria o masculino e o feminino, impondo o corpo nu e a palavra aberta. A subversão pela via do desregramento é o que *Tatuagem* representa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhuma memória social é cristalizada e – assim como a cultura, a história e o próprio tempo – está em contínuo processo de devir. A memória sobre a Ditadura Militar Brasileira tem estado em disputa, o que revela mais sobre os grupos que batalham do que sobre a própria memória. Neste contexto, essa batalha ocorre entre duas facetas do período.

Uma dessas memórias era hegemônica e oficial até o término da ditadura, em 1985, forjada sob os governos militares, com o auxílio da sociedade civil – destacadamente conservadora – que os sustentou por décadas. Ela projetava um país grande, ordeiro e progressista-nacionalista, tendo por base a segurança nacional, a erradicação dos elementos desordeiros e a ação inquestionável de instituições e sujeitos que exerciam o poder formalmente. Essa é a mesma memória que ainda defende, inclusive em práticas sociais, a tortura como método plausível de punição ou para “fazer falar”. Também se manifesta no epíteto “bandido bom é bandido morto” e nos justicamentos. Embora não mais hegemônica, essa memória persiste e persistirá por alguns anos, até que possamos encarar os traumas sociais e as sequelas institucionais de 21 anos de governos autoritários.

No entanto, há outra memória em disputa neste momento, que durante a ditadura permaneceu subterrânea, pois não lhe era permitido circular abertamente. Uma na qual a repressão do período militar não foi outra coisa além de uma ferida no tecido social, um tempo de violência e silenciamento. Um período no qual os direitos individuais e as liberdades estavam cerceados em nome de um progresso e de uma ordem que nunca se efetivaram, a despeito das ações repressivas realizadas em nome do Estado.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, D. Prefácio. *In*: NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BIZELLO, M. L. Hiroshima mon amour: Memória e Cinema. **Baleia na rede**, v. 1, n. 5, 2008. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1426>. Acesso em: 6 mar. 2017.
- CODATO, H. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, v. 24, n. 55, jan.-abr. 2010. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/issue/view/2>. Acesso em: 23 mar. 2017.
- HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. *In*: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- LEME, C. G. A ditadura militar no Brasil em uma abordagem cinematográfica não tradicional: A terceira morte de Joaquim Bolívar. **O olho da História**, Salvador, n. 14, p. 1-16, 2010.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MENESES, U. B. de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 09-24, 1992.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SILVA, T. M. Lembrar, representar ou esquecer? A construção da memória num século de transformações. **Revista Expedições: Teoria & Historiografia**, v. 6, n. 1, p. 239-268, jan.-jul. 2015.

SOUZA, M. L. Cinema e memória da ditadura. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/4472>. Acesso em: 3 abr. 2017.

STIGGER, H.; GERBASE, C. Cinema brasileiro e a experiência da ditadura militar. **Revista ALCEU**, v. 13, n. 25, p. 110-122, jul.-dez. 2012. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=9&infoid=449&sid=37>. Acesso em: 2 abr. 2017.