

Unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara - SP

RAFAEL MARCURIO DA CÓL

**AS RESISTÊNCIAS EM FILMES BRASILEIROS SOBRE A
DITADURA CIVIL-MILITAR (1979 – 2021): o método
arqueogenealógico na análise de discursos audiovisuais**



ARARAQUARA-SP
2022

RAFAEL MARCURIO DA CÓL

**AS RESISTÊNCIAS EM FILMES BRASILEIROS SOBRE A
DITADURA CIVIL-MILITAR (1979 – 2021): o método
arqueogenealógico na análise de discursos audiovisuais**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Bolsa: CNPq

**Araraquara-SP
2022**

C683r	CÓL, RAFAEL MARCURIO DA AS RESISTÊNCIAS EM FILMES BRASILEIROS SOBRE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1979 - 2021) : o método arqueogenealógico na análise de discursos audiovisuais / RAFAEL MARCURIO DA CÓL. -- Araraquara, 2022 204 p. : fotos Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientadora: Maria do Rosario de Fátima Valencise Gregolin 1. cinema brasileiro. 2. ditadura civil-militar. 3. método arqueogenealógico. 4. lugar de memória. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

RAFAEL MARCURIO DA CÓL

AS RESISTÊNCIAS EM FILMES BRASILEIROS SOBRE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1979 – 2021): o método arqueogenealógico na análise de discursos audiovisuais

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 31/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidenta e Orientadora: Profa. Dra. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Unesp

Membro Titular: Prof. Dr. Israel de Sá
Instituto de Letras e Linguística – Universidade Federal de Uberlândia

Membro Titular: Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves
Instituto de Letras e Artes – Universidade Federal do Pará

Membro Titular: Profa. Dra. Flávia Marinho Lisboa
Educação do Campo – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Membro Titular: Profa. Dra. Lívía Maria Falconi Pires
Departamento de Humanas - Centro Universitário Central Paulista

Local: Unesp – Campus de Araraquara

A Maria Idez Dias da Cól, minha avó,
Por me inspirar todos os dias.
Eu te amo, vó!

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (Marines e Mário Sérgio) e familiares (Caio, tia Leandra, tio Nenê, Marcos, Ani, tia Mariá, Henrique, tia Valéria, tio Adriano, Vitor, Henzo, Thamara e Laurinha) que acompanharam toda a minha trajetória, pois sem seu amor, compreensão e respaldo, eu não teria chegado até aqui.

A Rosario Gregolin, por ressignificar todas as formas de orientação não só acadêmicas, mas também para a vida, e por me proporcionar uma vida em um grupo de pesquisa tão incrível que é o GEADA, serei eternamente grato.

Aos meus amigos e companheiros do GEADA por todo saber compartilhado (Renan, Maurício, Juliane, Glaucia, Yuri, Thiago, Claudemir, Teka) e aos novos membros que nos dão oportunidade de ver a incrível reconstituição dos laços e afetos (Marcus Vinícius, Cris, Ofélia, Robert e Paola).

Aos meus amigos que a Unesp me deu desde Assis e depois em Araraquara, pelas inúmeras conversas e pela motivação que tornaram esta trajetória tão prazerosa (Thawany, Simone, Kalu, Yasmin, Gabi Grecca, Gabi Borges, Lucas Zaffani, Danilo, Gil, Lucas Noburo, Gabi Jerônimo, Rayne, Tainá, Jéssica, Sérgio, Marcela, Júlia, Nicole, Tati).

Ao meu amor e companheiro da vida, Diego, a quem sempre serei grato pelas inúmeras discussões sem as quais este trabalho não seria o mesmo. Eu te amo, Di!

Ao meu companheiro felino que me deixou pouco antes da finalização desta tese, mas que me acompanhou arduamente desde o começo do mestrado. Deixo registrados aqui minha eterna gratidão e amor, Alaska.

Aos meus sogros e à família Ungari por me receberem tão bem e por sempre cuidarem tão bem de mim nos últimos 5 anos.

A Júlia pela revisão e preparação da versão final deste trabalho.

Aos meus professores da pós-graduação pelas aulas que marcaram a minha trajetória pela Unesp Araraquara (Renata Junqueira, Jean, Luciane, Angélica, Daniel, Marina).

Aos professores e amigos que, direta ou indiretamente, me motivaram a produzir esta tese durante a pandemia com múltiplos eventos online (Vanice, Luzmara, Carlos, Pedro, Regina, Denise, Kátia, Bruno, Toni, Cleudemar, Renan, Paulinho, Amanda)

Aos membros das bancas de qualificação e defesa que me guiaram com maestria para a realização deste trabalho (Nilton, Israel, Ivânia, Flávia e Lívia).

Ao programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa.

Ao CNPq pela bolsa fornecida e pela taxa de bancada.

Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de lutar
O orgulho, a arrogância, a glória
Enche a imaginação de domínio
São demônios, os que destroem o poder bravo da humanidade
Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi!
Antônio Conselheiro!
Todos os panteras negras
Lampião, sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia.
(NAÇÃO ZUMBI, 1994)

RESUMO

O cinema brasileiro foi e é palco para inúmeras manifestações artísticas, por ser um espaço real que tem a possibilidade de se abrir para outros, pois é uma heterotopia (FOUCAULT, 1967). Este espaço é composto de imagens, sons e movimentos, e isto o possibilita reconstruir memórias, que estavam espalhadas pela dinamicidade da vida contemporânea. Ao reorganizar essas lembranças, o cinema se coloca em um espaço de recodificação das memórias, em específico, quando são filmes que tocam em momentos de crises da sociedade brasileira, como é o caso da ditadura civil-militar. Com isso, o cinema se resguarda como o lugar de resistência e de (re)contar as memórias que foram, por 21 anos, proibidas. Deste modo, objetivamos com esta tese compreender o cinema brasileiro como um lugar de memória (NORA, 1993), onde as resistências à ditadura se refugiam e se reconstróem, percebendo, com isso, os jogos e as estratégias de funcionamento (lembranças e esquecimentos) desta materialidade. Para cumprir com este objetivo principal, somos levados a: analisar o cinema em sua materialidade e reconfigurações das memórias sobre a ditadura; cartografar as formas de resistências à ditadura que emergem no cinema brasileiro; entender as posições que o sujeito revolucionário deve exercer para compor a resistência. Nosso *corpus* de estudos é constituído de filmes que tratam da resistência à ditadura como tema principal e são divididos pelas formas como abordam as memórias, por uma questão metodológica. Isto posto, os filmes foram divididos em três eixos. No primeiro, destacamos filmes que tratam de uma memória coletiva da ditadura. São eles: *Paula*: a história de uma subversiva (1979); *Pra Frente Brasil* (1982); *Ação entre amigos* (1998) e *Cara ou Coroa* (2012). O segundo eixo é constituído por filmes baseados em romances memorialistas e biografias, que são: *Lamarca* (1994); *O que é isso companheiro?* (1997); *Batismo de Sangue* (2004); *Zuzu Angel* (2006) e *Marighella* (2021). No terceiro e último estão os filmes baseados em depoimentos biográficos: *Que bom te ver viva* (1989); *Araguaya*: conspiração do silêncio (2004) e *Torre das Donzelas* (2018). A partir dos estudos discursivos derivados da fortuna teórica de Michel Foucault, buscamos pensar com o autor sobre o cinema, em sua materialidade, e em seguida, como lugar de memória, espaço este que além de memórias, é constituído de poderes, de saberes e de verdades. Assim, como sugere sua arqueogenealogia, buscamos verificar não apenas a constituição destes enunciados em relação à dispersão temporal, mas também suas relações microfísicas com o poder e as formas que estas relações de poderes afetam as constituições das subjetividades e das verdades. Isto nos possibilita um estudo que não apenas pensa nos acontecimentos dispostos em cena, mas nas condições de possibilidade que permitiram a emergência destes enunciados e não de outros em seu lugar. Em suma, estas reflexões nos possibilitam um olhar para a história do presente em sua complexidade e metamorfoses, além das ações de necropolíticas do esquecimento, visto que a extrema direita brasileira vem agenciando estas memórias à morte.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Ditadura Civil-Militar; método arqueogenealógico; lugar de memória

ABSTRACT

Brazilian cinema was and still is a place of countless artistic manifestations, given that it is a real space, which can open itself up to others, and it is also a heterotopia. (FOUCAULT, 1967). Said space is composed of images, sound and movement, which makes it possible to reconstruct memories that were scattered by the dynamics of modern life. By rearranging these memories, cinema recodes them, especially concerning films which address moments of crisis in Brazilian society, such as the civil-military dictatorship. Thus, cinema becomes a place of resistance and of (re)telling memories that were forbidden for 21 years. Therefore, we aim, with this thesis, to understand Brazilian cinema as a place of memory (NORA, 1993), where the forms of resistance to dictatorship seek refuge and reconstruction, observing, hence, the operating strategies (remembrance and oblivion) of this materiality. In order to fulfill this main goal, we were led: to analyse cinema in its concreteness and the reconfiguration of the memories of the dictatorship; to map the forms of resistance to dictatorship that appear in Brazilian cinema; and to understand the positions that revolutionaries must occupy in the resistance. Our *corpus* consists of films that have the resistance to the dictatorship as their main theme, and they were divided into three groups, according to their approach to memory, due to methodological reasons. In the first one are films that address the collective memory of dictatorship: *Paula: a história de uma subversiva* (1979); *Pra Frente Brasil* (1982); *Ação entre amigos* (1998) and *Cara ou Coroa* (2012). The second one is composed of films based on memoirs and biographies: *Lamarca* (1994); *O que é isso companheiro?* (1997); *Batismo de Sangue* (2004); *Zuzu Angel* (2006) and *Marighella* (2021). The third and last one comprises films based on biographical statements: *Que bom te ver viva* (1989); *Araguaya: conspiração do silêncio* (2004) and *Torre das Donzelas* (2018). With the support of the discursive studies derived from Michel Foucault's theories, we have tried to think about cinema in its concreteness, and next, as a place of memory, a place composed of memories, but also of knowledge and truth. Therefore, as his archeogenealogy suggests, we seek to analyze not only the constitution of these utterances with respect to temporal dispersion, but also its microphysical relationships to power, and how these power relations affect the construction of subjectivities and of truth. Said approach makes it possible not only to think about the events depicted in the scenes, but also about the conditions which allowed these utterances, and not others, to exist. In conclusion, these considerations allow us to look at present history in all its complexity and all its changes, going beyond the actions of the necropolitics of oblivion, which has recently been causing the death of memories by the hand of Brazilian far right members.

Keywords: Brazilian cinema; civil-military dictatorship; archeogenealogic method; place of memory.

RÉSUMÉ

Le cinéma brésilien est et a été le théâtre de nombreuses manifestations artistiques, tant qu'il est une hétérotopie (FOUCAULT, 1967). Cet espace se compose d'images, sons et mouvements, étant donc possible de reconstruire les souvenirs dispersés par le dynamisme de la vie moderne. En réorganisant ces souvenirs, le cinéma devient un lieu de recodage de la mémoire, en particulier lorsqu'il s'agit des films qui traitent des temps de crise de la société brésilienne, comme c'est le cas de la dictature civile-militaire. Ainsi, le cinéma devient un lieu de résistance et de raconter les souvenirs qui ont été interdits pendant 21 ans. Donc, cette thèse a comme objectif de comprendre le cinéma brésilien comme un lieu de mémoire (NORA, 1993), où les résistances à la dictature se réfugient et se reconstruisent, faisant remarquer les stratégies de fonctionnement (souvenirs et oublis) de cette matérialité. Pour atteindre cet objectif, nous allons: analyser le cinéma dans sa matérialité et les reconfigurations des souvenirs de la dictature; cartographier les formes de résistance à la dictature qui émergent dans le cinéma brésilien; comprendre les positions qui doivent être occupées par le sujet révolutionnaire. Notre *corpus* est composé des films qui ont la résistance à la dictature pour sujet principal, et a été divisé selon l'approche des souvenirs, pour des raisons méthodologiques. Les films ont été divisés en trois axes. Le premier contient des films qui abordent la mémoire collective de la dictature: *Paula: a história de uma subversiva* (1979); *Pra Frente Brasil* (1982); *Ação entre amigos* (1998) et *Cara ou Coroa* (2012). Le deuxième se compose des films basés sur des romans et biographies: *Lamarca* (1994); *O que é isso companheiro?* (1997); *Batismo de Sangue* (2004); *Zuzu Angel* (2006) et *Marighella* (2021). Dans le troisième sont les films basés sur des témoignages biographiques: *Que bom te ver viva* (1989); *Araguaya: conspiração do silêncio* (2004) et *Torre das Donzelas* (2018). À partir des études discursifs de Michel Foucault, nous avons essayé de réfléchir sur le cinéma, dans sa matérialité, et ensuite, comme un lieu de mémoire, un espace constitué de souvenirs, et aussi de pouvoirs, savoirs et vérités. Alors, selon la suggestion de la archéogénéalogie de l'auteur, nous cherchons à vérifier pas uniquement la constitution de ces énoncés par rapport à la dispersion temporelle, mais également ses rapports microphysiques avec le pouvoir, et comme ces rapports affectent la construction des subjectivités et des vérités. Cela nous permet de penser aux événements sur les scènes, et en plus aux conditions qui ont facilité l'irruption de ces énoncés, et pas celle d'autres à sa place. En conclusion, ces réflexions rendent possible de regarder l'histoire présente, dans sa complexité et ses métamorphoses, en dehors des actions de la nécropolitique de l'oubli, pourvu que l'extrême-droite brésilienne essaie d'effacer ces souvenirs.

Mots-clés: Cinéma brésilien; dictature civile-militaire; méthode archéogénéalogique; lieu de mémoire.

Lista de Figuras

Figura 1.....	56
Figura 2.....	59
Figura 3.....	63
Figura 4.....	63
Figura 5.....	79
Figura 6.....	82
Figura 7.....	83
Figura 8.....	85
Figura 9.....	87
Figura 10.....	91
Figura 11.....	92
Figura 12.....	93
Figura 13.....	94
Figura 14.....	96
Figura 15.....	97
Figura 16.....	99
Figura 17.....	104
Figura 18.....	106
Figura 19.....	109
Figura 20.....	110
Figura 21.....	112
Figura 22.....	115
Figura 23.....	127
Figura 24.....	129
Figura 25.....	151
Figura 26.....	152
Figura 27.....	154
Figura 28.....	163
Figura 29.....	163

Figura 30.....	165
Figura 31.....	167
Figura 32.....	169
Figura 33.....	170
Figura 34.....	176
Figura 35.....	178

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O DISCURSO AUDIOVISUAL BRASILEIRO E SUAS EMERGÊNCIAS MEMORIALISTAS	21
1.1 Da caixa de ferramentas Foucaultiana à análise das audiovisualidades	22
1.1.1 A função enunciativa e suas contribuições para se pensar na materialidade audiovisual	27
1.1.2 A análise dos enunciados audiovisuais	38
1.2 (Des)construindo uma Ordem do Discurso Audiovisual.....	44
1.3 Os enunciados audiovisuais e seus múltiplos olhares à censura	53
2. O CINEMA HETEROTÓPICO BRASILEIRO: UM LUGAR DE (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS.....	65
2.1 O cinema brasileiro como lugar de memória.....	66
2.2 O caráter heterotópico do cinema.....	72
2.3 As heterotopias de memórias dentro do cinema brasileiro.....	77
3. AS NECROPOLÍTICAS DO ESQUECIMENTO NO CINEMA BRASILEIRO: AS RECONSTRUÇÕES DE MEMÓRIAS E DE HISTÓRIAS SOBRE A DITADURA.....	116
3.1 O desenvolvimento dos estudos sobre a monumentalização.....	117
3.2 Como pensar sobre a memória, a história e o esquecimento a partir do cinema: contribuições teóricas	133
3.3 Os testemunhos no cinema sobre a ditadura: as consequências de uma necropolítica do esquecimento	146
4. AS FORMAS DE RESISTÊNCIAS EM FILMES SOBRE A DITADURA.....	157
4.1 As relações de poderes e de resistências durante a ditadura a partir de cenas do cinema brasileiro	157
4.2 As contracondutas às formas de governos ditatoriais.....	172
4.3 As lutas e as sublevações em filmes sobre a ditadura	181
CONCLUSÃO.....	195

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	200
A) Filmografia	200
B) Bibliografia.....	200

INTRODUÇÃO

Ao pensarmos nos anos de chumbo da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil, especificamente no âmbito midiático, é possível observarmos atos de censura às manifestações contrárias aos governos antidemocráticos da época. Podemos observar também diversas formas de resistências, tanto no período ditatorial quanto após à sanção da lei da Anistia, em 1979, bem como aquelas que emergiram posteriormente à promulgação da Constituição de 1988, que visou minorar os resquícios que a ditadura ainda poderia trazer para o modelo democrático brasileiro.

A presente pesquisa tem como objeto as manifestações de resistências expressas em uma mídia específica, o cinema, enquanto espaço de possibilidade de emergência das memórias sobre a ditadura, considerado por Michel Foucault uma heterotopia, por justapor, em um lugar real, vários espaços com suas temporalidades e possibilidades. Dessa forma, mais do que recontar essas memórias de como eram as resistências no período ditatorial no Brasil, um ponto importante a ser ressaltado é a crítica feita por esses filmes sobre as ações antidemocráticas desses governos. O cenário que veremos não é apenas o da diegese, mas o contexto de produção que permitiu a emergência desses filmes em determinado momento histórico.

Portanto, nosso objetivo central é compreender o cinema nacional como um lugar de memórias, onde as resistências à ditadura se refugiam e se reconstróem, percebendo, assim, os jogos e as estratégias de funcionamento (lembranças e esquecimentos) dessa materialidade. Mais especificamente, objetivamos: i) analisar o cinema em sua materialidade e reconfigurações das memórias sobre a ditadura; ii) cartografar as formas de resistências à ditadura que emergem no cinema brasileiro; iii) entender as posições que o sujeito revolucionário deve exercer para compor a resistência.

Dividiremos nosso *corpus* em três eixos. O primeiro está relacionado aos filmes ficcionais baseados no que podemos chamar de uma memória coletiva (social) da ditadura, ou seja, sem depoimentos biográficos, ou alguma menção a casos específicos de atores históricos, opositores ao regime de maneira direta, em que selecionamos: *Paula*: a história de uma subversiva (1979); *Pra Frente Brasil* (1982) e *Cara ou Coroa* (2012). O segundo eixo é constituído por filmes baseados em romances memorialistas e biografias, ou aqueles que fazem sua própria pesquisa sobre a vida de sujeitos que compuseram a linha de frente contra a ditadura. Nesse eixo, analisaremos os filmes: *Lamarca* (1994); *O que é isso companheiro?* (1997); *Batismo de Sangue* (2004); *Zuzu Angel* (2006) e *Marighella* (2021). Vale ressaltar que apesar de o *corpus* ser construído, sobremaneira, a partir desse recorte, cenas de outros filmes poderão ser utilizadas caso sejam pertinentes para o tema discutido. No terceiro eixo estão os filmes

baseados em depoimentos biográficos que orientam a construção fílmica, em que as cenas dos depoimentos são intercaladas com a encenação desses depoimentos; nele temos: *Que bom te ver viva* (1989); *Araguaya: conspiração do silêncio* (2004) e *Torre das Donzelas* (2018)¹.

Para tanto, teremos como base os estudos discursivos foucaultianos com os quais procuramos traçar um paralelo para a construção de nossa discussão sobre essa materialidade audiovisual, uma vez que as reflexões feitas por Foucault acerca do cinema podem ser encontradas em algumas de suas entrevistas, reunidas na coleção intitulada *Ditos e Escritos* (vol. III e vol. VII).

Faremos, com isso, um preâmbulo pelas entrevistas em que Foucault fala sobre o cinema e depreenderemos elementos analíticos destacados pelo autor francês. Já de antemão, é possível destacar a semelhança temática entre os filmes discutidos por Foucault e os que serão analisados nessa tese. Isto pois todos os filmes analisados por Foucault, nas entrevistas selecionadas, guardam uma relação muito forte com a história do nazismo e da ocupação francesa, enquanto os filmes analisados na tese também se ocupam de períodos ditatoriais, guardando as devidas proporções.

Analisaremos, primeiramente, a entrevista *Anti-retrô* (1974) dada à revista *Cahier du Cinéma*. Esta entrevista e as outras entrevistas aqui abordadas encontram-se disponíveis no volume III da obra *Ditos & Escritos* (2008). Nesta, o autor critica a leitura marxista de poder, que lê o nazismo e o fascismo como uma “ditadura terrorista proveniente da parcela mais reacionária da burguesia” (FOUCAULT, 1974, p. 383), rebatendo essa afirmação a fim de estabelecer que esses regimes não seriam possíveis se parte da sociedade civil não aderisse a certas funções estatais. Para tal, Foucault (1974) analisa o filme *Lacombe Lucien* (1974), de Malle, que retrata a parte mais detestável do poder, uma vez que qualquer indivíduo – pertencente à *Schutzstaffel* [Esquadrão de Proteção] (doravante SS), ou recém filiado ao partido nazista – poderia desde matar o vizinho a apropriar-se de sua mulher.

No contexto brasileiro, em contrapartida, encontramos uma produção mais engajada em expor e denunciar a ditadura em seus atos autoritários, em que tivemos o desenvolvimento de filmes que resistiam a partir do Golpe de 64. Evidentemente que mais em determinados momentos do que em outros, por conta da censura prévia de filmes. Alguns desses filmes não circularam pelo território nacional, mas ganharam destaque em festivais internacionais.

Assim, em *Anti-retrô*, Foucault (1974, p. 343), diz:

¹ Este filme, por mais que se trate de um documentário, nos desperta interesse, pois nele as mulheres se deparam pela primeira vez, depois de muito tempo, com uma reconstrução da prisão a que foram submetidas pelo governo antidemocrático. Por esta relação, achamos imprescindível a introdução dele em nosso *corpus* de análise.

Duas coisas ocorrem atualmente no cinema. De um lado, os documentos históricos, que têm um papel importante. Em *Toute une Vie*, por exemplo, eles desempenham um enorme papel. Ou nos filmes de Marcel Ophüls ou de Harris e Sédouy, o fato de ver Duclos se atormentar em 1936, em 1939, é emocionante ver esse real. E, por outro lado, há os personagens de ficção que, em um dado momento da história, condensam ao máximo relações sociais, relações com a história. É por isso que Lacombe Lucien funciona tão bem. Lacombe é um francês durante a Ocupação, um cara que tem uma relação concreta com o nazismo, com o campo, o poder local etc. E não devemos ignorar essa maneira de personificar a história, de encarná-la em um personagem ou em um conjunto de personagens que condensam, em um dado momento, uma relação privilegiada com o poder.

A partir disso, compreendemos as importâncias dos filmes que trazem acontecimentos históricos à tona, bem como personagens que sintetizam a relação com o poder, em momentos de crise de uma dada sociedade. Isso torna-se perceptível nos filmes nacionais sobre a ditadura em diversos momentos, que destacamos adiante, nos quais analisamos o cinema enquanto lugar onde as memórias da resistência brasileira contra a ditadura se estabelecem, por meio de documentos históricos monumentalizados ou da relação entre personagens.

Na entrevista denominada *Sade, Sargento do Sexo* (1975) para a revista *Cinématographe*, Foucault analisa a relação que alguns filmes fazem ao associarem sadismo e fascismo, afirmando que se trata de “um completo erro histórico”, porque o nazismo é uma invenção de “pequenos burgueses sinistros e tediosos” e não de “grandes loucos eróticos do século XX”. Para justificar essa afirmação, pontua que os campos de concentração vêm da concepção de Himmler, um criador de galinhas, junto de sua esposa, que trabalhava como enfermeira, ou seja, existia certa parcela da sociedade civil que aceitou e corroborou para que o nazismo ascendesse na sociedade alemã. Foucault faz esse resgate no intuito de condenar a relação estabelecida entre o nazismo e todo o imaginário erótico que compõe esses filmes.

Ainda sobre a obra de Sade, Foucault (1975) diz que seu erotismo foi formulado no seio de uma sociedade disciplinar, hierarquizada, com seus espaços segmentados em suas obediências e vigilâncias do final do século XVIII e começo do XIX. Sade segue essa estrutura na formulação de seu erotismo. Por esta razão, o autor francês diz que os filmes sobre o nazismo têm ressuscitado um certo erotismo disciplinar, e por isso chama Sade de “sargento do sexo”, pois o considera um disciplinador. Nesse ínterim, Foucault propõe a formulação de um erotismo não disciplinar, no qual a corporalidade se reinvente, a partir de seus elementos de encontros ao acaso e prazeres não ritualizados, dissociando o sexo como forma de disciplina.

Percebemos, assim, a partir dos comentários de Foucault sobre os filmes, não apenas um simples relato, mas uma centralização de sua crítica através de análises histórico-sociológicas de valores e condutas contidos nas relações interpessoais dispostas nessa materialidade. Desse modo, o autor vê, a partir de uma microfísica do poder, nessa junção de

nazismo e sadismo, um problema histórico, por dar voz a um erotismo disciplinar, valorando-o positivamente por meio da caracterização do personagem de Lucien Lacombe, mencionado anteriormente, por exemplo. Todavia, essa relação ainda é invocada nos anos 70, principalmente pela indústria cinematográfica estadunidense em suas peças eróticas.

No Brasil, nesse mesmo período, tivemos a emergência de um cinema erótico, vulgarmente denominado de pornochanchada. Esses filmes, por sua vez, vão na contramão do cinema erótico europeu, pois, a partir do humor, subvertem estruturas da sociedade patriarcal, tratando de temas políticos de maneira satírica.

Na entrevista *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse e os Vermes Cotidianos* (1980), Foucault fala sobre o novo cinema alemão de Schroeter, Syberberg e Fassbinder. Nesse período, a grande temática a ser abordada era a história alemã a respeito da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O autor diz que em *A Estética de Hitler* (1977) dirigida por Syberberg, o diretor consegue encontrar beleza nessa história sem mascarar seu caráter sórdido e vil. O autor também o compara com o filme francês sobre a amante de Hitler, *Eva Braun* (1973), que banaliza o horror. Foucault considera que Syberberg torna ignóbil o banal, pois na banalidade em si existem dimensões do horror. Assim, há, segundo Foucault, uma reversibilidade entre o horror e a banalidade, é aí que reside, para ele, a força do filme de Syberberg, ao ressaltar os momentos vividos na Europa durante a Segunda Guerra. Nesse ponto, o autor mostra a relação entre uma ação catastrófica, que denomina de *cavaleiros do apocalipse* e um *verme do cotidiano*.

Desse modo, podemos ver nessas entrevistas a forma com que Foucault mobiliza noções conceituais fundamentais em suas análises, com ênfase em sua fase genealógica, na qual analisa as relações microfísicas dos poderes, que constituem os poderes e os saberes que compõem essa materialidade, para explicar a construção da memória popular do nazismo e fascismo a partir dos filmes citados. Através disso, vemos as produções que retratam a maneira como os poderes objetificaram e subjetificaram civis em um momento de crise da sociedade europeia, mostrando que a adesão ao nazismo e ao fascismo na Europa teve um outro lado, advindo das massas (o camponês, o agrônomo, a enfermeira, o médico, o porteiro etc.), e os filmes que banalizam o horror e ensaiam uma reescrita da história a partir do cinema. Por mais que se trate de entrevistas e as análises não sejam extremamente detalhadas, Foucault nos guia conceitualmente por sua obra, para assim podermos pensar sobre o cinema, e isso nos mostra o quanto o método arqueogenealógico é profícuo em suas análises.

Assim, percebemos que nosso objeto de análise tem muitas convergências com os filmes debatidos por Foucault em suas entrevistas, pois, tratamos de um cinema que de certo

modo procura, em um primeiro momento, denunciar os abusos da ditadura civil-militar no Brasil. Em um segundo momento, mais atual, em conjunto com a Comissão da Verdade, estes filmes resgatam as memórias dos sujeitos que compuseram a luta pelo direito à liberdade, trabalhando com mais profundidade as subjetividades que se sublevaram à ditadura. Além disso, pensamos com Foucault que o poder autoritário não vem somente do Estado, que estava sendo aparelhado pelos militares, compondo este sistema a partir da sociedade civil na forma de uma microfísica do poder.

Procuramos, dessa forma, detalhar com melhor precisão o método que utilizamos em nossa tese. Primeiramente, demonstramos as importantes contribuições foucaultianas para as audiovisualidades. Em seguida, abordaremos como olhar para este *corpus* audiovisual.

A caixa de ferramentas deixada por Foucault em sua obra, *Arqueologia do Saber* (1969), nos dá embasamento para analisarmos práticas discursivas e não-discursivas, materializadas em discursos que ainda podem ser fragmentados em enunciados. Foucault, em seu pensamento arqueológico, procura estudar o arquivo, que por sua vez é parte de uma episteme. Esses elementos combinados à perspectiva genealógica é o que denominamos de método arqueogenealógico, pois com este método torna-se possível pensar as redes de poder descentralizadas para além da macroestrutura, propulsada por Karl Marx, para uma analítica das microfísicas. Desta forma, permite-nos pensar sobre as relações de poder não apenas do ponto de partida das instituições, mas de todos os sujeitos que desempenham determinada função na sociedade e, com isso, mobilizam o poder de diversas formas em seu cotidiano.

No entanto, o método arqueogenealógico² não vem exclusivamente da junção dessas duas concepções. Fica claro que durante os trabalhos da fase genealógica de Foucault, o autor não abandona suas concepções desenvolvidas anteriormente, muito menos nos trabalhos da genealogia da ética. Porém, podemos ver algumas alterações que de certa forma dão a estes trabalhos uma visão sobre as mudanças institucionais que acontecem, por exemplo, no dispositivo da sexualidade quando entra em contato com o dispositivo da aliança (FOUCAULT, 1976). Este encontro colocará ao dispositivo da sexualidade diversas formas de censura, levando o sexo apenas para a procriação, dentre outras coisas. Desta mesma forma, é de bom tom destacar a importância de uma filosofia dos dispositivos (DELEUZE, 2004) para o desenvolvimento de uma pesquisa arqueogenealógica, uma vez que é este conceito que nos

² Arqueogenealogia: o prefixo “arqueo” vem do grego, *archeíon*, que significa arquivo, e genealogia advém de uma leitura foucaultiana de Nietzsche, a qual diz respeito ao estudo da união da história e da filosofia, por meio dos estudos dos poderes. Assim, a arqueogenealogia busca estudar o arquivo, ou seja, os saberes, por meio de uma microfísica dos poderes dispostos em discursos.

permite perceber como as micro relações se transformam na intersecção de dois ou mais dispositivos.

Assim, percebemos que o conceito de dispositivo tem um caráter teórico-metodológico muito expressivo, pois nos permite reunir tudo que é dito e não-dito sobre determinado assunto ou tema em determinado momento histórico. Seu funcionamento em forma de redes que se entrecruzam entre si, dessa forma, faz-nos pensar que a cada contato, novas modificações são feitas em suas estruturas, ressignificando-o perante as sociedades.

Deleuze (2004), quando teoriza sobre o conceito de dispositivo, nos diz que este é constituído por linhas de diversas naturezas, e desemaranhá-las é cartografar os encontros e desencontros deste dispositivo. Estas, por sua vez, podem nos levar a múltiplas direções, tendo como suas instâncias de base a tríade foucaultiana: o saber, o poder e a subjetividade, que são historicamente construídos em sociedade, ou seja, não têm uma forma fixa. Por isso, a cada linha encontrada uma nova direção pode ser tomada.

Do mesmo modo que os dispositivos, o método arqueogenealógico funciona com base nas noções de dispersão, de inconstância, de descontinuidade e de marginalidade. Estes elementos serão encontrados, principalmente, nas micro histórias, nas histórias dos sujeitos infames (FOUCAULT, 1977), daqueles que não tiveram o direito de fazer parte da história. Na dispersão destes discursos, encontraremos os modos como o sujeito é/era afetado pelos poderes e saberes de determinado momento histórico, e a forma como este se transforma por meio destas relações, constituindo, assim, uma *ontologia do presente*, pois, quanto mais se analisa e se envereda pela história, mais se reconstrói as subjetividades que hoje constituem o sujeito contemporâneo.

O presente, para a obra de Foucault, é essencial em sua construção, pois, para o autor, somos sujeitos constituídos pela história. Por isso, uma das mais famosas questões que norteiam o pensamento foucaultiano é: “quem somos nós hoje?”. É evidente que nunca é possível se chegar a uma única resposta para esta questão, visto que estamos em constante mudança. Esse questionamento vem de uma reformulação de uma questão perseguida pela filosofia, pela psicologia, pela religião, que é tentar responder: “quem sou eu?”. Esse deslocamento e direcionamento que Foucault dá a esta pergunta clássica mostra que o propósito de seus estudos é analisar as formas de subjetivação dos sujeitos em sociedade e, a partir deles, podemos analisar suas transformações ao longo da história. O método arqueogenealógico também segue estas mesmas diretrizes de funcionamento e objetivos, que podem ser direcionados, evidentemente, conforme seus interesses de pesquisa.

Podemos analisar, nesta perspectiva, que este método tem uma capacidade de se adequar e se encontrar com diversos objetos de análise e temporalidade, tornando-se multimodal para as análises de discursos de natureza verbal, não-verbal e sincréticas. Isso não quer dizer que este método seja autossuficiente, pelo contrário, ele pode ser combinado com diversas perspectivas filosóficas, por ser desenvolvido em um momento do século XX em que o pensamento filosófico estava interessado em estudar e entender os acontecimentos do presente. Assim, podemos atualizá-lo, inserindo elementos e acrescentando diversos outros questionamentos.

A partir dessas colocações, vemos o potencial desta perspectiva teórica para analisarmos a história das resistências e da opressão durante a ditadura civil-militar no Brasil a partir do cinema, uma vez que esta história ainda hoje é negada, por mais que tenhamos provas, documentos, relatos que atestem os abusos sofridos pela sociedade em diversos níveis, ainda hoje é possível ver um agenciamento dos poderes para esquecermos as histórias dos sujeitos revolucionários no Brasil. Esta *necropolítica do esquecimento* tem como objetivo recodificar a memória da população, tornando-a apta a ser novamente subjugada, controlada e marginalizada.

Ressaltamos também que não intentamos discutir elementos estéticos do cinema brasileiro, apenas aqueles que resvalarem em nossas questões analíticas. A discussão teórica estará centrada em melhor compreender o funcionamento dessa materialidade discursiva e, assim, podermos relacioná-la aos estudos discursivos foucaultianos. Para tal, traremos as discussões de Milanez (2019), que aborda a relação dos estudos foucaultianos e o cinema, especificamente, em seu trabalho intitulado *Audiovisualidades: elaborar com Foucault*.

A partir dessa exposição a respeito das três teses que norteiam o pensamento deleuziano sobre o cinema, podemos observar, em seu detalhamento, a densidade de materialidade audiovisual, que está permeada de sentidos e significados ao longo de sua existência. Mesmo não sendo um enfoque deste trabalho, é de suma importância entendermos o funcionamento desta materialidade para que assim possamos compreender como esta irá funcionar como um lugar de memória (NORA, 1993).

Analizamos o que consideramos um cinema político que, de acordo com Peter Wollen (1996), é “aquele que leva as pessoas a fazerem perguntas, considerar questionamentos e pressupostos estabelecidos pelo próprio cinema, além do seu papel como indústria de entretenimento e um espetáculo de efeitos políticos”. Essa definição de cinema político nos auxilia na seleção de filmes, pois compõem o *corpus* dessa pesquisa aqueles que tratam de (re)contar a história da resistência brasileira à ditadura, seja através de um documento histórico

tornado monumento ao ser inserido dentro de uma obra fílmica, seja ao expor a relação de sujeitos com o poder.

Ao sequenciar esses filmes, optamos por uma abordagem tipológica para a divisão do *corpus*. No entanto, é importante destacar que em nossas análises, levaremos em consideração a possibilidade de emergência de cada filme em seu período histórico. Por exemplo, pensaremos nos enunciados que foram possíveis emergir em um filme de ficção sobre o período ditatorial no Brasil que foi produzido em 1979 e, o que mudou em relação a isso em 2010? E em 2018, com o documentário, *Torre das Donzelas* (2018)? Temos a premissa de que os filmes sobre a ditadura, ao longo dos anos no Brasil, vão perdendo seu caráter de denúncia e passam a se aprofundar em determinados sujeitos que compuseram a resistência e que foram vítimas da repressão ocasionada pela ditadura, em diversas esferas da sociedade. Fazem, deste modo, um mergulho mais aprofundado em determinadas subjetividades, com o intuito de reparar e não se esquecer desses abusos, sendo estimulados muitas vezes pela Comissão da Verdade (2012).

Portanto, a partir de um olhar para a história, podemos compreender o contexto de emergência desses filmes e a possibilidade de emergência dessas memórias que se manifestam não apenas em formas de depoimento, como vimos em filmes a partir de 1989, mas desde o começo da ditadura, em uma emissão de rádio, em uma folha de jornal ou, até mesmo, em um adesivo atrás de um carro. Isso nos mostra retratos do país que resistiu à censura, à tortura e hoje nos permitem reconstruir essas memórias e expressá-las com todas as letras.

Nesse sentido, fizemos em nosso primeiro capítulo uma análise da materialidade audiovisual e suas emergências memorialistas, pensando como a teoria foucaultiana pode nos embasar ao pensar estas materialidades. Já, no segundo capítulo, analisaremos o cinema enquanto lugar de memória pelo seu caráter heterotópico, bem como sua relação com a memória e a história, constituindo as heterotopias de memórias. Assim, pensaremos, no terceiro capítulo, no processo de monumentalização do cinema, problematizando os usos da história, da memória e do esquecimento nas construções de filmes sobre a ditadura civil-militar no Brasil. E, por fim, em nosso último capítulo, passamos a discutir e refletir sobre as formas de resistências e suas contribuições para o enfrentamento de memórias e histórias silenciadas.

1. O DISCURSO AUDIOVISUAL BRASILEIRO E SUAS EMERGÊNCIAS MEMORIALISTAS

As materialidades das audiovisualidades brasileiras são muito ricas, principalmente a partir dos anos 60, com o desenvolvimento tecnológico cinematográfico. Porém, desde o início do século XX temos criado formas de produzir conteúdo audiovisual. Atualmente, grande parte da população pode fazer registros do seu dia a dia, por meio de seus celulares/smartphones, e postar em plataformas digitais *online* que dão espaço às subjetividades. Espaço este que é heterotópico por natureza (GREGOLIN, 2015a). Dentre essa sorte de produções, focaremos em uma parte específica das mesmas, aquela institucionalizada como o cinema brasileiro, mais especificamente, aquele que vai ter como foco a ditadura civil-militar no Brasil.

Partindo desses recortes, passaremos a olhar para momentos que precederam a constituição destes filmes. As memórias que constituem esses discursos fílmicos nos convidam a pensar na história do Brasil por um viés das discontinuidades e encontrar continuidades dentro dessa dispersão, como alega Foucault (1969). A materialidade das audiovisualidades nos permite, através de uma organização fílmica, verificar, “em termos de som, imagem, luminosidade, enquadramento, ângulo, movimento de câmera, disposição dos corpos no quadro” (MILANEZ, 2019, p. 15-16) a construção dessa materialidade, que passa pela enunciabilidade desses discursos, necessitando de um suporte e de uma substância. Entendemos que, no caso das audiovisualidades, o suporte é a forma de distribuição da materialidade, em que temos a disposição, desde o cinema (lugar) às plataformas digitais de *streaming* e a *web* e, como substância, se constitui, ao mesmo tempo, como imagem, som e movimento.

Essa substância tem um caráter multimodal e existem diversas formas de introduzi-la em nossas análises. Milanez (2019) faz referência à descrição dos filmes, visto que os quadros e as falas podem ser reproduzidos, respectivamente, por fotogramas e por transcrição. Porém, no formato impresso, perdemos o movimento, que é de extrema importância (Deleuze, 2004). Essa perda é sanada, de acordo com Milanez (2019, p. 16), a partir do método da descrição, da seguinte forma:

A descrição tem um papel fundamental como campo de delimitação de um discurso das audiovisualidades. Acima de tudo, ela é a unidade metodológica que atua como força vital para o aparecimento do discurso. Estou convicto de que, como afirma Foucault (2001, p. 440), “A descrição aqui não é uma reprodução, mas muito mais um deciframento”, em tradução minha. Trata-se das materialidades que erigem o sujeito e seu discurso. O nível de descrição é um dos meios pelos quais podemos intervir no discurso. Essa etapa, portanto, introduz um método possível para se compreender os fatos de enunciação que vão se levantar dessa gramaticalidade fílmica e de sua aparente lógica sobre as formas de ver e ouvir em suas audiovisualidades.

Neste excerto, o autor explica a descrição enquanto unidade metodológica das audiovisuais e justifica este procedimento ao citar um trecho de um texto de Foucault denominado *Le langage et l'espace* (2001), publicado em seus *Dits et écrits I* (1954-1975), na versão francesa. Frente aos elementos de uma gramática fílmica, cabe ao analista descrevê-la para mantermos as formas de ver e ouvir essa materialidade.

Outro elemento que tem destaque, de acordo com Milanez (2019), é o corpo. Por meio de máximas como “o corpo é imagem” e o “o corpo é som”, o autor introduz o conceito de corpo para pensar sobre a criação de um arquivo audiovisual do corpo como produção de discursos e de sentidos. Para esta reflexão, no caso das audiovisuais, podemos acrescentar que o corpo é também movimento (DELEUZE, 2004).

No que se refere aos conceitos da fase arqueológica foucaultiana, traremos a construção de um *a priori* histórico e da função enunciativa. Pensaremos nesses conceitos em conjunto com as análises sobre as memórias resgatadas pelo cinema brasileiro. Dentro desse subtópico, pretendemos analisar, a partir do cinema brasileiro, os elementos acima citados, pensando juntamente com Foucault, Deleuze e Milanez sobre os enquadramentos, os planos e a montagem, para percebermos as descontinuidades dentro de uma ordem do discurso audiovisual, além de aplicarmos algumas destas discussões nas emergências no cinema ficcional brasileiro da memória sobre a ditadura.

1.1 Da caixa de ferramentas Foucaultiana à análise das audiovisuais

Destacaremos, neste momento, os elementos, principalmente os que compõem a Arqueologia foucaultiana, que mobilizaremos em nossas análises, a começar pela discussão sobre a noção de discurso para Foucault e em quais aspectos podemos relacioná-la com o discurso audiovisual, que, por sua vez, é constituído por enunciados, cuja materialidade é formada por uma simbiose de sons, imagens e movimento. Devemos destacar que tomaremos como base as concepções foucaultianas de descontinuidades, de ruptura, de limite e de série que nos colocam um problema não só teórico, mas também metodológico. Assim, a partir da definição destes conceitos, procuraremos entender como este método funciona em sua dispersão.

Para tanto, é importante compreendermos a unidade do discurso, visto que Foucault entende determinado livro, seja ele um romance, ou de outra área do conhecimento, como um *nó em uma rede*, uma vez que este livro está em um processo de reemissão a outros discursos

de determinada época da história (1969, p.26). Este jogo de reemissão não pode ser comparado a um problema matemático, uma vez que ele é variável e relativo, tratando-se de uma construção complexa de um campo discursivo. Apesar de Foucault ter como base para esta reflexão a produção escrita e intelectual de um hipotético autor, iremos tentar subverter esta ordem ao pensar nestas noções a partir da produção de filmes nacionais.

Da mesma forma, podemos pensar hoje nos filmes a serem analisados nesta tese como nós dispostos em uma rede do discurso audiovisual brasileiro, por exemplo, quando pensamos na emergência dos filmes que têm como temática a ditadura, como *Paula*: a história de uma subversiva (1979). Est e, por sua vez, está em reemissão com outros filmes já produzidos até o momento, como aqueles do Cinema Novo, das Pornochanchadas, e com outros discursos vinculados na mídia, com a memória e com a história deste determinado período etc., além de outros acontecimentos que virão após esta produção audiovisual. Esta obra carrega com ela uma autoria de cunho coletivo, ou seja, todos os sujeitos envolvidos naquela produção são responsáveis pelos seus resultados. Acreditamos nisso, mesmo tendo consciência de que o diretor tem como função afinar todas essas colocações para que o filme siga a proposta de acordo com a qual foi criado.

Esta proposta podemos denominar, segundo Foucault (1969, p. 27), de *função expressiva* de uma obra, que, minimamente, denota as posições conscientes ou inconscientes do(s) seu(s) autor(es), ou ainda das determinações históricas que o filme, neste caso, continha no momento de produção. Para Foucault, esta função está, ao mesmo tempo, manifesta e escondida em uma obra. É, pois, a partir de uma operação interpretativa que podemos decifrá-la.

O autor francês ainda deixa claro que o conceito de obra não pode ser considerado uma unidade homogênea. Porém, no caso dos filmes, como já explorado, mesmo que se trate de um único filme, ele não deve ser considerado homogêneo, apesar de ser uma unidade fílmica, visto que é um esforço de diversos sujeitos com um objetivo em comum, mesclando imagem, som e movimento em sua composição.

Neste sentido, entendemos uma unidade fílmica como uma obra, uma vez que dificilmente esses sujeitos se encontrarão novamente e juntos produzirão um outro filme. Entretanto, caso o ponto de vista fosse de um dos sujeitos, produtores, diretores ou atores do filme, acreditamos que seria necessário considerar mais elementos que não estes dispostos em um trabalho, para assim interpretar a *função expressiva* de determinada obra individual.

Após este preâmbulo sobre algumas unidades discursivas pelas quais o discurso é envolto, devemos levar em consideração ainda duas proposições foucaultianas. A primeira:

dentro de uma ordem do discurso não podemos considerar um acontecimento como verdadeiro; isto quer dizer que este não deve funcionar como origem de determinada história, pois, neste momento, Foucault se opõe à história cronológica e se volta à Nova História, que se interessa pelo estudo da história descontínua. A segunda se liga diretamente à primeira, visto que não há uma origem: os discursos repousam onde? Para Foucault, em um “já-dito”. No entanto, esta noção de “já-dito” não seria, necessariamente, algo dito, ou escrito por alguém anteriormente, mas algo “jamais-dito” e que funcionaria como um sopro, ou brisa, que emana um discurso sem corpo. Desta forma, o discurso se formula neste ambiente que lhe é próximo e que lhe recobre.

O discurso, neste sentido, é a presença repressiva do que ele carrega. Com isso, não é certo remeter em nossos estudos à origem desses discursos, mas tratá-los dentro do jogo em suas determinadas instâncias. Segundo Foucault:

É preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e *nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros.* (1969, p. 28 – grifo nosso)

Entendemos, deste modo, a dispersão dos discursos e como eles são criados a partir da possibilidade de emergência em uma *dispersão temporal*. É evidente que não devemos descartar os elementos que, por exemplo, a história cronológica nos traz, pelo contrário, precisamos lê-los sempre com algumas ressalvas, pois é necessário remexer nas estruturas que ora estavam estáveis e imóveis, e assim, talvez, descobrir que as coisas não eram exatamente daquele jeito antes pensadas, ou ditas, ou escritas. É para isso que consideramos o método arqueogenealógico para a análise dos discursos, uma vez que este analisa o campo ao qual este discurso está vinculado na rede de um dispositivo de poder. Apesar de isto não estar textualizado neste momento da *Arqueologia do Saber* (1969), é possível, com isso, entender a importância do conceito de poder para o funcionamento deste método e para a compreensão do conceito de discurso para Foucault.

A partir do exposto, verificamos a constituição de um domínio do qual emergem determinados discursos. O domínio, para Foucault, é o conjunto de enunciados efetivos, ou seja, que tenham sido produzidos durante a dispersão dos acontecimentos. O autor continua elaborando que antes de nos fixarmos nos livros, romances, discursos políticos, e acrescentemos a esta lista os filmes, é de suma importância tratar os acontecimentos nos espaços em que emergem os discursos. É desta forma que se dá o projeto de uma *descrição dos acontecimentos*

discursivos (1969, p. 30), que tem em seu encalço o objetivo de buscar as unidades que constituem o discurso.

Foucault contrapõe esta descrição à de uma análise linguística, que tem como questão central: de acordo com as regras da língua, determinados enunciados foram produzidos; por consequência, com essas regras, outros enunciados semelhantes podem ser formados? Já a *descrição dos acontecimentos discursivos* tem como objetivo questionar: “como apareceu determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (1969, p. 30). Assim, analisar o discurso a partir de Foucault é entender o enunciado em sua singularidade de existência, aplicar seus limites de forma justa, além de relacioná-lo com outros enunciados que podem ter alguma correlação e, da mesma maneira, excluir outras formas de enunciação discrepantes. É, por fim, demonstrar o(s) porquê(s) de outro enunciado não poder emergir, a forma como ele ocupa este espaço e não deixa outro emergir em seu lugar.

Quando pensamos nos filmes a serem analisados nesta tese, vemos uma grande diferença entre os que foram produzidos ainda durante o período ditatorial e aqueles lançados logo depois da Constituição de 1988. Os acontecimentos discursivos que permeiam estes discursos mostram a necessidade primeira de deflagrar e denunciar os abusos sofridos pela resistência à ditadura civil-militar. Em um segundo momento, rememoramos a construção de heróis da ditadura a partir do cinema, que arriscaram suas vidas para expor na mídia e para o mundo a opressão sofrida no Brasil. Já na fase mais contemporânea, esses filmes ensaiam um mergulho nas subjetividades que sofreram com a ditadura, como as mulheres, as crianças, os trabalhadores, os indígenas, os políticos de esquerda, dentre outros.

Temos ciência de que os contextos de produção destes filmes fizeram com que estas escolhas fossem feitas e, a partir de uma análise dos acontecimentos, verificamos os fatores determinantes para a mudança deste enfoque das produções cinematográficas. De antemão, destacamos acontecimentos importantes como as ações das próprias resistências, o retorno dos exilados políticos, a Constituição de 1988, a volta da democracia, a criação da Comissão da Verdade, entre outros.

É importante lembrar também que desde o Golpe de 2016, muitos desses avanços foram paralisados e, a partir de 2018, com o crescimento da extrema direita no Brasil, todas as produções cinematográficas que tinham um teor político e estavam sendo lançadas com o fomento do Governo Federal foram paralisadas. Isso ocorreu inclusive com o filme *Marighella* (2021), que se encontra pronto desde 2018, mas só chegou aos cinemas nacionais em 2021, devido a uma censura velada que os produtores deste filme vêm sofrendo por rememorar a história de um dos maiores combatentes à ditadura, que dedicou sua vida pela luta contra o

autoritarismo. Rememorar a vida de Marighella desestabilizaria a emergência do discurso conservador no Brasil, pois ele atuou em diversas frentes de resistências e sua memória até hoje é lembrada como a de um ícone da resistência brasileira à ditadura. Assim, podemos perceber a importância da descrição dos acontecimentos que permeiam a emergência dos filmes, pois esta questão analítica pode nos trazer diversos elementos sobre as unidades que constituem o discurso audiovisual brasileiro.

Por meio de uma análise do campo discursivo, Foucault busca:

(...) compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar o que outras formas de enunciação excluem. (...) mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar. (1969, p. 31)

A suspensão da admissão de determinadas unidades discursivas devolve ao enunciado sua *singularidade do acontecimento*, e com isso, Foucault analisa que as falhas que a descontinuidade produz não estão apenas no nível geológico da história, mas também no nível do enunciado. A cada enunciado, abrimos dentro do mesmo uma janela para um *campo de uma memória* que a cada materialidade abordada pode ser repetida, transformada, reativada. Por fim, este enunciado não está simplesmente ligado aos que o provocaram, ou aos que foram ocasionados por ele; esta relação é mais densa, pois este enunciado está ligado em diferentes modalidades àqueles que vieram antes e depois dele (1969, p. 32).

Estes *jogos de relações* podem acontecer por meio de analogias entre enunciados, grupos de enunciados ou até mesmo acontecimentos, que não necessariamente precisam se encontrar numa mesma ordem, no que diz respeito à técnica, à economia, ao social, ao político etc. Ao fechar o enunciado dessas interferências, Foucault não quer restabelecê-lo, pelo contrário, busca isolá-lo, torná-lo livre, e assim, podemos descrevê-lo por mais ângulos (1969, p. 32). No entanto, isso não quer dizer compreendê-lo em sua totalidade, sem limites, sendo necessário um *recorte provisório* (1969, p. 33).

Em nossa pesquisa, o recorte pelo qual pretendemos compreender os filmes sobre a ditadura civil-militar no Brasil é o contido nas diversas formas de resistências que se estabelecem no discurso audiovisual brasileiro. Com isso, ao escolhermos este domínio, podemos focar nosso olhar em uma região de acontecimentos discursivos, os que estão interligados e os que não, pois devemos nos fixar em dois elementos para uma análise dos acontecimentos discursivos: primeiramente, não se limitar aos domínios semelhantes e, em segundo lugar, o recorte do domínio não deve ser considerado definido. Assim, devemos

sempre estar abertos a informações que podem fazer toda a diferença em relação ao nosso recorte inicial.

Vemos isto quando pensamos na relação entre dispositivos, visto que o dispositivo é constituído por redes de diversas naturezas e é, por definição, heterogêneo. Desta maneira, sempre que partimos de um dispositivo, a área do recorte tem uma densidade bem complexa. Desenvolveremos esta relação ainda neste capítulo, mais à frente. Mas, antes disso, é importante compreendermos que o discurso para Foucault é constituído por essas unidades destacadas e, de forma sintética, podemos dizer que é constituído historicamente, por meio de relações com enunciados, acontecimentos e outros discursos. É preciso visar também a relação desta noção teórica com os conceitos de enunciado e de arquivo, pois, em nosso objeto de pesquisa, temos um compromisso com os conceitos de história e de memória, e Foucault, durante este momento da *Arqueologia*, mostra-nos muitos apontamentos para lidarmos com esta relação. Ainda introduziremos sempre que necessário alguns apontamentos genealógicos, que corroboram para uma análise arqueogenealógica.

1.1.1 A função enunciativa e suas contribuições para se pensar na materialidade audiovisual

Utilizamos o conceito de enunciado diversas vezes para dividir em nossas reflexões a parte (o enunciado) e o todo (o discurso). Foucault (1969, p.90) formula a metáfora de que o enunciado é como o um átomo do discurso; com isso, podemos entender o discurso para Foucault como um conjunto de enunciados apoiados em um mesmo sistema, por exemplo, quando dizemos o discurso político, o discurso da história natural, o discurso audiovisual brasileiro. Estes são constituídos por inúmeras relações e permeados pela história. Dentro desta rede discursiva, podemos encontrar o enunciado, que Foucault define à primeira vista como:

[...] elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele; como um ponto sem superfície, mas que pode ser demarcado em planos de repartição e em formas específicas de grupamentos; como um grão que aparece na superfície de um tecido de que é um elemento constituinte [...] (1969, p. 90)

Percebemos, a partir desta definição, que o enunciado é uma unidade do discurso, mas ainda é necessário pensarmos em seus traços distintivos, seus limites e o seu lugar nos estudos da linguagem. Foucault aproxima sua noção de enunciado de diversas noções como a preposição, a frase e a língua, para assim depreender os limites e os traços distintivos do enunciado. Dentre as definições de proposições e as frases trazidas por Foucault, o enunciado pode servir para designar uma determinada frase ou proposição, mas não só, pois aqueles que

não se constituem da mesma forma também os são. No entanto, cabem as regras da lógica e da língua para a construção desses enunciados, para sabermos do que estamos tratando, de uma proposição ou de uma frase.

Já em relação à língua, Foucault nos mostra que esta e o enunciado não estão no mesmo nível, pois o enunciado é a sua manifestação, que, por sua vez, nunca se mostra por inteiro. Mesmo assim, o enunciado não requer uma sequência linguística para se formar, nem mesmo exclusivamente material. Para Foucault, o enunciado é uma função de existência oral, escrita e, acrescentamos a esta definição, visual dos signos.

Assim, o enunciado não é uma unidade com suas constituições estruturais, mas uma função que cabe ao analista manipular, e esta, por sua vez, “cruza o domínio de estruturas e unidades e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço.” (1969, p. 98). A partir deste deslocamento, depreendemos o que Foucault entende da materialidade do enunciado, pois na formulação de um enunciado oral, não se pode única e exclusivamente pensar apenas no som, mas é necessário se observar, quando for uma parte constituinte do enunciado, a visualidade de como o enunciado está sendo dito. Com isso, podemos dizer que a noção de enunciado para Foucault abrange as audiovisualidades do cinema brasileiro. A enunciação, para o autor, deve levar em consideração as relações das dispersões temporais e espaciais nas quais este enunciado é produzido, além das redes discursivas às quais este enunciado pertence e a forma como o sujeito histórico é atravessado pelas relações de poderes e saberes que irão produzir um enunciado. Deste modo, constitui-se a partir destes contatos que funcionam como uma brisa que emana, em determinado espaço e tempo, suas redes que compõem os enunciados, os discursos e os dispositivos. Isto acontece pois são materializados a partir de uma série de signos verbais ou não-verbais, envoltos pela história que assim produz os enunciados.

Foucault segmenta a explicação do conceito de *função enunciativa* em quatro partes. A primeira diz respeito às *correlações* que constituem o enunciado. Este, por sua vez, não está relacionado ao nível semântico, ou ao pragmático de determinada frase ou conjunto de símbolos, mas às possibilidades de existência de um lugar e de um tempo, fazendo de uma frase, de uma proposição ou de um conjunto de signos um enunciado, pois o nível enunciativo de formulação é o jogo de relações, que está exposto no próprio enunciado.

Por este motivo, é possível argumentarmos que determinado enunciado diz mais sobre o período no qual foi formulado do que seu conteúdo semântico, visto que, para Foucault, ele deve ser visto em relação aos acontecimentos que o produziram. Assim, vê-se a importância de considerarmos o contexto e a possibilidade de emergência de cada filme em nossa tese, pois

veremos os períodos em que foi possível constituir uma memória e o tipo de memória que se foi construída da ditadura, além daqueles momentos, como este que estamos vivenciando (2018-22), com ascensão da extrema direita, de esvaziamento destas memórias.

Estes fenômenos não ocorrem por conta de relações semânticas ou pragmáticas dentro de um enunciado. Isto ocorre devido ao momento histórico que vivenciamos e às condições que nos são impostas pelos poderes, governos e instituições. Ainda assim, podemos pensar nas resistências a estas formas de dominação, que sempre vão existir, mesmo que sejam em número menor e com menos força.

A segunda parte destacada por Foucault aborda a relação do enunciado com o sujeito. Este, de certa forma, não deve ser confundido com o sujeito linguístico, o qual é expresso no enunciado, pois mesmo aqueles enunciados que não comportam um sujeito linguístico têm um sujeito que os constitui. Devemos também distanciar o sujeito do enunciado do autor, ou emissor; dentro da literatura, por exemplo, o autor, por muitas vezes, precisa se ausentar, se esconder para que consiga contar sua narrativa que não necessariamente aconteceu com ele, ou com alguém de conhecimento dele. Mas nem por isso podemos dizer que o sujeito do enunciado é diferente em tudo daquilo que está expresso. Sendo assim, percebemos que o sujeito do enunciado é visto como uma posição que pode ser usada por outros indivíduos, que por sua vez, podem mudar a cada enunciado, ou não, e é esta posição que nos permite descrever o enunciado como função, uma vez que não estaremos interessados no que o autor, ou emissor quis dizer com determinado enunciado; pelo contrário, iremos em busca das posições possíveis e necessárias que os indivíduos devem ocupar para ser(em) sujeito(s) de determinado enunciado.

Neste sentido, os enunciados fílmicos ficam bem mais simples de se explicar em relação à posição do sujeito no enunciado audiovisual, visto que, por exemplo, o ator que interpreta uma personagem, por mais que tenha contribuído para que uma obra ganhe destaque, não ocupará a posição de sujeito deste enunciado. Este erro é muito comum, por exemplo, em novelas, quando um vilão ganha muito destaque e o ator acaba sendo confundido pelo público com a personagem que interpreta. Voltando aos filmes, uma das posições que iremos analisar em nosso *corpus* é a do sujeito revolucionário e as suas contribuições para a constituição das resistências à ditadura no Brasil, a partir das posições que devem ocupar para exercer determinada função-sujeito dentro destes enunciados.

A terceira parte a ser explorada por Foucault é uma questão de existência do enunciado, visto que ele não pode existir sem a relação com um *domínio associado*, que funciona, grosso modo, como uma memória aplicada ao enunciado. Este é mais um elemento que o diferencia, por exemplo, das noções de frase e de proposição, pois o domínio associado se diferencia do

que denominamos de contexto, uma vez que estamos tratando de uma relação mais profunda. Foucault o diferencia de três formas: i) pelo fato de o domínio ser constituído pelas relações, que estão materializadas no enunciado, estes jogos de formulações podem desencadear uma conversação, uma narrativa, um monumento arquitetônico, ou ainda, uma cena de um filme; ii) é constituído também pelos enunciados que são retomados, seja explícita ou implicitamente; estas relações são muito importantes, visto que mostram se este enunciado se repete, se modifica, ou ainda se adapta; iii) pelos enunciados que podem emergir a partir dele, seja em consequência, como seu encadeamento natural ou, ainda, como sua réplica.

Assim, Foucault diz que o enunciado não pode ser definido como uma:

[...] projeção direta, sobre o plano da linguagem, de uma situação determinada ou de um conjunto de representações. Não é simplesmente a utilização, por um sujeito falante, de um certo número de elementos e de regras linguísticas. De início, desde sua raiz, ele se delinea em um campo enunciativo onde tem lugar e status, que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual. Qualquer enunciado se encontra assim especificado: não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja. [...] (1969, p. 111-112)

Desta forma, compreendemos a necessidade de analisarmos os filmes do *corpus* desta tese em rede, visto que o domínio associado deve ser essencial para as análises e, assim, percebermos as transformações dos enunciados sobre a ditadura ao longo da história contemporânea brasileira. As maneiras de formulação destes enunciados fílmicos são de suma importância para compreendermos qual é a memória sobre a ditadura que foi e é disseminada pelo cinema brasileiro.

A quarta parte destacada por Foucault diz respeito à materialidade do enunciado, visto que para ser passível de análise, o enunciado deve ter uma existência material, e seu *status* pode ser modificado a partir da materialidade que constitui este enunciado, pois se uma frase é escrita e se ela é dita por um indivíduo em um contexto, ambas podem ter sentidos completamente diferentes, mudando, com isso, seu *status* identitário. Por isso, a materialidade do enunciado não é apenas uma variável, uma vez que o constitui a partir de sua substância, seu suporte, seu lugar no espaço e no tempo.

Dito isto, podemos dizer que a enunciação é um acontecimento irrepetível, pois determinadas condições de lugar e tempo não podem ser reproduzidas, mesmo em filmes, os quais tem como objetivo recontar determinado momento histórico, por exemplo; mesmo seguindo algumas constantes, estes têm valores e sentidos distintos. Porém, o enunciado não deve ser reduzido a sua enunciação, pois ele pode ser reproduzido. Assim, podemos dizer que

o mesmo enunciado pode ser repetido por duas pessoas em contextos diferentes e ter sentidos distintos e, mesmo assim, não deixa de ser o mesmo enunciado, que é reproduzido em uma outra dispersão, pois é a materialidade que torna este enunciado passível de repetição e as audiovisuais mimetizam o momento da enunciação. Dentro do cinema ficcional, isso é reproduzido por diversos recursos desde o figurino, passando pela maquiagem até a produção dos cenários e efeitos especiais, a fim de tornar estes acontecimentos verossímeis.

No entanto, mesmo a materialidade audiovisual tem as suas limitações que consistem, por exemplo, em seu formato de construção da diegese, que pode ser e é rompido por vários cineastas, mas que editam e, muitas vezes, romantizam estes acontecimentos para ganharem seu espaço na indústria do entretenimento. Assim, isso não significa que uma representação de determinado acontecimento histórico constitua o mesmo enunciado que o próprio acontecimento, pelo contrário, apesar de estarem ligados pelo mesmo domínio associado, esses dois eventos constituem dois enunciados diferentes. Com isso, podemos perceber que os enunciados, diferentemente das enunciações, estão mais ligados às instituições materiais do que a uma localização espaço-temporal que tem interesse em determinar limites e limiares, para assim, abrir a *possibilidade de reinscrição e de transcrição* (FOUCAULT, 1969, p. 116).

Já a identidade do enunciado, segundo Foucault, está submetida a outro conjunto de regras, que estipulam suas condições e limites, primeiramente, em relação aos outros enunciados com os quais coexistem, visto que ele é modificado por eles e os modifica ao mesmo tempo. Em segundo lugar, vem sua afinidade com o domínio associado ao qual ele pode ser aplicado e utilizado. Enfim, devemos levar em consideração a função que este enunciado deve desempenhar na dispersão que figura. Qualquer alteração destas diretrizes pode ocasionar na constituição de um outro enunciado, que pode estar mais ou menos ligado ao que o precedeu.

Neste caso, podemos tomar como exemplo alguns filmes que são baseados em romances memorialistas; eles se constituem de outros enunciados, por não serem literalmente os mesmos enunciados que estão nos livros, visto que se trata de uma adaptação. Deste modo, haverá nos filmes mais diálogos e ações das personagens do que descrições e narrações como comumente ocorrem nos gêneros romanescos. Tratando-se de uma adaptação fiel aos livros, por exemplo, a função que este enunciado exerce pode ser semelhante à do livro em que é baseado, ou seja, no caso desta pesquisa, difundir os abusos do governo ditatorial no Brasil e, ainda, estabelecer relações semelhantes com o domínio associado àquelas já feitas pelo livro.

Para que um enunciado se mantenha independente da sua forma de enunciação, é necessário nos atentarmos ao que Foucault chama de *campos de estabilização* (1969, p. 117). Esta estabilidade permite que a identidade deste enunciado seja repetida sem que as condições

de possibilidade o transformem. Isto consiste em se conservar os níveis gramaticais, sintáticos e semânticos equilibrados aos do enunciado que o deriva. Foucault vai mais além ao dizer que:

(...) podemos considerar que existe um único e mesmo enunciado onde as palavras, a sintaxe, a própria língua não são idênticas. Consideramos um discurso e sua tradução simultânea; um texto científico em inglês e sua versão francesa; uma informação em três colunas em três línguas diferentes: não há tantos enunciados quantas são as línguas em jogo, mas um único conjunto de enunciados em formas linguísticas diferentes. Melhor ainda: uma informação dada pode ser retransmitida com outras palavras, com uma sintaxe simplificada, ou em um código convencional; se o conteúdo informativo e as possibilidades de utilização são as mesmas, poderemos dizer que ambos os casos constituem o mesmo discurso. (1969, p. 117)

Desta maneira, reiteramos que o exemplo supracitado não resvala em nenhuma dessas condições elencadas por Foucault, e por isso, consideramos enunciados distintos mesmo que os filmes sejam baseados nos livros. O movimento de adaptação consiste em acrescentar ou retirar algo para deixar o filme com um formato mais orgânico e, claro, comercial, pois estamos tratando, neste momento, do *campo de utilização* destes enunciados em um contexto. Determinadas frases podem variar de sentido quando mudadas de contexto, língua etc.

Mesmo que o enunciado seja repetível, ele pode ser também reatualizado em alguns aspectos. Como diz Foucault: “o enunciado circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade.” (1969, p. 119). É desta maneira que vemos essas modificações ocasionadas pelas adaptações feitas pelo cinema. As adaptações não pretendem mudar o rumo da narrativa contada, mas nos dar um outro olhar, diferente daquele que está nos livros, materializando cenas que estavam apenas em nosso imaginário como, por exemplo, o assassinato de Zuzu Angel. Por muitos anos se discutiu se realmente ela sofrera um acidente de carro, ou se a sua morte fora ocasionada por uma perseguição irregular, motivada pela censura política que estava sofrendo. Hoje, após a Comissão da Verdade (2012), temos provas de que ela realmente estava sendo vigiada e de que sua morte foi causada por uma perseguição imprópria feita pelos militares.

Ao compreender as concepções estabelecidas por Foucault que colocam o enunciado como uma função e a partir de sua utilização, teremos as construções de novas posições-sujeito e identidades, pois elas não dão sentido aos enunciados, mas os colocam em relação com objetos. Desta forma, na descrição dos enunciados, devemos levar em consideração essas variabilidades que constam da função enunciativa. Foucault discorre sobre a descrição dos enunciados em duas partes centrais.

Além das bases para descrição dos enunciados, Foucault relaciona, neste momento, a análise dos enunciados com a das formações discursivas (doravante FD). No primeiro

momento, o autor francês define os conceitos abordados para fazermos uma descrição dos enunciados. Foucault aborda os tipos de performances que podemos verificar em um enunciado, destacando a linguística, sendo ela derivada de conjunto de signos de uma língua (natural ou artificial). Em seguida, o autor fala sobre a noção de *formulação*, que é como chamamos o ato de produzir determinada performance. Neste momento, temos noção de que Foucault se concentra no teor linguístico dos enunciados e, por isso, se atenta para as categorias de frases e proposições, mas, por várias vezes, é possível entender o método arqueológico sendo utilizado para a análise de performances não-verbais como o próprio conceito-chave de acontecimento, ou ainda, como é o caso dos filmes, tendo uma mistura destas características, no que podemos chamar de *performances sincréticas*. Além disso, para a descrição dos enunciados audiovisuais, devemos nos atentar para as definições de cenas e quadros.

Entendemos, desta maneira, que um enunciado fílmico pode ser segmentado em cenas, quando estas mantem uma relação com a diegese e são, por sua vez, compostas por quadros. Já os quadros, quando compõem uma cena, têm relações com a condução da diegese, mas, em alguns momentos, quando justapostos, podem remeter ao contexto no qual se passa o filme, ou, ainda, a fotos e imagens icônicas desta dispersão temporal, tendo assim um sentido independente e, ao mesmo tempo, compondo a atmosfera da diegese.

Deleuze, em suas aferições sobre o cinema, analisa os quadros e contrapõe as definições de Jakobson e Pasolini. Jakobson denomina os quadros, em seus estudos, de objetos-signos, enquanto Pasolini faz uma relação com a linguística e os denomina de “cinememas”, ou seja, os fonemas do cinema (2004, p. 18). Com isso, é importante ressaltar duas tendências principais dos quadros, a saturação e a rarefação, que ocorrem dentro de um espaço segmentado, o qual Deleuze denomina de geométrico-matemático, pois delimita o que se pode ver de um rosto, de um corpo, de um objeto, de uma paisagem etc.

Já a cena é compreendida como um conjunto de quadros incluindo o movimento, os planos e a montagem. Podemos equipará-la, em termos linguísticos, a um texto. Segmentaremos esses dois elementos como principais, uma vez que descreveremos os filmes por cenas, por uma questão metodológica, e também como uma forma de colocarmos ênfase nos detalhes abordados em cada enunciado, por meio de fotogramas, que nesta tese, representam os quadros. Isso acontece pelo fato de não podermos acrescentar um vídeo em meio a um texto, fazendo referência a determinada cena através destes fotogramas com o auxílio da minutagem de cada cena, que dá, por sua vez, ao leitor que conhece determinado filme a dimensão do acontecimento abordado e, para aquele que não conhece, por meio das descrições, imagens e análises, a possibilidade de entender os elementos dispostos.

Como o centro desta tese é uma análise dos discursos, recorreremos sempre que necessário às noções de planos, movimento, montagem e *mise-en-scène*, e apesar de elas fazem parte do nosso escopo analítico, não detalharemos teoricamente estes elementos, visto que estamos interessados em teorizar sobre a produção de sentido de determinados filmes do cinema brasileiro em sua constituição de uma memória sobre a ditadura, e não em fazer uma tipologia. Assim, esses elementos entrarão em discussão quando forem pertinentes à análise.

Da mesma forma que a teoria foucaultiana não busca uma descrição exaustiva da linguagem, ela constitui uma outra abordagem das performances, que coloca:

[...] em jogo o enunciado frente à frase ou à proposição, não se tenta reencontrar uma totalidade perdida, nem ressuscitar, conforme convidam muitas nostalgias que não querem se calar, a plenitude da expressão viva, a riqueza do verbo, a unidade profunda do *logos*. A análise dos enunciados corresponde a um nível específico de descrição. (1969 p. 123)

Entenderemos, com isso, que o discurso aqui analisado é um conjunto de enunciados, que tem uma relação estreita com o campo dos objetos. Os discursos estão organizados, segundo Foucault, em FDs e, ao mesmo tempo, em embate com dispositivos do poder. No nível da descrição dos enunciados, devemos nos atentar ao fato de que eles são materializados e repetíveis, porém não são visíveis, pois não se manifestam de maneira simples como uma frase, ou uma cena de um filme, e nem ocultos, visto que, ao analisá-los, não focaremos em buscar os seus sentidos ocultos. Assim posto, nossos esforços são no sentido de uma análise histórica, que tem o seu foco nos *modos de existências* destes enunciados e os significados pelos quais eles se manifestaram, e não outros em seu lugar.

No segundo momento, Foucault indaga sobre as relações entre a análise dos enunciados e a das formações discursivas. Entendemos que fazer análise dos enunciados é compreender as FDs às quais pertencem, pois a FD engloba: “formação dos objetos, formação das posições-subjetivas, formação dos conceitos, formação das escolhas estratégicas” (1969, p. 131). Essas são as relações que compõem a função enunciativa. Para deixar mais claro, Foucault segmenta essa análise em quatro pontos.

No primeiro ponto, Foucault se concentra na correlação entre a análise dos enunciados e a das FDs, e cabe ao analista do discurso definir uma ordem dedutiva. No caso da nossa pesquisa, as FDs são bem claras; de um lado temos a repressão e do outro as resistências. Os filmes, de modo geral, abordam as diversas formas de se resistir à ditadura. No entanto, em seu interior, é possível ter acesso ao discurso autoritário nacionalista utilizado pelos militares para conduzir esse regime de exceção não democrático brasileiro. Estas noções estão bem claras, por isso, focaremos nas análises dos enunciados que vão nos mostrar as posições do sujeito

revolucionário, as identidades desse sujeito, as construções de subjetividades e verdades. Vemos, com isso, que uma análise dos enunciados seguindo o método arqueológico pode nos auxiliar a alcançar nossos objetivos de pesquisa.

No segundo ponto, Foucault nos guia a entender a relação entre o enunciado e a FD a partir de uma metáfora: “O enunciado pertence à formação discursiva, como uma frase pertence ao texto, e uma proposição pertence a um conjunto dedutivo” (1969, p. 132). Assim, analisamos que existem leis criadas pela FD para que o enunciado concorde e, assim, possa compô-la em sua dispersão. Essa lei de coexistência estabiliza a modalidade de existência desses enunciados, que devem seguir os mesmos parâmetros para não destoarem, da mesma forma que podemos ver a coerência dentro de um texto.

O terceiro ponto: podemos verificar uma definição de discurso no enfoque das noções estabelecidas anteriormente; deste modo, o discurso é constituído de vários enunciados que compõem uma mesma FD. Destacamos, então, que o discurso é:

De parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidades da própria história, que coloca o problema em seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às complicitades do tempo. (1969, p. 133)

Assim, verificamos em nossa pesquisa, além da relação com os discursos audiovisuais, ou o discurso fílmico, ou, ainda, o discurso midiático, outros discursos que abordaremos: o discurso das resistências e o da repressão. Com isso, podemos analisar as desenvolturas que a nossa pesquisa segue, diferentemente do caso de seguirmos para uma análise tipológica dos filmes, que provavelmente nos levaria a outros lugares.

Por fim, o quarto ponto diz respeito às práticas discursivas que não são apenas uma imagem, uma expressão, um gesto etc. Entendemos como:

Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 1969, p. 133)

As práticas discursivas servem de base, então, para a constituição do enunciado, levando em consideração a língua ou linguagem abordada, as relações econômicas e sociais dispostas nestes enunciados, além das questões espaciais que são determinantes para os modos de existência da função enunciativa. Ainda podemos dizer que as práticas discursivas:

[...] não são pura e simplesmente modos de fabricação dos discursos. Ganham corpo em conjuntos técnicos, em instituições, em esquema de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas, que ao mesmo tempo as impõe e as mantém. (FOUCAULT, 1997, p. 12)

Vemos, com isso, que não se trata apenas de uma forma de criar discursos, mas que podem funcionar como categorias analíticas, visto que são materializadas. A exemplo, podemos discorrer sobre uma prática discursiva que teve bastante ênfase durante a ditadura civil-militar no Brasil e, sobretudo, nos filmes. Esta prática está embebida nos preceitos do discurso da repressão, que atentaram contra os direitos humanos para se manter no poder, utilizando-a como uma das formas de controle do Estado: a tortura.

Analisaremos estas práticas com base no livro de Leneide Duarte-Plon intitulado *A tortura como arma de guerra: da Argélia ao Brasil* (2016). Desta forma, os conjuntos de técnicas utilizados para a prática da tortura advêm, principalmente, da França, que exportou:

O primado dos serviços de informação, o controle das populações civis, os interrogatórios “coercitivos” em centros clandestinos, o uso do soro da verdade, os desaparecimentos forçados de opositores, os esquadrões da morte, as execuções sumárias e a práticas de jogar de um avião os “subversivos” ou “terroristas” são elementos da prática da doutrina francesa da “guerra contrarrevolucionária”, o antídoto para a “guerra revolucionária”. (DUARTE-PLON, 2016, p. 38)

Estes conjuntos de técnicas eram geridas por instituições como o Estado que estava aparelhado pelos militares, porém também contavam com o apoio de diversas camadas da sociedade civil. Junto a eles, figuravam os ministérios, dentre eles o Ministério da Saúde, que emitiam pareceres sobre a *causa mortis* dos que morriam em razão das torturas. O Ministério da Justiça, que na época era composto por uma Divisão de Segurança de Informações, subordinado ao Serviço Nacional de Informações (doravante SNI), era responsável por acobertar as mortes decorrentes de tortura, pois declaravam que elas teriam ocorrido em trocas de tiros com a polícia. O sistema judiciário, por sua vez, fechava os olhos para determinadas práticas que vão contra os direitos humanos, mas que eram justificadas, primeiramente, pelo fato de uma suposta invasão comunista no Brasil.

Os sistemas de comportamento em relação à tortura dentre os militares se dividiam, segundo Duarte-Plon (2016, p. 41), entre aqueles que pensavam estar cometendo um mal menor, ou seja, esta prática seria produzida para salvar mais vidas, em defesa da sociedade, e outros que a compreendiam como uma arma de guerra, neste caso, contra o inimigo vermelho. A autora ainda elucida que o general Geisel era um daqueles que achavam a tortura um mal menor; já o general Paul Aussaresses, militar francês que ministrava os cursos sobre a tortura no Brasil e na América, pensava na tortura como uma arma legítima de guerra no combate à subversão e ao comunismo (2016, p. 42).

Esses inimigos são descritos em uma fala, em Caracas no ano de 1973, do general Breno Borges Fontes, comandante do Estado-Maior do Exército, o qual descreve os indivíduos que eram o foco dos militares brasileiros:

Ele se disfarça de sacerdote ou professor, de aluno ou de camponês, de vigilante defensor da democracia ou de intelectual avançado, de piedoso ou de extremado protestante; vai ao campo, às escolas, às fábricas e às igrejas, à cátedra e à magistratura; usará, se necessário, o uniforme ou traje civil; enfim, desempenhará qualquer papel que considerar conveniente para enganar, mentir e conquistar a boa-fé dos povos ocidentais. Daí por que a preocupação dos exércitos em termos de segurança interna frente ao inimigo principal: este inimigo para o Brasil continua sendo a subversão provocada e alimentada pelo movimento comunista internacional. (DUARTE-PLON, 2016, p. 38 *apud* ROBIN, 2004)

Desta maneira, podemos ter uma noção de como esta luta era desigual, visto que os militares lutavam contra a própria população que juraram defender. Essas práticas eram transmitidas, primeiramente, a partir de um curso feito na França, na Escola Superior de Guerra de Paris. Segundo Duarte-Plon (2016, p.40), veteranos, como o ex-presidente ditador Humberto de Alencar Castelo Branco e o general Aurélio de Lira Tavares, que constituíram a FEB (Força Expedicionária Brasileira) foram ex-alunos desta instituição e, com o Golpe de 64, ascenderam ao poder político brasileiro.

Em um segundo momento, houve uma pausa nas formações na Escola de Paris, pois Aussaresses passara períodos nos EUA, no Fort Bragg e no Fort Benning, de 1961 a 1963 e de 1964 a 1966. Assim, a França e os EUA formaram os ditadores e torturadores da América Latina e o seu espírito anticomunista. Além disso, o general Aussaresses serviu como adido militar ao exército brasileiro, e neste momento, ministrou cursos sobre a tortura no Brasil, que serviria de experimento para as ditaduras que se espalhariam pela Argentina, Chile e Uruguai (2016, p.41).

Outra ferramenta de transmissão pedagógica do *savoir-faire* da guerra contrarrevolucionária foi o filme dirigido por Gille Pontecorvo, *A Batalha de Argel* (1967). Este filme ganhou o prêmio de Viena em 1966 e o próprio general Aussaresses confirmou que era muito similar ao que aconteceu na Argélia (2016, p 39). Assim, podemos ver um filme sendo utilizado para disseminar as formas de combate às resistências brasileiras, que culminaram no desenvolvimento do autoritarismo nacionalista e do anticomunismo.

Portanto, podemos perceber que as formas de descrever o enunciado, seguindo os quatro pontos destacados por Foucault, são muito profícuas para a análise dos discursos. Com isso, o autor francês ainda destaca três elementos importantes para se observar durante as análises dos enunciados, que são: raridade, exterioridade e o acúmulo.

1.1.2 A análise dos enunciados audiovisuais

Devemos nos atentar, primeiramente, à lei de raridade, que tem base em quatro regras principais. A primeira delas que é importante: termos noção de que nem tudo é dito nos enunciados e há sempre um *déficit* do enunciado em relação à língua na qual é produzido e sua gramática. Por isso, é necessário analisar os pontos de rarefação dos discursos, de não preenchimento em relação à língua. É desta maneira que a FD nos auxilia a pensar os discursos e a sua relação de vacuidade em relação ao campo da linguagem.

Este primeiro preceito da lei de raridade nos mostra que os enunciados e os discursos nunca abordam tudo sobre determinado tema; há sempre um recorte a ser explorado, e dentro deste recorte, ainda é possível analisarmos a rarefação de determinados temas e assuntos. Por exemplo, quando pensamos nos primeiros filmes que emergem no cinema brasileiro sobre a ditadura, há muitos pontos lacunares em relação à crítica ao governo, visto que não era possível se dizer determinadas coisas naquele momento histórico, pois as consequências eram ter o filme censurado em todo território nacional, ou ainda a prisão dos participantes por serem considerados subversivos.

Assim, entramos no segundo preceito da raridade, pois estudaremos “os enunciados no limite que os separe do que não está dito.” (FOUCAULT, 1969, p. 135). Isso não quer dizer focar naquilo que os cerca e não está dito nos enunciados, mas que em uma FD existe o que Foucault chama de “inércia particular”, que carrega com ela todos aqueles discursos que não puderam emergir naquele momento histórico. Desta forma, podemos descrever as lacunas, as ausências, os limites e os recortes produzidos por este fenômeno.

A partir do que já vimos no segundo preceito, podemos dizer que Foucault se contrapõe à psicanálise, principalmente aos estudos de Freud, visto que essas exclusões não vêm por conta de um recalque ou de repressão. O terceiro preceito nos coloca que o domínio enunciativo está disposto na superfície, e sua importância está relacionada ao local que ele ocupa e como ele se isola em meio à dispersão do discurso.

Por fim, o quarto preceito sobre a raridade dos enunciados diz que estes são finitos, diferentemente da linguagem, que pode ser comparada ao ar que respiramos, pois está em constantes transformações e em diferentes níveis. Os enunciados são reproduzíveis, repetíveis e transformáveis, e ocupam importantes posições em circuitos preestabelecidos, nas instituições e nas constituições das subjetividades. Assim, a proliferação dos sentidos acontece pelo fato da raridade destes enunciados e, para uma análise, é necessário abordá-los em sua totalidade em conjunto com os objetos que os cercam.

É necessário compreender que os enunciados têm um valor; contudo, este não é medido pelo tanto de informações que eles carregam, ou por suas construções de verdades. O valor é caracterizado pelas suas condições de circulação e pelas possibilidades de transformações, reutilizando, assim, os recursos raros dos enunciados. Neste sentido, vemos o discurso como um bem finito, desejável, limitado e útil, uma vez que tem suas regras de gestão e circulação na sociedade. O discurso está presente tanto para nos mostrar desde as condições de existência, até questões políticas, pois é objeto de lutas sociais e políticas (FOUCAULT, 1969, p. 136-137).

Após a descrição da rarefação dos enunciados, Foucault começa a discorrer sobre a exterioridade. Esta, por sua vez, é uma peça essencial para a análise dos enunciados, uma vez que os coloca em contato com o campo dos objetos dos quais emergiram, a fim de devolver ao enunciado sua relação com as subjetividades que o geraram. Com isso, entendemos que analisar os enunciados é uma forma de se reconstruir a história, mas não como se entende a história cronológica, teológica, mas uma outra história, que está mais próxima das subjetividades que a produzem. A exterioridade se torna importante neste aspecto, pois é lá onde se pode reencontrar as lacunas, raridades e limites que constituem os acontecimentos enunciativos (FOUCAULT, 1969, p. 137-138).

Foucault destaca três pontos sobre a exterioridade. Dentre eles está, em primeiro lugar, o modo como os enunciados se integram ao espaço em que emergem. Esta relação não deve ser marcada apenas nas construções transcendentais, pelo contrário; eles são constituídos pelos vestígios, suas lacunas e na relação com o próprio acontecimento, que ao mesmo tempo tem um sentido e, em conjunto com o enunciado, constituem o acontecimento.

Em segundo lugar, este nível enunciativo não deve ter como base um *sujeito individual* (1969, p. 138), nem mesmo uma subjetividade transcendental. Este espaço deve ser descrito com o intuito de indicar a possibilidade de emergência de falantes, e assim, a partir da relação de várias subjetividades, entender os efeitos desta no campo enunciativo.

Em terceiro e último lugar, mas não menos importante, decorrendo das últimas noções supracitadas, as transformações da exterioridade ocorridas neste campo dos discursos não têm relação com o tempo cronológico. Estabelecer, assim, a analogia com a exterioridade não nos permite, no nível do enunciado, desenvolver nenhuma história relacionada a uma consciência, ou a uma única subjetividade, pois, neste momento, não é importante quem diz determinada coisa, mas o dito, que vem, por sua vez, de algum lugar, que por si só é constituído nos jogos com a exterioridade, com os discursos, as FD e os dispositivos que os permeiam.

A terceira parte sobre as formas de descrição dos enunciados diz respeito à maneira de se analisar o acúmulo. O primeiro ponto destacado expõe que o enunciado deve ser entendido em sua *remanência*, ou seja, em sua relação com os outros enunciados que o circundam e, deste modo, não é necessário sempre se voltar ao passado do acontecimento, no seu momento de formulação. A remanência não é apenas, segundo Foucault (1969, p. 140), uma memória que esses enunciados dividem, mas no sentido de que eles se entrecruzam em razão de seus números de técnicas materiais, de suportes, além de serem estruturados por certas instituições e, ainda, seguirem determinadas modalidades estruturais.

Foucault cita como exemplo de técnicas materiais e suportes o livro, e como exemplo de instituições que regularizam esta remanência, a biblioteca. Atualmente, podemos substituí-la pela *web*, que é uma heterotopia por excelência (GREGOLIN, 2015a) com a qual podemos ter acesso a todos os tipos de mídias, incluindo os livros. Desta maneira, Foucault reafirma que a cada tipo textual estas modalidades podem ser reestruturadas. Com isso, sabemos que as estruturas de um texto religioso são diferentes de um texto científico, e ambos são distintos de um texto judiciário, pois não se pode, por exemplo, usar de um fato científico para se explicar um evento religioso, e mesmo o texto jurídico e o científico, apesar de partilharem das mesmas referências de real, são organizados cada um com suas particularidades e necessidades.

Então, ao pensar no nosso *corpus* de análise, os filmes, estes são a materialização das técnicas em conjunto com o suporte que, de certa forma, constroem um círculo de remanência, e, assim, estão dispostos em instituições, como as plataformas de *streaming*. Da mesma maneira, podemos perceber diferenças entre suas modalidades estruturais, visto que a cada filme, ou série de filmes, criam-se algumas formas de se estruturar esta materialidade, mas que podem ser divididas também em gêneros; por exemplo, podemos pensar nos filmes de ficção científica sobre o espaço; dentre eles, é possível entender que todos seguem regras semelhantes por pertencerem à mesma categoria, por exemplo, os efeitos especiais, descrever ou não vidas alienígenas, uma organização interplanetária etc. Apesar de terem suas diferenças, todos discorrem sobre esses assuntos seguindo as mesmas estruturas.

Se pensarmos nos filmes sobre a ditadura no Brasil, todos têm modalidades estruturais semelhantes, que direcionam os acontecimentos a um espaço e a uma temporalidade, fazendo referências semelhantes em relação aos acontecimentos que envolvem estes enunciados. No entanto, alguns filmes, por um lado, estão relacionados a uma memória de determinados indivíduos e, por outro lado, temos filmes que buscam recontar uma memória coletiva pertencente a uma determinada subjetividade, por exemplo, os estudantes, as mulheres, os inocentes torturados até a morte nos anos de chumbo etc. Assim, analisamos que essas relações

os colocam num ciclo de técnicas que vão, por sua vez, realizar práticas que são produzidas nas relações sociais. Podemos compreender, com isso, que

[...] as coisas não têm mais o mesmo modo de existência, o mesmo sistema de relações com o que as cerca, os mesmos esquemas de uso, as mesmas possibilidades de transformação depois de terem sido ditas. Embora a conservação através do tempo seja o prolongamento acidental ou bem-sucedido de uma existência feita para passar com o momento, a remanência pertence, de pleno direito, ao enunciado; o *esquecimento* e a destruição são apenas, de certa forma, o grau zero da remanência. E sobre o fundo por ela constituído, os *jogos de memória* e de lembrança podem-se desenrolar. (FOUCAULT, 1969, p. 140 – grifos nossos)

É importante compreendermos as noções de *esquecimento* e de *jogos de memória* aqui apresentadas por Foucault em relação à remanência dos enunciados. Deste modo, compreendemos que o esquecimento de determinado enunciado é apenas um ponto em sua vida, visto que ele está em um constante jogo de memórias e de lembranças. Desenvolveremos estes conceitos mais à frente nesta tese. Assim, compreendemos o segundo ponto destacado por Foucault sobre a exterioridade, a aditividade.

Nesse sentido, a *aditividade* ocorre em cada enunciado de maneira específica. Desta forma, não podemos dizer que todos os enunciados sobre, como diz Foucault, matemática, podem compor um *corpus*, pois cada um deve se compor ou se anular de forma a constitui-lo com suas singularidades, ou seja, não basta tratar sobre determinado tema para que possamos lhes acumular, é necessário que estes enunciados componham as mesmas relações estabelecidas.

O terceiro e último ponto é o da *recorrência*. Foucault diz que: “[t]odo enunciado compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de se reorganizar e de redistribuir segundo relação novas.” (1969, p.141). Com isso, percebemos que o passado enunciativo funciona como uma verdade adquirida que podemos ou não repetir, transformando a matéria que o constitui. Mais uma vez, temos a relação com a memória e o esquecimento, que neste caso não passam de figuras em meio à disseminação deste enunciado na dispersão da sociedade.

Enfim, Foucault, com estes pontos, busca deslocar-se da procura da totalidade para fazer análises das raridades. As pesquisas que tinham como escopo temas transcendentais se deslocaram para uma análise das exterioridades. Por fim, argumenta sobre o fim da busca à origem de determinado assunto, ou tema, dando ênfase, assim, a uma análise dos acúmulos.

Ainda, diz que se isso é ser positivista, falando das críticas sofridas em seu último livro, considera-se um positivista³ feliz.

As últimas ferramentas que gostaríamos de incluir nesta discussão são o *a priori histórico* e o *arquivo*. Foucault continua com a sua reflexão sobre a positividade dos discursos, que não tem como objetivo dizer qual autor era melhor que outro, mas sim percebermos os autores que estavam discutindo as mesmas coisas, estabelecendo as mesmas relações e no mesmo nível, situando, com isso, a rede de influências entre autores. Assim, vemos que a positividade possibilita a criação de um campo em que, por consequência, emergem as “identidades formais, continuidade temática, translações de conceitos, jogos polêmicos” (FOUCAULT, 1969, p. 144). Enfim, podemos considerar que a positividade tem como objetivo constituir um *a priori histórico*.

Antes de lidar com o conceito em sua forma completa, Foucault nos explica, primeiramente, o motivo de escolher a expressão *a priori*. Apesar de um pouco imprópria, segundo o autor, ela:

[...] deve dar conta dos enunciados em sua dispersão, em todas as falhas abertas por sua não-coerência, em sua superposição e substituição recíproca, em sua simultaneidade que não pode ser unificada em sua sucessão que não é dedutível; em suma, tem que dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica, que não o reconduz às leis de um devir estranho. (FOUCAULT, 1969, p. 144)

Neste aspecto, podemos perceber a relação desta expressão com a criação de um campo, que nos permite, a partir dele, escrever a história de certo assunto ou tema, mas que mantém sempre as relações com outras histórias e discursos, pois tem sua base na descontinuidade. Compreender os discursos como um produto histórico é essencial para o desenvolvimento de um *a priori*, visto que é um conjunto de regras que conformam as práticas discursivas. Foucault detalha o *a priori* em dois níveis, primeiramente, como *a priori formal*, que:

[...] permite compreender os discursos na lei de seu devir efetivo, deve poder dar conta do fato de que tal discurso, em um momento dado, possa acolher e utilizar, ou, ao contrário, excluir, esquecer ou desconhecer, esta ou aquela estrutura formal. (FOUCAULT, 1969, p. 145)

³ Quando Foucault fala sobre positividade, é no sentido de que os discursos e os enunciados são produtores das relações de poderes e de saberes, mas recebeu críticas advindas, principalmente, de historiadores que viam esta relação, na verdade, como fruto do positivismo. Esta perspectiva vem de Auguste Comte (1798-1857), que via o mundo como uma máquina, fazendo relações entre as leis sociais e da física.

Entendemos que a descontinuidade pode ser uma das regras principais que orientam o *a priori* formal, visto que, ao mesmo tempo que os discursos o constituem, por algum outro motivo, eles podem também ser esquecidos. Como estrutura formal, compreendemos a constituição de determinado enunciado, que pode se desenvolver ao longo de um período de tempo, mas que em dado momento pode cair em desuso, como, por exemplo, as cartas, que durante muito tempo eram o único meio de se comunicar com um ente querido, um pesquisador distante com quem queríamos manter contato profissional etc., mas que hoje foram substituídas por várias outras estruturas formais, desde o telefonema, o e-mail, até aplicativos de troca de mensagens, que apesar de seguirem sua estrutura, não seguem mais sua forma. Esta é ainda uma prática que persiste para alguns usos, mas que está, em alguns outros casos, caindo em desuso.

Outro exemplo que podemos ter de *a priori* formais são as constituições de disciplinas, ou campos dos saberes. Podemos pensar na Biologia, que na antiguidade grega não era pensada como disciplina, mas enquadrada como fazendo parte da filosofia da época, apesar de tratar da vida; essas concepções eram feitas e desenvolvidas com base nas estruturas formais da filosofia grega. Existia, por exemplo, na era clássica, a noção de que a vida poderia ser criada a partir da matéria orgânica em decomposição, processo denominado de geração espontânea. Este saber só foi refutado cientificamente, de forma definitiva, por Pasteur no século XIX.

Outrossim, o próximo nível destacado por Foucault é o *a priori histórico*, que não deve ser confundido com o *a priori formal*, pois são de naturezas diferentes. O *a priori histórico* é constituído pelos enunciados e discursos, destacados pelas FDs, que são motivados por “temas, ideias, conceitos, conhecimentos” (1969, p. 146); estes se movimentam de acordo com a forma com que são estimulados pelos poderes e saberes, produzindo, com isso, especialidades na dispersão discursiva. Foucault define como *arquivo* o grupo de sistemas de enunciados que se compõem de acontecimentos entendidos como em suas condições de aparecimento, e de coisas, as quais o autor compreende em “sua possibilidade e campo de utilização” (1969, p. 146).

Além disto, Foucault define o *arquivo*, que “é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.” (1969, p. 147). Esta noção também nos permite nos organizar para que os discursos não virem “uma massa amorfa” e que assim tenham sua organicidade, e faz com que eles não desapareçam com o tempo. Deste modo, o arquivo nos permite ter acesso aos rastros deixados por esses discursos que há muito emergiram, como a luz de uma estrela, que nada mais é do que sua memória.

O *sistema de funcionamento* do arquivo nos permite definir o modo de atualidade do enunciado-coisa. Isso diferencia os discursos em suas existências e coloca ênfase em sua

temporalidade. Este é o *sistema geral de transformação dos enunciados*, visto que o arquivo permite que os enunciados vivam em contato com as práticas que os modificam, pois passam a coexistir sob uma mesma regência.

Devemos ressaltar que:

É evidente que não se pode descrever exaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer – e a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. (1969, p. 148)

Com isso, podemos perceber a magnitude do arquivo, que é constituído em atualização com o presente. Assim, a análise do arquivo deve ocorrer por áreas privilegiadas, a partir de suas possibilidades e discursos que permitem depreender as suas continuidades. É, desta forma, que podemos retirar as máscaras das identidades temporais e vê-las como rupturas na história. Isso ocorre pois somos resultados de diferenças, que estão longe de serem constituídas de origens e esquecimentos, mas que, para Foucault, resultam na dispersão do que somos e também das nossas práticas.

Em suma, podemos ter um panorama da caixa de ferramentas que constitui o método arqueológico foucaultiano. A partir do entendimento das relações entre enunciados, discursos e suas organização em FDs, compreendemos melhor os funcionamentos de suas proposições para os estudos discursivos, podendo aplicá-los para a análise de enunciados audiovisuais e a sua relação com a história e memória da ditadura. Seguiremos estes estudos por mais obras-chave, que nos auxiliaram na análise do cinema brasileiro sobre a ditadura, neste momento, com um enfoque maior em suas relações de poder.

1.2 (Des)construindo uma Ordem do Discurso Audiovisual

Seguindo o limiar deste capítulo, discutiremos a aula inaugural ministrada por Foucault no Collège de France, em 2 de dezembro de 1970, denominada *A ordem do discurso*. Traçaremos uma relação da ordem do discurso, estabelecida por Foucault, para entendermos melhor o funcionamento do que chamamos de discursos fílmicos, em suas construções, desconstruções e reconstruções da história e da memória dos anos de chumbo.

A hipótese central de Foucault em sua aula inaugural é de que em:

[...] toda a sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (1970, p. 8-9)

Assim, podemos apreender a partir desta hipótese o caminho a ser percorrido pelo autor neste texto. O primeiro ponto abordado por Foucault são os processos de exclusão, sendo um deles a interdição dos discursos, visto que o autor parte da premissa de que não podemos dizer tudo em qualquer circunstância. A partir disso, temos três formas de interdição dos discursos, que são: tabu do objeto, ritual da circunstância e direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala. Ao estabelecer esta grade de formas de interdição, Foucault observa que elas emergem com mais frequência no discurso político e sobre a sexualidade, pois são neles que desenvolvem seus poderes. Evidenciaremos, com isso, as relações estabelecidas com o discurso político, que toca nosso *corpus* de pesquisa.

A interdição de determinado discurso significa, para o autor, uma relação entre o desejo e o poder. Neste sentido, o discurso não é apenas aquilo que se mostra, mas também:

[...] aquilo que é objeto do desejo e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (1970, p. 10)

A interdição do discurso implica em não permitir que certos sujeitos manipulem e exerçam o poder, ou seja, são impelidos a não entrarem em uma ordem do discurso. Além disso, Foucault deixa claro que discurso é poder e não apenas sua representação. As lutas presentes nos discursos são constituídas por uma microfísica dos poderes, que permeia toda a ação humana. As formas de interdição giram em torno, primeiramente, do tabu do objeto, ou seja, determinados assuntos não são permitidos de se falar ou discutir, por exemplo, os ideais revolucionários, que eram interditados pela censura advinda da política autoritária da ditadura civil-militar no Brasil.

Já o ritual da circunstância, para o autor, diz respeito aos locais em que alguns discursos não eram permitidos circular, em relação à ditadura, por exemplo: podemos pensar nos filmes e nas mídias, cujos locais eram interditos ao discurso revolucionário, assim como qualquer crítica aos governantes. Por fim, temos os direitos privilegiados ou exclusivos de quem fala; isso quer dizer que apenas os membros do governo ditatorial teriam as chances de dizer o que era certo na sociedade, e era dado o direito a eles de interditar esses enunciados. Assim, vemos que o diálogo democrático era impossível, e isso nos faz pensar em um regime discursivo dogmático, pois não se permite sair dos seus dogmas e preconceitos.

Outros modos de exclusão ressaltados por Foucault são a separação e a rejeição. Para explicar estas formas de exclusão dos discursos, o autor fala sobre os loucos, desde que eram vistos na Grécia Antiga como oráculos, passando pela Idade Média, na qual eram reservados o lugar de bufão (bobo da corte), os únicos que podiam dizer a verdade ao rei sem que fossem censurados ou penalizados (MINOIS, 2003, p. 230-231). Até os dias atuais, o discurso do louco é aquele que não pode circular. Esta separação ocorre de maneiras distintas em cada época, cerceada por instituições e com efeitos completamente distintos dos anteriores, pois, ao pensarmos no olhar do médico ou do psicanalista à fala do louco, Foucault diz que “é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce” (FOUCAULT, 1970, p. 12-13).

Desta forma, compreendemos como os poderes se manifestavam em diferentes épocas na separação das falas do louco, que eram, em um primeiro momento, retiradas de circulação por serem sábias e por verem aquilo que os outros não viam, como o futuro. Em seguida, era-lhes possibilitado dizer verdades e insultar os membros da corte, principalmente o rei. Posteriormente, separavam-nas e censuravam-nas, principalmente a partir do momento em que os médicos e os psicanalistas começaram a dar ouvidos às falas do louco, e passaram a isolá-los em hospitais e manicômios.

Foucault levanta a possibilidade de haver uma terceira forma de exclusão dos discursos, que está ligada à oposição de verdadeiro ou falso. No entanto, não é possível comparar a separação, ou a interdição dos discursos à verdade, pois elas:

[...] são arbitrárias, ou que, ao menos, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência. (1970, p. 13)

Já a verdade não segue esses preceitos, porém, Foucault ressalta que é possível remarcar nos discursos a sua *vontade de verdade*, ligada, constantemente, aos saberes e poderes de uma sociedade. Este sistema de exclusão desenvolvido a partir da vontade da verdade passa por instituições e por contingências históricas, e, por sua vez, rege à nossa vontade de saber. Isto é possível de se observar a partir dos poetas gregos do século VI, quando pensamos na constituição do discurso verdadeiro, que Foucault define em três pontos:

[...] aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem era de direito e conforme o ritual requerido; era o discurso que pronunciava a justiça; era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, provocava a adesão dos homens se tramava assim com o destino. (1970, p. 14)

Com isso, entendemos estas relações feitas para ter acesso ao discurso verdadeiro. Foucault ainda ressalta que, na Grécia, o discurso da verdade caiu em declínio, a partir dos diálogos de Platão e Hesíodo, visto que o discurso verdadeiro deixa de ser envolto pelo exercício do poder, sendo dividido entre os discursos do verdadeiro e do falso. Estas relações até agora descritas por Foucault constituem a nossa vontade de saber, mas que atualmente, continuam se deslocando nas malhas do poder. O autor mostra isso ao destacar a vontade de saber no século XIX, e já se pode ver, em muitos pontos, diferenças em relação à cultura clássica. Isso pode ser visto:

[...] por volta do século XVI e do século XVII (na Inglaterra sobretudo), apareceu uma vontade de saber que antecipando-se a seus conteúdos atuais, desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis; uma vontade de verdade de saber que impunha ao sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função (ver, ao invés de ler, verificar, ao invés de comentar); uma vontade de saber que prescrevia (e de um modo mais geral do que qualquer instrumento determinado) o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis. (1970, p. 16)

Analizamos, a partir desse excerto, a possibilidade de se escrever uma história da vontade de verdade, já que se apoia em outros sistemas para se construir. Este sistema de exclusão tem como seu apoio instituições que passam a exercer sobre outros discursos uma coerção sempre em busca do verdadeiro e do verossímil. Neste sentido, pensamos nos filmes sobre a ditadura, que são, longamente, adaptados a esta temporalidade, a partir de roupas, maquiagem e cenários, mas também de produtos midiáticos icônicos, que constituem a memória daqueles que a vivenciaram e, ao mesmo tempo, constroem a memória daqueles que não viveram naquela época.

Portanto, verificamos o funcionamento do sistema de exclusão dos discursos, que é constituído pela vontade de verdade. Esta atravessa as outras duas funções, pois podem se tornar mais frágeis ao longo do tempo. Entretanto, a vontade de verdade cada vez mais ganha novas formas e dimensões, mesmo ela sendo a de que menos se fala, visto que é confundida com a própria verdade. Percebemos, desta maneira, que o discurso verdadeiro não é mais tão relacionado entre o desejo e o poder, como era disposto nos gregos. Com isso, Foucault se questiona sobre pelo que se interessa, então, a vontade de verdade hoje? Assim, diz o autor que o discurso verdadeiro mascara a vontade de verdade, que lhe é constituinte. Deste modo, vemos a vontade de verdade como uma máquina que tem como objetivo excluir todos aqueles que tentam contorná-la e colocá-la em embate com a própria verdade. Esta forma de exclusão justifica a interdição dos discursos e suas separações, para que eles sejam condizentes com os valores da sociedade em que coexistem.

Outros sistemas poderiam ser destacados por Foucault, porém, este sistema de exclusão, aqui descrito, coloca em voga o jogo entre o desejo e o poder. Ao prosseguir sobre os sistemas que constituem a ordem do discurso, Foucault fala sobre o sistema de rarefação dos discursos. O autor francês começa a discuti-lo a partir da reflexão sobre o comentário. Esta categoria submete outros elementos do discurso ao controle, que são o acontecimento e o acaso (FOUCAULT, 1970, p. 20).

O comentário é um procedimento presente nas sociedades que tem como papel principal repetir, contar e, às vezes, acrescentar certas modificações ao discurso que o fundou. Assim, Foucault separa o discurso daqueles outros que são produzidos a partir dele, no entanto, não há uma estabilidade axiológica nesses dois casos, visto que há comentários que ganham muito mais destaque na sociedade do que o próprio discurso fundador. Este desnivelamento é visto por Foucault como jogo, utopia e angústia.

[...] Jogo, à moda de Borges, de um comentário que não será outra senão a reaparição, palavra por palavra (mas desta vez solene e esperada), daquilo que ele comenta; jogo, ainda, de uma crítica que falaria até o infinito de uma obra que não existe. Sonho lírico de um discurso que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo frescor, a partir das coisas, dos sentimentos ou dos pensamentos. Angústia daquele doente de Janet para quem o menor enunciado era como “palavra de Evangelho”, encerrando inesgotáveis tesouros de sentido e merecendo ser indefinidamente relançado, recommencado, comentado. (1970, p. 22-23)

Desta maneira, compreendemos que um comentário pode dar lugar a diferentes versões do discurso primeiro. Os elementos transmitidos pelo comentário são, primeiramente, o acontecimento que gerou determinado discurso; em seguida, o acaso, que está presente nos comentários e, muitas vezes, replica no discurso aquilo que pode ser relacionado à circunstância de repetição de dado comentário, uma vez que não é o dito que pode ser considerado novo, mas os acontecimentos que o permeiam.

O segundo elemento do sistema de rarefação dos discursos é o autor. Evidentemente, não se trata da pessoa que escreve, ou é responsável por determinado discurso, mas o autor como modo de agrupamento dos discursos. Foucault cita como exemplo que, desde a Idade Média, o autor era usado como referência em relação à verdade aparentada a um discurso científico. No entanto, esta função do autor não para de enfraquecer, no sentido de que apenas serve para dar nome a determinado elemento a ser descoberto, ou estudado. Já no discurso literário, este fenômeno acontece ao contrário, pois todos os poemas, peças e textos que emergem devem ser vinculados a um autor, diferentemente do que acontecia no campo literário na Idade Média. Foucault sintetiza a relação entre o comentário, o acaso e o autor ao dizer que:

O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma *identidade* que teria forma da *repetição* e do *mesmo*. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da *individualidade* e do *eu* (1970, p. 28 – grifos do autor).

Deste modo, acrescentamos a estas formulações que o comentário nem sempre será considerado uma obra de determinado autor; esta noção pode servir também para designar gêneros textuais mais informais, mas que circulam pela sociedade, como artigos de jornais, opiniões, cartas, memes etc. Então, se pensarmos nas imagens icônicas das manifestações contra a ditadura e na representação destas manifestações em filmes, por exemplo, podemos considerar esta segunda forma como um comentário, que está sendo utilizado para se contar certa memória, e a visão que está sendo mostrada é o que podemos dizer que é o olhar do autor, com suas individualidades, no que concerne o olhar de outrem, em relação a determinadas memórias.

Enfim, o último elemento deste sistema de rarefação dos discursos descrito por Foucault é a disciplina, que irá também organizar os saberes, mas, diferentemente da ordem disposta pelo autor, pois a disciplina:

[...] se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou sua validade estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor. (1970, p. 28-29)

E também, difere da ordem do comentário, uma vez que não repete determinado assunto, mas cria ferramentas para a elaborações de novos enunciados. Longe de ser tudo aquilo que pode ser dito sobre determinado tema, na disciplina, segundo Foucault:

[...] uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se, como diria M. Canguilhem, “no verdadeiro”. (1970, p. 32)

Compreendemos, com isso, que os discursos devem seguir as regras “políticas” descritas em cada disciplina para fazerem parte dela, ou fazerem como Mendel, que mudou uma disciplina, a partir de sua pesquisa sobre botânica, provando pertencer à Biologia. Assim sendo, a disciplina implica em um controle na produção dos discursos, estipulando regras dentre os saberes para que se mantenham dentro de seu jogo de identidade.

Apesar de vermos como essas ferramentas auxiliam na criação dos discursos, ainda assim, temos que nos lembrar que estas são formas de coerção destes, a fim de restringir determinado campo, para que, assim, possam emergir outros discursos que estejam dentro dos

mesmos parâmetros, seguindo as regras deste sistema, e mesmo modificando-as quando necessário.

O terceiro sistema descrito por Foucault diz respeito também à rarefação, mas, neste momento, não mais dos discursos, mas dos sujeitos. Este sistema confere algumas condições aos indivíduos a fim de restringir seus acessos a certos discursos. Compreendemos, assim, que nenhum sujeito entre na ordem do discurso se não acompanhar certas regras. Percebemos, com isso, que certos discursos são mais acessíveis que outros.

Por fim, Foucault sintetiza os objetivos das formas de coerção; assim, existem “as que limitam seus poderes, as que dominam suas aparições aleatórias, as que selecionam os sujeitos que falam” (1970, p. 35).

Este sistema restringe os sujeitos aos discursos pelo ritual da palavra, segundo Foucault (1970, p. 37), o qual tem como princípio verificar as qualificações dos indivíduos que ousam entrar na ordem do discurso. Este ritual é onde também se estabelecem os jogos de comportamentos que devem ser realizados para que o sujeito consiga formular os discursos.

Em seguida, Foucault denomina de “sociedades do discurso” estas que são também responsáveis pela subsistência dos discursos, mas que, por outro lado, restringem sua circulação. Esta ambivalência tem deixado de existir, pois as sociedades do discurso atuais têm mais circulação, no entanto, também são mais coercitivas, se pensarmos por exemplo no conhecimento médico, ao qual para se ter acesso é necessário cursar medicina, visto que um erro pode causar a morte da pessoa que se submete a este saber de forma errônea. Isso faz dos sujeitos que têm acesso a estes saberes exclusivos, mas ainda é possível perceber a circulação deste conhecimento hoje.

Outra prática de rarefação dos sujeitos é o oposto da “sociedade do discurso”, visto que a doutrina, presente nos discursos religiosos, políticos e filosóficos, segundo Foucault: “[...] tende a difundir-se; e é pela partilha de um só e mesmo conjunto de discursos que indivíduos, tão numerosos quanto se queira imaginar, definem sua pertença recíproca.” (1970, p. 40). Assim, a única condição é a aceitação das regras de aderência dos discursos e que partilhem as mesmas verdades. Esta codificação é feita a partir da interrogação do sujeito e do enunciado, a fim de descobrir um a partir das informações obtidas pelo outro. Desta maneira, segundo Foucault:

A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam. (1970, p. 41)

Foucault amplia esta discussão ao relatar que a apropriação social dos discursos diz respeito à maneira como eles circulam e, ao mesmo tempo, se transformam dentro de uma sociedade. Ele usa o exemplo da Educação, que é um direito da sociedade moderna, mas ainda é possível perceber as linhas que restringiram alguns discursos de chegarem ao sistema educacional, pois, de acordo com Foucault:

[...] é bem sabido que segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais. Todo o sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo. (1970, p. 41)

Esta apropriação social dos discursos modifica, por exemplo, os discursos científicos, para que sejam inteligíveis em idade escolar, uma vez que essa é inserida em um ambiente em que existe um ritual da palavra, no qual *a priori* o professor fala e os alunos escutam. Fixam, com isso, uma sociedade dos discursos que circulam no meio escolar por meio de doutrinas, ou seja, as explicações dadas pelo professor. Por conseguinte, este sistema desvela as formas de sujeições a partir de uma ordem dos discursos.

Durante muito tempo foi dado ao discurso o papel de preencher o espaço entre o pensar e o falar. Atualmente, a partir da proposta de Foucault, devemos analisar os tremores que cada acontecimento e enunciado causam ao emergirem em uma sociedade. O autor os descreve: “de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (1970, p. 48). Isto posto, Foucault expõe suas três funções que podem nos auxiliar a compreender os jogos e os efeitos dos discursos em sociedade, que são: “questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante” (1970, p. 48).

Evidentemente, para seguir estas funções, é necessário um aporte metodológico; ao descrevê-lo, Foucault relaciona o método arqueológico já discutido no capítulo anterior à perspectiva genealógica. À vista disso, optamos (GREGOLIN, 2015b) por denominá-lo de método arqueogenealógico. Neste momento da aula inaugural, Foucault sugere a sua ampliação, ao estudar a inversão, a descontinuidade, a especificidade e a exterioridade, em conjunto com a perspectiva genealógica. Desta forma, Foucault diz:

[...] De uma parte, o conjunto “crítico”, que põe em prática o princípio da inversão: procurar cercar as formas da exclusão, da limitação, da apropriação de que falava há pouco; mostrar como se formaram para responder a que necessidades, como se modificaram e se deslocaram, que força exerceram efetivamente, em que medida foram contornadas. De outra parte, o conjunto “genealógico” que põe em prática os três outros princípios: como se formaram através, apesar, ou com o apoio desses sistemas de coerção, séries de discursos; qual foi a norma específica de cada uma e quais foram suas condições de aparição de crescimento, de variação. (1970, p. 57)

Dentre estes preceitos da arqueologia mencionados por Foucault, que já foram supracitados, é importante ressaltar que a partir de inversão, o autor francês não entende o autor como fundador de um discurso, mas, pelo contrário, apreende que o discurso é resultado de rarefações de outros discursos que o antecederam. A descontinuidade é utilizada, no sentido de que apesar do sistema de rarefação, as informações que temos não são, ao mesmo tempo, contínuas e infinitas, ou seja, devemos considerar os discursos descontínuos que algumas vezes se inter cruzaram; sendo assim, devemos nos atentar às continuidades dentro desta grande descontinuidade. Sobre a especificidade, é dito que os discursos devem ser vistos não como um jogo de significação, mas em conjunto com as práticas que os causaram; assim, podemos compreendê-los em suas especificidades. Por fim, no que concerne a exterioridade, é possível perceber que Foucault nos sugere analisar os discursos no meio em que emergiram, junto às práticas e acontecimentos.

Esses quatro princípios são norteadores das análises arqueológicas e continuam sendo utilizados neste momento, no qual Foucault caminha para sua fase da genealogia dos poderes. Consequentemente, analisamos as oposições que estes princípios nos desvelam que vão do “[...] acontecimento à criação, a série à unidade, a regularidade à originalidade e a condição de possibilidade à significação.” (1970, p. 51). Com isso, observamos as divergências de conceitos propostos pela história tradicional, tendo em consideração a arqueologia e a maneira que o autor se desvencilha destes preceitos. A partir disto, Foucault fixa três noções importantes para as análises dos discursos, uma vez que ligaram as práticas dos historiadores à história dos sistemas de pensamento, que são: o *acaso*, o *descontínuo* e a *materialidade* (1970, p. 56).

Já a descrição genealógica proposta por Foucault estuda a formulação dos discursos após eles passarem pelos sistemas de rejeição, que são dispersos, descontínuos e regulares. É preciso compreender que estas funções arqueológica e genealógica nunca estão estanques, elas funcionam sempre em conjunto, visto que após emergirem, estes discursos são submetidos a um sistema de controle, e uma descrição arqueológica nos guia a compreender os limites destas formações. Já a descrição genealógica se munirá dos estudos deste domínio e deste objeto arqueológico, de modo que as diferenças estão presentes na perspectiva e na delimitação, uma vez que:

[...] procura apreendê-lo [o discurso] em seu poder de afirmação e, por aí entendendo não um poder que se oporia ao poder de negar, mas o poder de constituir domínios de objetos, a propósito dos quais se poderia afirmar ou negar proposições verdadeiras ou falsas. (1970, p. 65)

Em suma, é possível compreender que estes acúmulos de poder em determinados discursos, Foucault denomina de positividade, visto que ao analisá-los, depreendemos um sistema de rarefação dos discursos e dos sujeitos, à luz do poder fundamental de afirmação, que não deve se deixar cair em um sistema contínuo do sentido, muito menos em uma monarquia do significante. Assim, vemos em muitos aspectos que Foucault se esquivava, mais uma vez, do estigma de ser um estruturalista à moda semiótico, uma vez que ele critica inteiramente a imanência do sentido de um texto, ao defender que o enunciado deve ser considerado em conjunto com os acontecimentos discursivos ao entorno de sua emergência.

Este elemento citado é o que culminou no Golpe de 64 e em muitas outras técnicas utilizadas pelos militares para continuar no poder. Por fim, durante a ditadura civil-militar, analisaremos um dos sistemas de exclusão dos discursos que era largamente utilizado em sua forma mais conhecida, que é a censura, a qual foi institucionalizada a partir do Ato Institucional nº 5 (AI-5), sancionado em 13 de dezembro de 1968.

Deste modo, buscaremos compreender como era manipulado este sistema de exclusão durante a censura dos direitos à liberdade de expressão no Brasil. Analisamos isso a partir do documento que sancionou este ato para vermos como eram manipuladas as funções de exclusão, a partir das descrições de Foucault, para tornar o AI-5 aplicável na sociedade brasileira.

1.3 Os enunciados audiovisuais e seus múltiplos olhares à censura

Dentre os três eixos que dividem o *corpus*, neste momento, destacaremos o primeiro eixo, e a partir dele, demonstraremos a relação que estes filmes estabelecem com as memórias sobre a ditadura, pois em cada produção audiovisual sobre o período, são estabelecidas relações para que estas memórias sejam expostas nesta materialidade. Tal materialidade tem um formato, e este precisa ser, sobretudo, comercial, uma vez que, não podemos esquecer, a indústria cultural precisa que estas obras audiovisuais sejam atraentes para seus consumidores. As estratégias comerciais podem ser desde cenas de ação àquelas que contém efeitos especiais etc., e muitas vezes, estes recursos cinematográficos podem sobrepor as memórias e os estudos historiográficos sobre a ditadura.

No primeiro eixo, discutiremos filmes que são baseados em memórias coletivas sobre a ditadura e, desta forma, têm a diegese ambientada nos chamados anos de chumbo da época. Podemos ver algumas referências, explícitas ou implícitas, de sujeitos que compuseram a luta armada, dentre os quais alguns foram presos, ou até mesmo estabelecer relações com militares

que compuseram a repressão. No entanto, estas narrativas têm mais liberdade para construir uma outra memória a partir deste ambiente.

Neste primeiro movimento analítico dos enunciados audiovisuais, levaremos em conta as relações de saberes e poderes dispostas nestes filmes, bem como sua relação com as memórias da ditadura. Para tanto, destacaremos os filmes do primeiro eixo do nosso *corpus* de trabalho para melhor ilustrar isto em diferentes formas de articulação desta materialidade e, assim, impulsionar algumas discussões que nós aprofundaremos nos capítulos seguintes. São eles: *Paula: a história de uma subversiva* (1979), *Pra Frente Brasil* (1982) e *Cara ou Coroa* (2012).

Isto posto, percebemos que este eixo conta com duas das produções mais antigas de nosso *corpus*. Uma delas chegou a ser censurada durante o período da ditadura, que é o caso de *Pra Frente Brasil* (1982). O primeiro filme selecionado deste eixo é *Paula: a história de uma subversiva* (1979), que teve seu roteiro denegado pela Embrafilmes e em seguida, liberado, apesar de falar abertamente sobre subversão e tortura. O terceiro, lançado em 2012, traz como tônica a vida de artistas que tiveram suas carreiras obstruídas pela censura e a repressão do conservadorismo que imperava durante os anos de chumbo. Deste modo, discutiremos questões importantes a respeito da censura, incluindo a promulgação do AI-5, e de como esta e outras medidas contribuíram para a proibição destes filmes e para a prisão de artistas durante a ditadura.

Antes de começarmos a analisar o processo de censura ou não destes dois filmes e as reverberações que este trouxe à nossa terceira obra, é importante adentrarmos mais detalhadamente nas resoluções do AI-5. Este ato foi instituído em 1968 e completou 50 anos em 2018, ano em que Jair Messias Bolsonaro (PSL) foi eleito presidente do Brasil. Em seu preâmbulo, o documento destaca a necessidade de sustentar a “ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana” e, claro, “a luta contra a corrupção”, para assim, garantirem a “reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil” (BRASIL, 1968, p. 1).

Este documento ainda menciona o AI-2 e o AI-4, justificando a criação deste novo ato e dando, assim, continuidade ao que eles chamam de “Revolução”, aqui nesta tese denominado de Golpe de 64, o que é consensual em áreas do saber que se debruçaram sobre esta questão. Esta medida foi necessária para dar continuidade aos ideais superiores do Golpe e nos proteger dos processos subversivos e da guerra revolucionária, segundo seus proponentes. No documento são mencionados “fatores perturbadores da ordem”, fazendo menção à votação da Câmara do dia anterior que fora favorável à esquerda, aos movimentos estudantis e aos

trabalhadores sindicalizados, dentre outros, estabelecendo, com isso, o aval para o presidente, Costa e Silva, dissolver o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e as Câmaras de Vereadores (BRASIL, 1968, p. 2-3).

No artigo 3, o presidente ganha o poder de enviar interventores para estados e municípios. Assim, para dar continuidade ao Golpe, o presidente suspende de forma arbitrária direitos políticos pelo prazo de 10 anos, além de cassar mandatos eleitos. No artigo 5, o ministro da Justiça, Gama e Silva, adquiriu o poder de vigiar cidadãos e limitar os acessos a determinados lugares. No artigo 8, após investigação, o presidente pode decretar o confisco de bens de todos que enriqueceram ilegalmente no exercício de algum cargo público, e ainda, no artigo 10, retirou o direito de *habeas corpus* em caso de crimes políticos e contra a segurança nacional (BRASIL, 1968, p. 4-6).

Depois desta explanação, percebemos o quão autoritário foi este ato, que deu ao presidente poderes ilimitados. Por isso, estes anos que se seguem são denominados anos de chumbo, pois foram os anos em que a repressão ganhou maior espaço em território nacional. Um dos primeiros filmes a explicitar isso é *Paula: a história de uma subversiva* (1979). Este filme teve seu roteiro vetado, depois liberado, mas, segundo Leme (2013, p. 20-21), foi pouco visto, pois só ficou em cartaz durante uma semana. Os produtores acusaram a Embrafilmes de tê-lo distribuído em um momento não muito propício.

Este filme conta a história de uma estudante que foi torturada e presa por fazer parte do movimento revolucionário contra a ditadura, mas conseguiu ser libertada por conta das ações revolucionárias de resistências. No entanto, após sair do país, ela volta para o Brasil para continuar com a sua luta contra a repressão e é morta em uma chacina, enquanto seu grupo se preparava para ações de guerrilha, desarmados, referência ao massacre da granja São Bento, localizada na cidade pernambucana de Paulista.

Assim como Paula (Carina Cooper), muitas meninas do movimento estudantil foram duramente torturadas pelos militares. Neste filme, apesar de apresentar-nos diversos momentos de torturas, a física não é mostrada visualmente; apenas ouvimos os gritos e vemos os hematomas quando aqueles(as) que foram torturados aparecem em tela. A face da tortura que é possível de ser vista em um filme datado de 1979 é a psicológica, ao colocar Paula, após ser presa e torturada, e Marco (Helber Rangel), seu ex-professor e amante, frente a frente. Desta maneira, o delegado extorque de Paula as informações necessárias para prender mais companheiros.

Na transição entre uma cena e outra, ouvimos os gritos de Paula; em seguida, Marco está no escritório do Dr. Oliveira (Armando Bógus) com um outro sujeito, de terno e gravata. A cena que se segue é:



Figura 1: *Paula: a história de uma subversiva* (1979)

Policia: Quem é ele?

Dr. Oliveira: É um industrial, amigo nosso. Ele gosta de assistir os interrogatórios. Conhece esta moça?

Marco: Não. Sim, conheço.

Dr. Oliveira: E você? Conhece este indivíduo?

Paula: Conheço.

Marco: Eu te amo.

Dr. Oliveira: Estes documentos são seus, não são?

Marco: São.

Dr. Oliveira: Pois é. Foram encontrados em poder da moça aí, quando ela foi presa. Coincidência, né? Pois é. Agora você vai falar, meu velho.

Paula: Não faça nada com ele. Eu já disse, ele não sabe de nada. Eu já disse. Ele deixou comigo os documentos. Eu já disse. A gente se encontrou no hotel Panamá, Panamá. Ele não sabe de nada. Ele não sabe de nada. Ele não entende. Ele não sabe de nada. (1h06m39s – 1h08m07s)

Este filme, em sua cena mais emblemática de tortura, conta com a presença de um homem que representa a sociedade civil, a qual é conivente com a prática da tortura. No entanto, em filmes que se seguem a este, podemos ver cenas de torturas mais explícitas. Isso corrobora também com nossa percepção da ditadura brasileira disposta em filmes como sendo de caráter civil-militar, pois expõe o vínculo colaboracionista de membros da sociedade civil com a ditadura.

Assim, durante este filme, várias referências às resistências são feitas. Se pensarmos nos movimentos revolucionários, havia desde o Teologia da Libertação até o grupo de que Paula participa quando volta do exílio, o VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), o qual é marcado pela chacina da granja de São Bento em 1973, representada no final do filme. Neste momento, é necessário remarcar a relação que este filme traz da tortura, pois faz uma projeção de que a tortura continuaria a ser usada por parte de militares anistiados em interrogatórios, mesmo depois de 11 anos do final do regime antidemocrático. Nesta projeção, alguns militares ainda ocupavam cargos públicos e usavam a tortura como método para interrogar jovens, que, possivelmente, estariam envolvidos no desaparecimento da filha de Marco.

A guerra contra as drogas era travada sob a regência dos mesmos militares que compunham a linha de frente da repressão à ditadura, que foram anistiados e continuaram ocupando cargos públicos. Neste filme, a principal denúncia é que eles não têm nenhuma preocupação com as vítimas desta guerra, uma vez que estavam interessados em apreender os “chefes” do tráfico. Isto pode ser dito pois, ao final da película, a filha de Marco é encontrada morta pelos policiais. Marco acompanha de perto toda a investigação da polícia, inclusive, quando há um indício de jovens fazendo festas em uma chácara. O pai da jovem acompanha o Doutor Oliveira, que fora delegado do DOPS, mas que agora trabalhava na área de tóxicos da polícia, em vários aspectos uma representação do conhecido Delegado Fleury.

Todas estas ações fazem com que Marco se lembre de Paula; assim, o filme é composto por esses *flashbacks*. Nesta cena específica, podemos compreender que não era possível que a tortura emergisse no cinema de forma explícita. Porém, são utilizados efeitos sonoros para representar os gritos e a maquiagem de quando Marco se encontra com Paula, depois desta ser torturada fisicamente e estar visivelmente coberta de hematomas pelo corpo. O olhar crítico deste filme à anistia mostra que os militares continuariam no poder, exercendo papéis centrais dentro da polícia, podendo, assim, continuar com práticas repressivas, como a tortura, mudando o foco para os usuários e traficantes de drogas.

Por não ser tão explícito ao representar a tortura, talvez, tenha sido o motivo para o filme não ter sido censurado na época. Outro elemento que corroborou para a liberação foi ter

sido lançado no ano da promulgação da Lei da Anistia e durante a denominada “Abertura” (1979 – 1984), na qual as práticas censórias estavam em declínio. Segundo Napolitano (2015, p. 17-20), este período foi crucial para se criar uma memória hegemônica da ditadura; esta memória era crítica, visto que cruzava as visões liberais e as de esquerda pelo retorno da democracia. Este movimento teria continuidade apenas em 1994 com a retomada do cinema, com filmes que tiveram como ênfase, principalmente, retratar os movimentos de guerrilha e a luta contra a repressão.

Em seguida, passamos para o filme *Pra frente Brasil* (1982), no qual vemos o sequestro de Jofre Godói (Reginaldo Faria) em plena luz do dia. Isto acontece depois que um carro com cerca de cinco homens vestindo ternos, sem nenhuma identificação, pede para que o táxi que Jofre dividia com Sarmento (Cláudio Marzo) estacione. Ao negarem a solicitação, acontece uma troca de tiros e, depois de um solfejo de metralhadora, Sarmento, que trocava tiros com aquele carro, é morto, e Jofre é levado pelo grupo. É importante observar que este filme acontece em meio à Copa de 1970, e isso é mostrado a partir da justaposição de cenas como o anúncio de Lamarca como procurado da justiça e a divulgação do jogo da seleção canarinho contra a Tchecoslováquia em Guadalajara, no México.

Esta justaposição de informações constitui uma ótica de como era morar no Brasil durante a ditadura. Assim, o cinema, a partir destes recursos audiovisuais, cria formas de contextualizar e densificar a narrativa principal, lançando mão de artifícios que diretamente ou indiretamente compõem o chão cultural sobre o qual esta diegese acontece.

O desaparecimento de Jofre, bem como a Guerrilha do Araguaia mencionada por Miguel Godói (Antônio Fagundes), irmão de Jofre, durante uma reunião de trabalho, são ofuscados e censurados pela mídia, e sumariamente substituídos por anúncios da Copa. A crítica aparece de forma verbal em meio a uma conversa de Miguel com um colega de repartição à frente da televisão na qual passava o jogo do Brasil.

As informações que nos são mostradas nos dão a dimensão da multiplicidade das audiovisualidades. Em poucos minutos de filme, Jofre sai da cidade de São Paulo, seguido de cenas no aeroporto e no avião, quando é levado ao Rio de Janeiro, onde, ao mesmo tempo em que acontece o seu sequestro, seus colegas de firma veem o jogo da seleção. Isto nos faz analisar que a partir desta justaposição, a diegese é construída no pilar da simultaneidade, contrapondo o real e o ficcional, a história e a memória, a alegria de parte do país festejando em meio às tristezas ocasionadas pelo autoritarismo.

Sobre a tortura, este guarda algumas diferenças em relação a outros filmes que analisaremos nesta tese. Primeiramente, é dito de forma recorrente na trama que as torturas

eram feitas por um grupo pago por empresários. No entanto, alguns indícios nos mostram que havia relação entre estas organizações e os militares; discorreremos a respeito mais à frente. Diferentemente do filme anterior, neste a tortura é muito mais explícita, sendo possível ver Jofre de cabeça para baixo, levando eletrochoques, dentre outros métodos usados durante a tortura.

Começaremos com a primeira cena em que Jofre sofre as primeiras investidas do Dr. Barroso, que pede para que ele comece a reconhecer umas fotos e documentos. No entanto, Jofre diz que não faz a menor ideia do que está acontecendo e, por diversas vezes, tenta convencer os torturadores de que não tem nenhuma relação com ações revolucionárias, como de fato não tem. Após o seu sequestro, Jofre é levado para uma fazenda, onde fica em um galpão e é agredido enquanto é questionado pelo grupo de torturadores.



Figura 2: *Pra frente Brasil* (FARIAS, 1982)

Torturador 1: Olha como a mulher dele é gostosa!

Dr. Barreto: Então, resolveu falar?

Torturador 1: Boazuda!

Jofre: O que você quer que eu fale?

Dr. Barreto: Doutor. Me chame de Doutor Barreto. A gente vai se entender melhor.

Torturador 1: Que coxão, meu amigo, que coxão!

Jofre: Mais respeito pela minha mulher.

Dr. Barreto: Fale baixo. Fale do Resende.

Jofre: Eu não sei quem é Resende.

Dr. Barreto: “Eu não sei quem é Resende, Dr. Barreto.”

Jofre: Eu não sei quem é Resende, Doutor Barreto, eu não sei.

Dr. Barreto: Quem era o seu amigo do táxi?

Jofre: Ele não era meu amigo. Eu o conheci no avião. Aí ele me disse que se chamava Sarnento.

Dr. Barreto: Acho que você quer ir pra casa, não quer? Eu posso te ajudar, mas você vai ter falar.

Jofre: Falar o quê?

Dr. Barreto: Tudo. A verdade.

Jofre: Mas me diga, eu... eu pego um avião. Aí, chega um maldito de um cara e me oferece carona. E diz que vai pro mesmo lugar que eu vou. Aai, e esse cara... é um ladrão, é um terrorista, um sei lá o que. E eu paro aqui no lugar dele. O que vocês querem que eu diga? Que eu sou ele? Que eu saiba das coisas que estavam na cabeça dele? Eu não pertenço a nenhum grupo, não! Eu não sou de política.

Dr. Barreto: Está melhorando. Quem é que falou grupo? Quem foi que falou de política? Está pensando que eu sou idiota? Esse cara é um saco, porra! Colabora, porra, colabora! Você tem um minuto pra dizer tudo que sabe.

Torturador 2: Calma, Dr. Barreto, calma!

Dr. Barreto: Nós vamos saber tudo que você sabe. Pode ser rápido, ou pode dar um pouco de trabalho. Você escolhe.

(Som do eletrochoque, que estava preso nas orelhas de Jofre) (FARIAS, 1982; 0h11m00s - 0h13m18s)

Podemos perceber que os torturadores não sabem o que estão procurando e têm uma estratégia bem rudimentar de questionar Jofre, pois um deles, Dr. Barreto, ameaça e fala com o torturado, enquanto os outros o agredem conforme as suas respostas. Apesar de Jofre tentar se explicar ao grupo, sua explicação acaba colocando-a ainda mais sob suspeita, pois fala sobre temas tabus a época como terroristas, grupos (políticos) e de política, sendo interpretado erroneamente pelo Dr. Barreto como um indício de que estaria escondendo informações sobre seu grupo revolucionário. Deste modo, eles redobram a violência para tentar tirar alguma coisa de Jofre.

A repressão que podemos ver é cognitivamente irracional e não leva nenhuma das informações ditas por Jofre em conta; eles nem mesmo analisam seus documentos. É uma das primeiras cenas do cinema brasileiro sobre a tortura e sua principal característica é a superinterpretação por parte dos torturadores, pois são representados, neste filme, como civis. A prisão, os questionamentos, as agressões físicas e morais à vítima, além dos eletrochoques são baseados, unicamente, no fato dele estar junto de Sarnento no mesmo táxi.

É de suma importância compreender que os dois filmes supracitados funcionam como práticas de resistências, pois têm como intuito denunciar a tortura que ocorria nos porões da ditadura, no primeiro momento de abertura política. Este escopo faz com que, na época de emergência destes filmes, outros elementos sobre a tortura sejam deixados de lado, uma vez que tentam driblar a censura, não mencionando nomes e ainda não vinculando à tortura, explicitamente, o exército. O recurso utilizado é não mencionar o governo ditatorial, nem nomes dos envolvidos e nem mesmo do exército, colocando a culpa nos empresários que financiavam grupos de extermínio para acabar com as resistências no Brasil. No entanto, as imagens o

desmentem constantemente. Pretendemos nos aprofundar sobre estes casos mais a frente em nosso texto.

Desta maneira, ao longo do filme, percebemos que a denúncia da tortura é a grande tônica desta película, pois todas as outras ações acontecem em função do sequestro e morte de Jofre. Ao longo do filme, Jofre é torturado longamente, tenta fugir, mas é novamente pego. Depois de Miguel ameaçar seu chefe, um dos integrantes do núcleo de empresários que financiava os extermínios e as torturas, Jofre seria solto, porém, Dr. Barreto se nega a entregá-lo com vida e o assassina. As cenas de tortura de Jofre não são as únicas que emergem neste filme. Ainda podemos ver a denúncia dos cursos de tortura ministrados em inglês, que ensinavam militares e membros da sociedade civil, como o patrão de Miguel e de Jofre, as formas como eram feitas as torturas, com direito a demonstrações ao vivo.

Este filme difunde com maior eficácia os preceitos trabalhados no livro *Brasil: nunca mais* (1985), escrito por um grupo de especialistas que pesquisaram durante mais de 5 anos; os resultados destes estudos foram compilados em livro. O filme *Pra Frente Brasil* (1983), imbuído destas informações, dissolve em suas cenas os resultados destes estudos. Desta forma, o filme difunde uma preservada memória social na qual nós nos aprofundaremos teoricamente no capítulo 3 desta tese.

Por fim, chegamos ao filme *Cara ou Coroa* (2012), que diferentemente dos outros dois supracitados, é produzido anos depois do final da ditadura civil-militar, durante o primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff (PT). Neste momento do Brasil, a cultura tinha um incentivo governamental para ser produzida e, principalmente, liberdade para que as produções expressassem críticas a ambas as partes. Este contexto é muito diferente daquele de produção de *Paula: a história de uma subversiva* (1979), no ano em que foi instituída a Lei da Anistia e *Pra Frente Brasil* (1983), produzido durante os anos de chumbo, censurado e lançado apenas três anos antes do final da ditadura civil-militar no Brasil.

Cara ou Coroa (2012) é ambientado no ano de 1971, quando João Pedro (Emílio de Mello), diretor de teatro, está empenhado nos ensaios de sua peça, que fora custeada pelo Partido Comunista (doravante PC), devido à proximidade do diretor ao partido. Durante o ensaio de sua peça, o diretor recebe uma visita de um membro do partido que solicita um esconderijo para dois companheiros. João pede ajuda ao irmão, Getúlio (Geraldo Rodrigues), que é escritor de peças de teatro. Após refletirem, decidem esconder os dois em um porão na casa da namorada de Getúlio, Lilian (Julia Lanina), que vivia com seu avô, interpretado por Walmor Chagas. No entanto, o avô de Lilian era um general do exército aposentado, que apesar de estar na reserva, mantinha suas convicções político-ideológicas.

Outra grande diferença deste filme para os demais deste eixo é que este não estava preocupado em mostrar a tortura. Temos, neste momento, uma pressuposição da tortura, pois objetiva-se mostrar as subjetividades no caso em questão, como por exemplo, como as classes artísticas contribuíram para a constituição da resistência. Assim, este filme nos dá um retrato da subjetividade artística resistente, que em meio a outras preocupações, auxiliava a luta armada e as resistências à ditadura. Preocupações estas que eram: as censuras de peças de teatro que subvertiam os valores da sociedade conservadora que compunha o governo dos militares; a prisão de artistas, de críticos de arte e de grupos de teatro etc.

Depois do incêndio criminoso que termina com as chances de João Pedro concluir sua peça de teatro, em meio à ação que permeia todo o filme, Getúlio está preocupado com o desfecho da situação dos dois companheiros escondidos na casa de Lilian e de seu avô. Sem nenhuma indicação da finalização da operação, Getúlio vai para casa esperar notícias, e João Pedro tenta recolher alguns cacos de esperança para continuar em frente com a sua vida.

Este ato criminoso fora ocasionado pelos conservadores que sempre faziam manifestações em frente ao teatro, pois não concordavam com as posições político-ideológicas da produção desta peça. Vemos, com isso, as formas de silenciar sendo alegoricamente mostradas pelo incêndio do teatro. No filme, esta relação não é levada a fundo, mas é um constante pano de fundo. Este discurso conservador ganha voz durante as manifestações e por meio do tio de Getúlio e João Pedro, que faz questão de chamar o sobrinho e diretor de comunista.

Esta violência cometida por estes grupos conservadores representa o silenciamento que a cultura sofreu na ditadura, pois ela foi, durante o período ditatorial, uma resistência, não se importando se estavam produzindo um texto de direita, esquerda ou centro. Se uma produção feria algum preceito da sociedade conservadora, ela era sumariamente descartada e seus produtores e atores poderiam ser presos por subversão.



Figura 3: *Cara ou Coroa* (2012)

Depois de ver todo seu esforço virar cinzas, João Pedro vai com o seu grupo de teatro para seu bar de costume, como podemos ver a seguir:

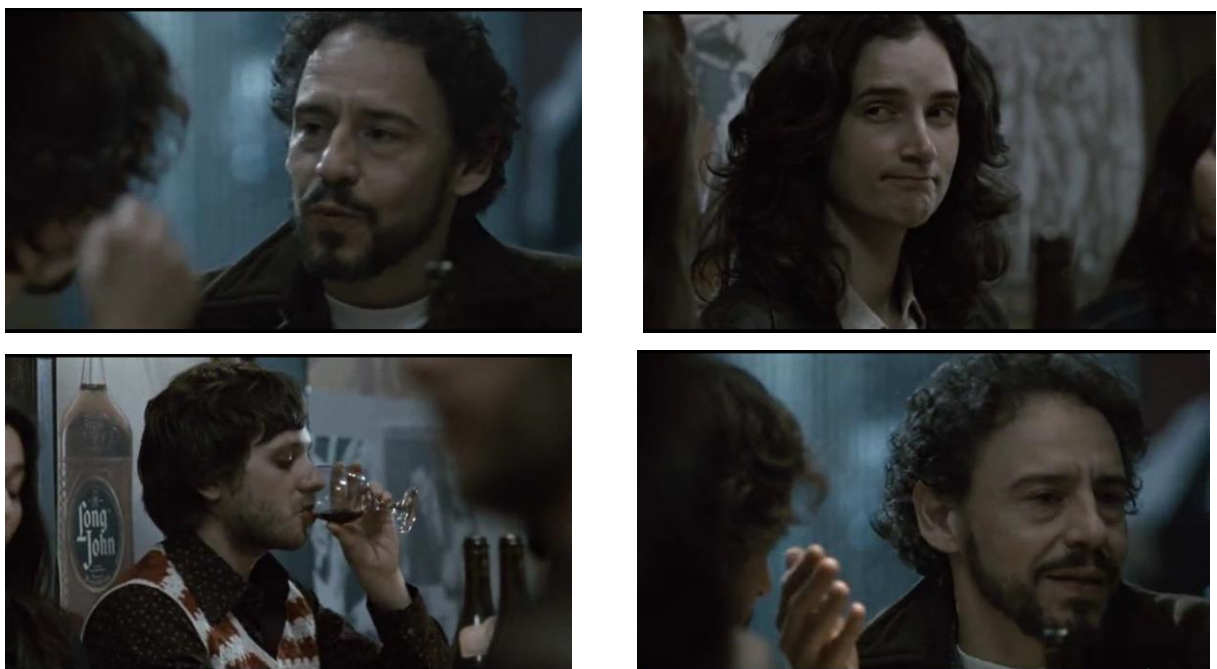


Figura 4: *Cara ou Coroa* (2012)

João Pedro: Eu resolvi conversar com vocês, porque a gente está passando por algumas dificuldades, né? Na verdade, eu estou passando por algumas dificuldades.

Além de apostar sempre no cavalo errado e comprar o bilhete que não sai nunca. Eu poderia até dizer pra vocês aqui que o problema todo é este incêndio criminoso que tirou o teatro da gente, a censura que está sempre no nosso pé, a falta de dinheiro crônica. Mas nada disso é verdade. O problema sou eu, eu com a minha cabeça. (1h43m30s – 1h43m53s)

Durante o discurso do diretor da peça, ele enumera as crises que ele vem passando e conclui que apesar de tudo isso, sua vida está péssima, principalmente, devido à falta de saúde mental, resolvendo se retirar da companhia e deixar de construir esta peça, que será sim adaptada, mas não por ele e nem pela sua equipe. Isto nos mostra que sempre haverá uma resistência; resistir, para ele, neste momento, é se reencontrar e ir atrás de sua ex-esposa e filhos, que o deixaram pelos seus inúmeros problemas.

Neste filme, apesar de ter sido produzido em 2012, vemos muitas indagações e manifestações que ainda retomam premissas próximas das destacadas no filme *Pra frente Brasil* (1982), com o diferencial de que ele também nos mostra as facetas do sujeito revolucionário artista. Estabelecemos esta relação no sentido de que *Pra Frente Brasil* (1982) mostra a convergência de dois pontos de vista, o da esquerda e dos liberais, que se unem pela volta da democracia, estabelecendo uma relação ambivalente sobre a ditadura, na qual os dois lados tiveram culpa por cometerem excessos. Mas em 2012, esta ambivalência aparece repaginada pela tão citada, por Olavo de Carvalho e seus seguidores, guerra cultural, pois o filme mostra um agente do PC patrocinando a peça de teatro de João Pedro, e não somente isso. Este agente chega a ameaçar o diretor por achar que esta peça não está explícita o suficiente para denunciar os abusos do governo ditatorial e produzir, mais uma vez, a teoria dos dois demônios, pois se de um lado se fomentava peças que tinham um engajamento político cultural, do outro se censurava estas práticas.

Assim, neste eixo, percebemos que os dois primeiros filmes começam a construir uma memória hegemônica sobre a ditadura a partir do cinema. Já o último filme traz um aprofundamento em algumas subjetividades, destacando as dificuldades de ser artista durante o período ditatorial, mas ainda traz alguns traços desta memória hegemônica pela qual, segundo Napolitano (2019), estabelece a convergência de erros da direita e da esquerda, como se os dois lados tivessem culpa pela situação do país. Isto ocorre em meio à produção de uma peça que é, por excelência, resistente.

A “resistência cultural”, durante a ditadura, levou muitos artistas à prisão e sem o direito ao *habeas corpus*, por conta do AI-5. Estes ficaram presos sem nenhum respaldo jurídico, à mercê dos militares ou de alguma ação que exigisse a sua soltura como moeda de troca. Estas relações com a arte trazem para o filme alguns elementos do que compreendemos

como memória crítica dentro do cinema. Porém, isto não é amplamente desenvolvido, deixando muitos pontos dúbios e margens para se pensar em discussões que já estão amplamente esclarecidas pela historiografia sobre a ditadura. Por fim, retomaremos com maiores detalhes estes filmes a partir do capítulo 4, quando nos dedicaremos às análises das formas de resistências.

2. O CINEMA HETEROTÓPICO BRASILEIRO: UM LUGAR DE (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS

Neste capítulo analisaremos as audiovisualidades que são (re)construídas no cinema brasileiro, considerando-o uma heterotopia. Além disso, problematizaremos o cinema brasileiro enquanto *lugar de memórias* das resistências à ditadura (NORA, 1993). Vemos que estas aproximações são muito profícuas e, com isso, percebemos que um dos elementos que permitem que o cinema seja um lugar de memórias das resistências é o seu caráter heterotópico.

Gregolin (2015a), em seu texto sobre as heterotopias da *web*, abre-nos um importante caminho para se pensar no cinema como espaço heterotópico. Ao definir a *web* como a heterotopia do século XXI, por excelência, afirma que por “lugares contraditórios instaurados pela mídia digital, discursos e imagens produzem subjetivações de corpos que oscilam entre topias e utopias”. Da mesma forma, esses elementos podem ser analisados no cinema, uma vez que as subjetividades e as verdades são relativizadas nas teias das audiovisualidades que transitam entre o real e o imaginário.

Evidentemente, o cinema se manifesta de maneira diferente da *web* descrita por Gregolin (2015a). No espaço das audiovisualidades, a cada *play*, inicia-se uma nova realidade e uma nova corporalidade. No cinema brasileiro, o corpo a ser evidenciado – de acordo com Xavier (2001), em seu livro *Cinema marginal e suas fronteiras* – é o periférico, o marginal, o revolucionário, que rompe com os paradigmas estéticos do cinema europeu e estadunidense, (re)constituindo um sujeito em uma relação ímpar com os poderes, os saberes e as resistências. Isso faz com que o cinema heterotópico brasileiro seja um lugar propício para (re)construções de memórias sobre a ditadura (NORA, 1993), uma vez que o cinema torna visíveis as verdades que, por muito tempo, foram institucionalizadas ao esquecimento.

Em suma, trabalharemos com o conceito de lugares de memórias (NORA, 1993) para, assim, compreendermos o funcionamento dessa materialidade e de sua produção de sentidos. Enfim, associaremos o conceito de Nora a três textos clássicos de Foucault sobre as heterotopias, a saber: *Corpo Utópico* (2013), *Outros Espaços* (1967) e *As Heterotopias* (2013).

Assim, poderemos estabelecer as relações entre o caráter heterotópico do cinema e sua funcionalidade de um lugar de memórias (FOUCAULT, 1967; GREGOLIN, 2015a), pois o compreenderemos como uma heterotopia de memória.

2.1 O cinema brasileiro como lugar de memória

Primeiramente, nesta seção, faremos alguns apontamentos teóricos sobre o conceito de *lugar de memórias* de Pierre Nora (1993), inferindo, sempre que possível, relações com o cinema brasileiro e nosso *corpus* de pesquisa. Além disso, verificaremos se as noções de memória e história discutidas por Nora têm alguma relação com aquelas discutidas por Foucault em sua obra, principalmente na *Arqueologia do Saber* (1969).

Nora começa seu texto vaticinando o fim da história-memória com a justificativa de que a história está a cada dia mais acelerada, pois a percepção do tempo passa mais rápido, causando uma ruptura no equilíbrio. Isso acaba por matar determinadas memórias, as quais, por sua vez, passam a constituir a história antes do esperado. A solução para esta problemática que o autor nos apresenta é exatamente o conceito de lugares de memória, que são responsáveis por cristalizar momentos particulares de nossas histórias e, assim, retê-las de maneira mais consistente do que o esfacelamento de memórias⁴ que estamos vivendo na atualidade. Assim, os lugares de memória a trazem à tona pelos seus resíduos deixados nesses espaços, uma vez que não há mais meios de memória, segundo Nora (1993, p. 7).

Para demonstrar o fim dos meios de memória, Nora fala sobre o conceito de coletividade-memória, a partir do fim dos camponeses, em razão do crescimento industrial. Este é um exemplo dos muitos em que podemos pensar a partir do que o autor chama de “mundialização, da democratização, da massificação, da midiaticização” (NORA, 1993, p. 8). Isto acontece devido ao processo de historicidade pelo qual passam as sociedades periféricas; estas foram descolonizando seu interior, visto que os grupos étnicos, famílias que tinham forte carga de memória e pouca história, neste momento, vêm se historicizando. Com isso, podemos ver o fim do que Nora chama de sociedades-memórias, como também das ideologias-memórias, estas que mantinham a regularidade do passado para assim preparar o futuro, por exemplo, em processos de reação ou de revolução. No entanto, tudo tem tomado uma percepção histórica, uma vez que a memória é substituída como uma forma de herança pelas mídias, que têm sua efemeridade atual.

⁴ Mais à frente, destacaremos o conceito de memória saturada desenvolvido por Régine Robin (2008).

Isso tem ocorrido devido à aceleração, que de acordo com Nora, é:

[...] o que o fenômeno acaba de nos revelar bruscamente, é toda a distância entre a memória verdadeira, social, intocada, aquela cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo – e a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança. Entre uma memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda-poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente à herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e do mito - e a nossa, que só é história, vestígio e trilha. Distância que só se aprofundou à medida em que os homens foram reconhecendo como seu um poder e mesmo dever de mudança, sobretudo a partir dos tempos modernos. Distância que chega hoje num ponto convulsivo. (1993, p. 8)

É a partir disso que entendemos as dinâmicas que Nora tem como essenciais para a formação da memória, as quais na atualidade são esfaceladas/saturadas pela quantidade de informações que produzimos na mídia, principalmente, como citado pelo autor. Da mesma forma que a mídia satura a memória, como uma forma de exclusão dos discursos descrita por Foucault, ela também cria espaços para que algumas delas emergjam; o espaço por nós analisado é o cinema, que tem suas características de segmentação e de formação destas memórias. Assim, percebemos que se habitássemos nossas memórias, não precisaríamos lhes designar um lugar. Isto acontece visto que temos distanciamento daqueles fatos apresentados; assim, não estamos mais tratando do âmbito da memória, mas das redes da história.

A memória, para Nora, estabiliza-se no concreto, ou seja, nas materialidades, como uma espacialidade, um gesto, uma imagem, ou até mesmo um objeto. Já a história está interligada às continuidades temporais, às relações com as coisas e as suas evoluções. Enfim, Nora conclui que: “A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.” (1993, p. 9). Com estes pressupostos, depreendemos que o cinema é um espaço onde as memórias se repousam, pois, além de ser um espaço (a sala e os múltiplos espaços nela contidos), também pode ser lido como uma materialidade de imagens em movimento.

Nora localiza seus estudos sobre os lugares de memórias entre dois nichos da história. O primeiro deles é a história da historiografia, que há pouco tempo tem se tornado uma preocupação entre os historiadores, os quais buscam a reflexão sobre o estudo da história em si. O segundo encaixa-se no final da tradição memorialística. O autor defende o tempo dos lugares como imprescindível para se sobreviver à história, que preza por nos deixar conscientes dos símbolos do passado. Assim, segundo, Nora:

Os lugares de memórias são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade

fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (1993, p. 13)

Nesse seguimento, compreendemos que existe uma necessidade de criar arquivos para que a memória não se perca em meio à dispersão da atualidade. Os lugares de memórias se modificam a partir do contato com a história e entre essas idas e vindas, devolve-se à história seu fôlego, visto que ela não representa mais totalmente a morte, nem mesmo a vida.

É importante entendermos como Nora pensa sobre a história e a memória em sua obra. Para isso, precisamos ter como base que a noção de história-memória não existe mais, uma vez que toda a memória de que temos hoje conhecimento não pertence mais ao campo da memória. Para o autor, ela já faz parte da história, devido às diversas formas de construção de memórias que acabam por se saturarem e, assim, passam rapidamente a cair no esquecimento. Os resquícios de memória que temos hoje encontram-se nos hábitos e nos gestos. Esta metamorfose se dá em razão da vida contemporânea e da sua aparente aceleração em relação à constituição de memórias.

Deste modo, Nora nos mostra três novas formas pelas quais as memórias emergem nas sociedades contemporâneas. A primeira delas, destacada pelo autor, é a memória-arquivo, visto que vivemos uma verdadeira obsessão por arquivar fotos, vídeos, músicas e documentos, que preservam o passado trazendo-o para o presente. Isto cada dia mais se dissemina por toda a sociedade; ao materializar as memórias, criamos arquivos enormes, que com o auxílio de computadores, são muito mais acessíveis. Quanto maior, melhor seu *status*, passando a não ser somente um arquivo de memórias vividas, mas também “a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida.” (1993, p. 16). Isto posto, vemos que o declínio da história-memória fez com que as memórias de sujeitos infames também reclamassem seu espaço e sua própria história.

Isto pode ser visto, segundo Nora (1993, p. 17-18), em obras de autores de diferentes campos do saber, em suas abordagens da memória, como a filosofia com Bergson, por exemplo; as relações com a personalidade psíquica a partir da obra de Freud; e, até mesmo, na literatura autobiográfica, com Proust. Com a emergência de memórias privadas, cresce o segundo ponto destacado por Nora, a *memória dever*. Esta, por sua vez, a partir da psicologização da memória,

faz com que cada sujeito tenha o dever de carregar suas memórias como se dependesse delas para “quitar uma dívida impossível” (1993, p. 18).

Enfim, alcançamos o terceiro tipo de memória, a *memória-distância*. Esta noção nos separa, definitivamente, do passado, que antes era considerado pela história-memória como não fazendo parte necessariamente de um tempo do passado. Isto acontece pois, ao ser lembrado, o passado se atualiza para a conjuntura do presente, enquanto estiver ancorado por esta lembrança. A memória-distância coloca um fim nisso, uma vez que deve manter distância do passado até para que se possa, assim, ter uma vista panorâmica de seus acontecimentos.

Outra relação que não condiz mais com as bases historiográficas contemporâneas é a noção de origem, pois antes se ocupava de grandes narrativas e, atualmente, busca fazer uma história dos acontecimentos, que, por definição, é baseada na descontinuidade. A partir do exposto, Nora propõe não usarmos mais o conceito de origem, mas de nascimento, passando, dessa forma, a metaforizar as junções de possibilidades que fazem emergir determinado discurso em uma sociedade.

Assim, podemos perceber que bem como Foucault, Nora compartilha dos pressupostos da Nova História e desenvolve esta noção da memória de forma a deixar claro seu lugar na atualidade. Estes lugares de memória nem sempre são simples de se compreender como o cinema, pois, de acordo com o autor:

[...] A representação exclui o afresco, o fragmento, o quadro de conjunto; ela procede através de iluminação pontual, multiplicação de tomadas seletivas, amostras significativas. Memória intensamente retiniana e poderosamente televisual. Como não fazer a ligação, por exemplo, entre o famoso “retorno da narrativa” que pudemos notar nas mais recentes maneiras de se escrever a história e o poder total da imagem e do cinema na cultura contemporânea? Narrativa, na verdade, bem diferente da narrativa tradicional, fechada sobre si mesma e com seu recorte sincopado. (NORA, 1993, p. 20)

Estes são os desafios de se tratar de memórias a partir do cinema, pois elas nem sempre têm um compromisso com a “narrativa tradicional”. Isto pode ser visto como uma faca de dois gumes, pois, de um lado, pode nos dar uma visão não muito divulgada pela mídia de certo acontecimento proveniente da resistência, que na época sofria com a censura e a repressão militar; de outro lado, dá-nos uma visão totalmente enviesada, deturpando totalmente estes acontecimentos ao vulgarizá-los. Estas, sem dúvida, fazem parte das nossas preocupações de pesquisa em desvelar se o cinema brasileiro tem um propósito ao rememorar estes acontecimentos, ou se tem o intuito de recodificar a memória brasileira sobre esses eventos, eximindo de culpa algum dos lados ou ambos, como proposto pela lei de Anistia que vigora no Brasil até os dias atuais.

Os lugares de memória são divididos por Nora (1993, p. 21) em dois domínios, um pertencente à memória e outro à história. Eles devem seguir, simultaneamente, três especificações, em níveis distintos, que são: o material, o simbólico e o funcional. O cinema, por exemplo, é material por seu conteúdo de imagens em movimento; simbólico pois, no caso do cinema sobre a ditadura, caracteriza um acontecimento histórico, contextualizando-o para as futuras gerações; e funcional, uma vez que, cristaliza lembranças e as transmite. Estes lugares são constituídos por:

[...] um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva a sua sobredeterminação recíproca. Inicialmente, é preciso ter vontade de memória. Se o princípio dessa prioridade fosse abandonado, rapidamente derivar-se-ia de uma definição estreita, a mais rica em potencialidades, para uma definição possível, mais maleável, susceptível de admitir na categoria todo objeto digno de uma lembrança. Um pouco como as boas regras da crítica histórica de antigamente, que distinguiam sabiamente as “fontes diretas”, isto é, aquelas que uma sociedade voluntariamente produziu para serem reproduzidas como tal – uma lei, uma obra de arte, por exemplo – e a massa indefinida de “fontes indiretas”, isto é, todos os testemunhos deixados por uma época sem duvidar de sua utilização futura pelos historiadores. Na falta dessa intenção de memória os lugares de memória serão lugares de história. (NORA, 1993, p. 22)

A condição *sine qua non* de possibilidade de existência de um lugar de memória é a vontade de memória, que deve fazer dele um objeto passível de uma análise historiográfica, como elucida o exemplo das fontes. Neste sentido, vemos que o cinema pode ser constituído de múltiplas fontes, desde que seu formato propicie tanto a reprodução de fontes primárias, por advir de uma mídia, com atos políticos, os gestos, ou ainda, por ser uma obra de arte de certo período da história, quanto por se tratar de uma fonte secundária e poder trazer relatos como nos filmes documentários, que têm como base a compilação de lembranças de actantes que compuseram o movimento de resistência à ditadura.

A importância destes lugares de memória advém de colocar as memórias em contato com as transformações históricas. Estes lugares entrelaçam, com isso, a vida e a morte, pois:

[...] a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imobilizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados no silvado imprevisível de suas ramificações. (NORA, 1993, p. 22)

Entendemos, assim, a importância dos lugares de memória para a sociedade contemporânea, para que o cinema seja este lugar de metamorfose das histórias em memórias, dando as estas narrativas já desgastadas pelo tempo uma nova roupagem e tornando-as prontas para fazer parte das memórias de outras gerações, esta mistura entre memória e história em que

quase não podemos compreender onde começa uma e onde termina a outra. Definimos, com isso, o cinema como lugar de memória não apenas por ele rememorar a história, mas por nos interrogar sobre certos acontecimentos históricos. Este jogo de memória e de história nos faz perceber as outras memórias que circundam a tônica desta diegese, que, por muitas vezes, será a memória da repressão e das resistências. Este panorama oferecido pelas audiovisualidades sobre a ditadura é o que Nora chama de lugar de memória, uma vez que nos dá alguns *flashes* da constituição da memória nacional (1993, p. 25).

Os acontecimentos podem também ser considerados lugares de memória, segundo Nora, independentemente de seu tamanho. Esta relevância vem de dois princípios básicos. O primeiro é reservado àqueles acontecimentos que passam despercebidos pelo presente, mas que no futuro, representam uma grande ruptura. O segundo tipo de acontecimento, de acordo com Nora, em seu limite não tem importância histórica, mas, logo em seguida, é carregado de valores simbólicos, destinado, especificamente “à história interposta pela mídia, multiplicando todos os dias tentativas de natimortos” (1993, p. 25).

Isto posto, analisamos as diversas possibilidades de materialidades destes lugares de memória, que podem ser desde um museu, hotéis, monumentos arquitetônicos, arquivos, bibliotecas, e estendemos isso até o cinema, constituído de *outros espaços* em suas materialidades audiovisuais. Estes se destacam, pois:

O interesse pelos lugares onde se ancora, se condensa e se exprime o capital esgotado de nossa memória coletiva ressalta dessa sensibilidade. História, profundidade de uma época arrancada de sua profundidade, romance verdadeiro de uma época sem romance verdadeiro. Memória, promovida ao centro da história: é o luto manifesto da literatura. (NORA, 1993, p. 28)

Em suma, vemos com bastante interesse essa produção que nos parece ainda bastante condizente com nossa realidade, apesar de ter sua teoria escrita no começo dos anos 90, e não haver, naquela época, muitas das nossas inovações tecnológicas que só vieram a complexificar ainda mais nossas produções de histórias e de memórias. Hoje, nossos arquivos estão espalhados pela *web*, muitos nem são mais físicos, pois são tantos dados que estamos a cada dia mais migrando para lugares de memória em formatos digitais. Por fim, podemos encarar o cinema como este lugar de memória, pois tem uma grande função dentro da sociedade; além de ser a sétima arte, é o seu caráter heterotópico que o faz tão eficiente como lugar de memórias, pois pode nos colocar no olho do furacão e muitas vezes nos dar mais do que uma lembrança a fim de rememorar o passado, mas também revirar a história, esta que fora por muito tempo escondida e proibida.

2.2 O caráter heterotópico do cinema

Ao dar continuidade aos nossos estudos, nesta seção, destacaremos o cinema como uma heterotopia de acordo com Foucault. Passaremos por três textos clássicos do autor sobre o tema, e assim, tentaremos compreender o caráter heterotópico do cinema e suas contribuições para pensarmos nos filmes sobre a ditadura civil-militar. Utilizaremos para as reflexões acerca da heterotopia os textos *Outros Espaços* (1967), *O Corpo Utópico* (2013b) e *As Heterotopias* (2013a).

O primeiro texto, *Outros Espaços* (1967), diz respeito a uma conferência que Foucault ministrou na Tunísia, no Círculo de Estudos Arquitetônicos. Assim, percebemos que este texto tem um caráter mais ensaístico e vem apresentar muitos dos conceitos que trabalharemos nesta seção. Foucault introduz a discussão ao ressaltar a importância da segunda lei da termodinâmica para se pensar sobre as sociedades do século XIX, que encontram nesta as origens de suas discussões e de suas criações mitológicas. Isto pode ser visto na obra de Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural* (1960), que discorre sobre as sociedades frias e quentes. Desta forma, Foucault nos diz que o século XX, em contrapartida, é o século dos espaços, pois de acordo com o autor:

[...] Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (1967, p. 411)

Estas ponderações têm muita relação com o conceito desenvolvido por Nora, que vê nos lugares o potencial de carregar vestígios de memórias e os coloca no centro de sua discussão. Foucault está mais interessado nas possibilidades que estes espaços nos oferecem, primeiramente, pensando no espaço na Idade Média sendo o da localização. A partir das descobertas de Galileu, percebe-se a importância da extensão, que toma o lugar da localização. Na contemporaneidade, vemos que a sociedade tem como foco o posicionamento e sua relação com a demografia como o estudo das populações (1964, p. 412).

As atenções que Foucault destaca, neste texto, estão voltadas aos espaços de fora, e não aos de dentro, como se desenvolve na fenomenologia. Isto posto, o espaço de fora é aquele que habitamos, descrito pelo autor francês como heterogêneo. Dentre esta vasta gama de possibilidades, Foucault se interessa, principalmente, por espaços que ao mesmo tempo sintetizem outros posicionamentos e até mesmo os contradigam, que são as utopias e heterotopias.

Neste sentido, podemos ver, mais uma vez, uma grande aproximação com a obra de Nora, uma vez que os lugares de memória são aqueles que nos deslocam para outros posicionamentos e carregam em sua materialidade a memória, e é a vontade de memória que define a possibilidade da utilização de um lugar de memória como tal. Assim, percebemos que estes espaços de certa forma trazem consigo diversas possibilidades de análise, pois, em Foucault, é o espaço que sintetiza outras possibilidades com os saberes e os poderes; já para Nora, algumas espacialidades são constituídas a partir de suas relações com as memórias.

No caso do cinema, por exemplo, quando pensamos nos filmes como lugar de memória, temos o imbricamento destas duas possibilidades, visto que, simultaneamente, o que nos leva para outros lugares espaciais também faz com que a memória, no caso sobre a ditadura, seja propagada e projetada. Deste modo, possibilita-se a emergência de heterocronias; a depender da temporalidade de interpelação do sujeito por estas audiovisualidades, isto pode afetá-lo de modos variados.

Foucault define as utopias, por um lado, como sendo espaços, principalmente, que habitam o campo imaginário das sociedades, pois podem se assemelhar a uma realidade de maneira melhorada ou inversa. Por outro lado, as heterotopias são definidas como lugares reais da sociedade e são aqueles cujas utopias tornam-se realidade; assim, os conceitos e as regras desta sociedade estão “representados, contestados, invertidos” (FOUCAULT, 1967, p. 415). Estes espaços estão, ao mesmo tempo, dentro e fora das sociedades, pois, apesar de serem espaços efetivos e localizáveis, eles estão fora destes. O espelho é o exemplo mencionado que constitui uma experiência espacial ambivalente, pois é uma utopia e uma heterotopia. Segundo o autor:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, [...] uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou [...] o espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ele torna este lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (1967, p. 415)

Desta maneira, analisamos que as heterotopias são espaços que nos projetam para outros, ou, ainda, como é o caso do espelho, para um não-lugar. Foucault, apesar de dizer em *Outros Espaços* (1967) que heterotopologia não seria uma ciência, mas um método analítico das heterotopias, no texto *As Heterotopias* (2013a) afirma ser a ciência que estudaria estes

espaços outros. Esta ciência teria como principais critérios que todas as sociedades possuem heterotopias e são uma constante das populações; podem ter funcionamentos variados, dependendo da cultura em que estão imersas; congregam em um espaço real espaços diversos e, por vezes, conflitantes; agem conjuntamente com as heterocronias; funcionam segundo um sistema de aberturas e de fechamentos, que ora as isolam, ora as tornam adentráveis; e possuem com relação ao espaço circundante uma importância de ordem política e estratégica.

Com isso, vemos estas proposições da análise dos espaços foucaultiana, que ganha bastante destaque em sua obra, observável, pelo menos, até o célebre livro *Vigiar e Punir* (1975). Antes de nos focarmos na heterotopia do cinema, Foucault destaca duas classes de heterotopias bem comuns. As primeiras emergem frequentemente em sociedades primitivas; são as heterotopias de crise, que estão deixando de existir. Estes espaços descritos por Foucault são direcionados em certo momento da vida, inclusive, são denominadas no artigo de heterotopias biológicas (2013a, p. 22), pois são espaços como o colégio, o qual teria como função iniciar os rapazes em sua virilidade, uma vez que isso não deveria acontecer junto à família, ou ainda a noite de núpcias, que deveria acontecer em um não-lugar, que seja de passagem, e não no lar. Estas, por sua vez, perdem seus espaços na sociedade para as heterotopias de desvio, que são destinadas às pessoas desviantes ou à margem da sociedade, aquelas cuja conduta foge à norma e às regras de convívio social, como os manicômios, casas de repouso e as prisões.

Isto posto, analisamos que Foucault se dedica em parte de sua obra ao entendimento das heterotopias de desvio, desde *A História da Loucura* (1961), analisando os manicômios, passando pelo *O Nascimento da Clínica* (1963), ao ponderar sobre os hospitais e, em *Vigiar e Punir* (1975), ao avaliar as construções das prisões.

Foucault menciona a heterotopia do cinema por ser um exemplo de justaposição de espaços, mas que funcionam sempre em consonância com uma heterocronia, como o cinema sobre a ditadura, que concorda com a temporalidade da cultura dos anos de chumbo. Porém, o autor não a inclui dentro da definição de uma heterotopia de desvio, mesmo que a temática da marginalidade seja um dos grandes pilares do cinema brasileiro. Vemos, com isso, que na heterotopia do cinema há mais possibilidades da reconstrução de memórias do que dos desviantes analisados por Foucault. Por isso, nós a trataremos como uma *heterotopia de memórias*.

A possibilidade de compor uma narrativa passa por múltiplos espaços em um só e ainda capta as performances corporais. Isto, pois, ao recontar estas memórias, faz com que a heterotopia do cinema seja uma *heterotopia de memórias*, por meio de sua materialidade

audiovisual e do movimento, que tem o poder de reproduzir e, assim, sintetizar as ações humanas de certa época. A performance do corpo na composição das heterotopias é analisada por Foucault no texto *O Corpo Utópico* (2013b), pois, para o autor, o corpo é um lugar.

A primeira colocação que Foucault faz, neste texto, é sobre as utopias existirem para nos livrar da prisão corporal e, por meio deste recurso, o autor nos guia para uma utopia de um corpo *incorporal*, feito por energias belas, limpas, com o qual poderíamos nos locomover com velocidade e destreza. Dentre as várias formas utópicas do corpo descritas por Foucault, a que nos chama mais atenção é a da alma, visto que seu mito emerge no recôndito da história do Ocidente. Esta energia eterna que perdurará muito mais do que sua forma material é enaltecida pelo autor, e o corpo material fica em segundo plano em vista dessas utopias como a alma, os túmulos, as fadas etc.

No entanto, o corpo resiste. Segundo Foucault:

[...] meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas. Minha cabeça, por exemplo, ah minha cabeça: estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas, duas aberturas, sei disso, pois as vejo no espelho; ademais, posso fechar uma outra separadamente. (2013b, p. 10)

Neste autoexame de seu corpo na frente do espelho, o autor nos mostra a importância de nossas cabeças e sua função, em conjunto com os olhos, que são nossas janelas. Apesar de ver determinadas paisagens, que estão dentro de sua cabeça, é necessário se deslocar ainda no espaço para alcançá-las materialmente. Assim, podemos perceber que não há a necessidade de entes mágicos ou da manifestação da alma para sermos, ao mesmo tempo, visíveis e invisíveis, pois o autor conclui que:

Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele. (FOUCAULT, 2013b, p. 11)

O corpo é o grande ator das utopias. A partir de alguns elementos, podemos aproximá-lo do cinema, pois um corpo de um ator, para atuar em determinado papel deve, primeiramente, reter as principais características físicas daquela persona(gem) e de sua personalidade, como uma máscara, mas feita, muitas vezes, de maquiagem e vestimentas. Para se tornar ainda mais crível, atualmente, pode contar com retoques e reconstruções computadorizadas em forma digital.

Ao combinar isto com a técnica do ator de incorporar os gestos, os modos de fala de determinado personagem e as espacialidades em que habita, a junção destes elementos faz do cinema uma *heterotopia de memórias*, uma vez que está colocando à baila monumentos históricos, que não apenas decoram ou caracterizam estes espaços. Em relação ao corpo, Foucault diz que:

[...] depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. [...] instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. De todo modo, [...] são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro. (2013b, p. 12)

A caracterização faz de um ator uma tela em branco; ele pode se tornar um civil, um militar, um eclesiástico, independentemente de seus posicionamentos políticos, ideológicos, ou, ainda, religiosos, mas que, sobretudo, aceita essas implicações e vivencia em sua pele estas lembranças, pois todos os elementos fazem emergir as possibilidades utópicas do corpo. A atuação vai muito além da caracterização; é fazer crer, a partir da incorporação da personagem. Este ato por si só é utópico, pois o ator se despe de suas subjetividades para poder dar voz a uma outra, que não necessariamente é a sua.

Em suma, a percepção foucaultiana inicial é refutada pelo autor, uma vez que se dá conta de que o corpo sempre está em outro lugar, pois é interligado com o mundo e, por isso, naturalmente utópico. Com o cinema, podemos ver este corpo experimentando outras possibilidades utópicas e, no caso dos filmes sobre a ditadura, reconfigurando a memória deste período. Por isso, a junção destas noções de lugares de memória e de heterotopias nos parece adequada para se pensar sobre o nosso *corpus*, em consonância com as múltiplas materialidades que são dispostas nas audiovisualidades, sendo o corpo o ponto zero destas relações, uma vez que ele “está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino” (2013b, p. 14).

Assim, ao aproximar os conceitos, lugares de memória (NORA, 1993) e as heterotopias (FOUCAULT, 1964, 2013a, 2013b), cremos ter podido demonstrar, primeiramente, que os dois autores dividem, dentre outros aspectos, concepções de história, memória e acontecimento semelhantes e, ainda, que Foucault nos aproxima dos saberes, poderes e verdades destes espaços, enquanto Nora contribui para pensarmos em suas possibilidades de memória. Analisar o cinema como uma heterotopia de memória significa unir

a arqueogenealogia foucaultiana implicada aos espaços, bem como o corpo, a um viés mnemônico, a fim de investigar as dimensões de lembranças e esquecimentos que constituem estes espaços e sua constituição do corpo, buscando, com isso, uma reconfiguração da memória e da história do Brasil sobre a ditadura.

2.3 As heterotopias de memórias dentro do cinema brasileiro

Neste momento, buscamos percorrer algumas das espacialidades do cinema memorialista brasileiro sobre a ditadura, e assim destacar não apenas as memórias que estão sendo (re)construídas, mas também sua relação com os poderes e os saberes. Além disso, destacaremos a importância do corpo para a constituição destes acontecimentos, o que de certa forma também compõe estas espacialidades.

Devemos destacar que a partir de 1994, o cinema brasileiro muda de característica de reconstrução das memórias, pois, em um primeiro momento, como vimos no primeiro capítulo, o cinema tinha o objetivo de tornar públicos temas como a tortura, a censura, as mortes e sequestros feitos pela ditadura. A partir deste segundo período, começa o movimento denominado “Retomada”, quando os romances memorialistas passam a ser adaptados para o cinema. Isso dá ao cinema esta característica de um lugar de reconstrução de memórias que antes foram contadas em romances e biografias, e ganham as telas como uma versão dentro do cinema ficcional brasileiro. Deste modo, confirmamos que o cinema brasileiro funciona como um lugar de memórias, pois está em consonância com discursos que o modificam e o embasam. Apesar de se tratar de uma memória crítica à ditadura, esta está repleta de contrassensos e imprecisões, uma vez que é acometida por vários pontos de vista.

O nosso segundo eixo de pesquisa é composto pelos filmes *Lamarca* (1994); *O que é isso companheiro?* (1997); *Batismo de Sangue* (2004); *Zuzu Angel* (2006) e *Marighella* (2021). O único filme que destoa do período da Retomada é *Marighella* (2021), que foi produzido após os 50 anos do golpe e do AI-5. Com isso, tem-se o objetivo de trazer à tona mais uma vez estas discussões a partir deste filme que reconstitui a vida de um dos maiores líderes da luta contra a ditadura no Brasil. Estes filmes têm como base romances memorialistas e biografias, e destacam, principalmente, a luta armada durante a ditadura. Destacaremos cenas sobre a constituição da luta armada e suas ações, que tinham o intuito de expor o regime autoritário vivo no Brasil e libertar os presos políticos.

O primeiro filme deste eixo é *Lamarca* (1994). Lamarca era um ex-capitão do exército que tomou consciência do quanto seu trabalho estava indo contra seus próprios ideais e dos

abusos cometidos pelo exército brasileiro em sua escalada em busca de poder. Este filme é uma adaptação livre do livro *Lamarca, o capitão da guerrilha* (1980) de Emiliano José e Oldack Miranda. Isto quer dizer que ou esta não foi a única fonte utilizada, ou podemos encontrar momentos modificados para serem mais apreciáveis no cinema.

O filme começa em uma apresentação de fotos e da história de Lamarca em uma cúpula de militares. Estas, por sua vez, eram constituídas por partes reais e por partes com o ator Paulo Beti, que interpreta Lamarca. O filme começa pontuando suas ações e a constituição de suas convicções políticas e ideológicas, até a expropriação de 70 fuzis do exército brasileiro, quando ele começa viver em fuga. Neste momento, tanto Marighella quanto Velho⁵ já estavam mortos. Fleury se encontra nesta sala com os demais comandantes do exército e os acalma, dizendo que pegará Lamarca também. Um dos militares que está na sala diz, ao ouvir isso, que esta era uma missão para outro militar.

Depois do sequestro do embaixador americano e do embaixador alemão, os militares no poder se negam a libertar 70 presos pela liberdade do embaixador suíço, Giovanni Bucher, e até mesmo a divulgar os manifestos na televisão. Lamarca é um dos idealizadores deste sequestro. Nas cenas que se seguem, podemos vê-lo em diálogo com os demais revolucionários:



⁵ Joaquim Câmara Ferreira usava os codinomes “Velho” e “Toledo”; compôs o PCB (Partido Comunista Brasileiro) por cerca de 30 anos e deixou o partido para compor a luta armada. Em conjunto com Marighella, fundou a ALN (Ação Libertadora Nacional) e passou a coordená-la após a queda do companheiro.



Figura 5: *Lamarca* (1994)

(sons de tempestade)

Revolucionário 1: A ditadura não cede. Por que nós vamos ceder? A minha proposição é a mesma do comando nacional: justiça pro embaixador já.

Lamarca: Um guerrilheiro tem coragem de morrer e tem que ter coragem de matar. E precisa saber a hora certa de fazer as duas coisas.

Revolucionário 1: A hora chegou. Estamos sendo desmoralizados.

Revolucionária 2: É tudo ou nada.

Revolucionário 1: Exatamente.

Revolucionária 2: Não podemos recuar.

Lamarca: É isso que a repressão quer. Nos jogar contra a massa. Espalhar que somos assassinos de um homem inocente.

Revolucionário 1: Não é essa a posição do comando nacional. E nem da maioria dos companheiros que está aqui participando da ação.

Lamarca: Mas é a minha!

Revolucionário 1: Você é mesmo um pequeno burguês, companheiro.

Lamarca: É uma decisão política e militar. Como comandante da operação, eu decido mesmo contra a vontade da maioria. Nós vamos fazer uma nova lista de prisioneiros. Substituir pelos que a ditadura não quer trocar. 70 companheiros vão escapar da tortura, vão sair do país vivos, o embaixador vai ser devolvido vivo.

Revolucionário 1: (bufa) (0h08m10s – 0h09m29s)

Neste momento, no cativeiro do embaixador suíço, Lamarca precisa se sobrepôr aos companheiros para não pôr a ação a perder. Durante sua primeira cena do filme, podemos perceber sua habilidade de anteceder movimentos políticos e de não se deixar levar pelas emoções como os seus demais companheiros de ação. A reconstituição do cativeiro, dos *modus operandi* durante o sequestro⁶ e das discussões que este grupo teve ao se depararem com a sua proposta negada pelos militares fazem com que possamos analisar estas heterotopias de memórias, remarcando a importância de seu treinamento e de sua autoridade para alcançar seus objetivos políticos.

Analisamos que neste filme existe a vontade de memória, pois a película retoma elementos da trajetória de Lamarca até que ele seja morto pela ditadura e suas contribuições para a resistência. A escolha de Lamarca t emergir em 1994 no cinema brasileiro não se deve somente aos seus feitos, mas ao de ser branco, heterossexual, ex-militar e ter um relacionamento

⁶ Isto será foco do filme *O que é isso, companheiro?* (1997), que será discutido logo à frente.

amoroso com Iara Iavelberg⁷, ao lado da qual constava em cartazes de procurados por todo o Brasil. Este leque de possibilidades fez com que o filme pudesse contar a história da ditadura por meio de suas memórias e ainda ser comercial, pois explora o relacionamento dos dois para dar ao filme uma diversidade de cenas que vão desde as de ação e fuga até as de romance protagonizadas pelo casal.

Há a vontade de memória ao se produzir este filme, e por isso, este não deve ser considerado lugar de história, por se tratar de uma adaptação livre da categoria ficcional do cinema brasileiro, ou seja, esta película conta com interferências do diretor. Deste modo, não há o interesse de estabelecer um compromisso com a “narrativa tradicional”, mas sim, sem dúvidas, de instigar o espectador a procurar mais sobre o tema, ou ainda a recontar sobre ele para as futuras gerações de maneira mais leve. Assim, notamos que estas memórias estão suscetíveis a transformações ao tomarem contato e ao emergirem em outros momentos históricos.

Os sequestros dos embaixadores são considerados fatos históricos, amplamente estudados por historiadores (RESENDE, 2019; LUIZ, 2015; FICO et al, 2008). Mas, neste momento, analisamos sua materialização no cinema, a qual enfatiza o desejo do grupo revolucionário de libertar seus companheiros e de ter suas vozes ouvidas em rede nacional, enquanto os militares não se importam com uma vida, tanto daqueles que estavam presos por subversão, quanto daqueles que trabalhavam para a manutenção do governo, como é o caso do embaixador suíço.

Este olhar para o grupo ALN e a materialização deste fato no cinema brasileiro faz com que um caso amplamente estudado possa receber um novo enfoque, que produz diversas memórias a partir deste acontecimento. Isto pode ser analisado pois, quando um filme traz à tona um acontecimento histórico, ele nos conta mais sobre seu momento de emergência (lançamento) do que sobre o fato em si. Analisar as condições que possibilitaram a emergência deste fato são tão importantes quanto o próprio acontecimento.

Neste caso, percebemos que o Brasil passa para um segundo momento da Reabertura política, uma vez que adapta para o cinema aqueles livros lançados no final dos anos 70 e no início dos anos 80. O cinema está em busca destas narrativas para assim reproduzi-las à sua

⁷ Iara Iavelberg, psicóloga e professora da USP (Universidade de São Paulo), foi brutalmente torturada e assassinada pela ditadura. Conhecida pela sua participação na Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop) e no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), foi também companheira de Lamarca durante a ditadura, sendo a responsável pela sua orientação marxista.

maneira, sem se comprometer grandemente com a história tradicional, mas deixando claro um ponto de vista que nem sempre é o mais usual.

A partir disso, podemos exemplificar melhor as heterotopias de memórias que estão presentes no cinema brasileiro, pois esta diegese se passa nos anos 70 e o filme é lançado em 1994. Vimos, desta maneira, que anteriormente este filme não poderia emergir no cinema, mesmo com o desenvolvimento da biografia de Lamarca em 1980. A história de Lamarca, primeiramente, tomou lugar junto ao público com o livro, e após 14 anos de seu lançamento e de diversas reedições, o filme chega aos cinemas, neste momento histórico do Brasil bem distinto daquele analisado nos filmes do primeiro eixo.

Este filme tem como foco tratar de temas como a luta armada e a perseguição de todo e qualquer grupo revolucionário, tidos pelos militares como terroristas. Mesmo com a resistência, claramente desfalcada pela morte de Marighella, anos antes, alguns grupos ainda tentavam se reunir em volta de um novo líder, que na época foi Lamarca.

O segundo filme deste eixo também vai tratar dos sequestros, em específico, o sequestro do embaixador americano. Esta foi uma ação empreendida por jovens inexperientes e que, com o passar do tempo, foram ganhando destaque pelas suas ações dentro da luta armada. Inclusive, tiveram o auxílio de Lamarca em algumas ações⁸. O filme *O que é isso, companheiro?* (1997) é baseado no romance memorialista de Fernando Gabeira, que na época, era membro do MR8.

Diferentemente de uma biografia, na qual um escritor faz uma pesquisa para poder contar a história de determinado sujeito histórico, os romances memorialistas contam com o olhar de um destes sujeitos e suas memórias sobre os acontecimentos relatados. Isto vai acontecer no caso de *O que é isso, companheiro?* (1997) e *Batismo de Sangue* (2006). Ambos são homônimos a seus filmes e de autoria, respectivamente, de Fernando Gabeira e de Frei Beto.

Em *O que é isso, companheiro?* (1997), somos levados a um panorama histórico pelo Brasil, ao som de uma bossa nova de Tom Jobim, “Garota de Ipanema”, mostrando, assim, que o Brasil é o país do samba, do futebol e da alegria a partir de cenas em preto e branco. Este preâmbulo é interrompido pela mensagem e pelas imagens a seguir:

⁸ Algo importante para manter a iconografia dentro do cinema brasileiro é o fato de o mesmo ator, Paulo Beti, interpretar Lamarca em ambos os filmes.



Figura 6: *O que é isso, companheiro?* (1997)

O filme se inicia com uma série de imagens icônicas de protestos pacíficos contra a ditadura, com pessoas à rua produzindo frases de ordem como “O povo unido jamais será vencido” e “Abaixo a ditadura”. Após esta justaposição de imagens que misturam gravações reais que circularam na mídia sobre os protestos com as ficcionais, com a participação das personagens, começam a ser mostradas cenas da repressão a estas manifestações, com os militares agredindo os manifestantes, manifestantes revidando ao atirar pedras em carros e em militares, e para dissolver as multidões, militares começando a arremessar bombas de gás lacrimogênio.

Com isso, voltamos a ver em cena as personagens do filme por meio desta justaposição entre memória e história. Quando a história é retomada em filmes, ela deixa de ser considerada estática e passa a ser novamente revigorada por uma brisa memorialista, pois este filme justapõe estes acontecimentos históricos, como é o caso das manifestações. Este, por sua vez, dá-nos um posicionamento sobre a história. Neste caso, estabelece a truculência com que o governo militar agia em relação aos manifestantes que eram contra o governo.





Figura 7: *O que é isso, companheiro?* (1997)

Em seguida, a película nos leva para 20 de julho de 1969. Saímos destas manifestações e adentramos em uma sala com um pequeno grupo de amigos que assistia à chegada do homem à lua, e este feito é visto como um ato político de exibir o poder estadunidense em relação a outros países, como a Rússia. O Pós-Segunda Guerra desaguou na Guerra Fria, que disseminou diversas ditaduras pelo mundo, principalmente, na América Latina. Este feito é visto como uma vitória dos Estados Unidos na conhecida Corrida Espacial, na qual duas potências competiam pelo poder hegemônico mundial, além de camuflar a Guerra do Vietnã. Estas duas nações tinham como objetivo disseminar seus sistemas econômicos; de um lado tínhamos os capitalistas e do outro os socialistas.

As ditaduras na América Latina foram motivadas pelos EUA para assim liquidar com as forças socialistas/comunistas dos países, que poderiam pôr em risco a hegemonia capitalista. Como Foucault nos diz, onde há poder, há também as resistências, que emergem em todos os países sob a forma de manifestações e de protestos; no entanto, elas não tinham nenhuma reverberação nas ações do governo ditatorial, que estava totalmente alinhado aos ideais capitalistas.

Além disso, este grupo de amigos estava passando por seis meses sob o vigor do AI-5, que institucionalizou a censura à imprensa, às artes e ao posicionamento político de esquerda. Desta forma, estes jovens se veem sem perspectivas de uma vida livre e democrática. Dois deles já estão decididos a entrar para a luta armada, pois, como já dito, não havia mais uma forma de resistir à ditadura por meios legais.

Um deles, Fernando (Gabeira) era jornalista, e o outro era César, um ex-seminarista, que nunca tinha matado um passarinho. Arthur era ator e o terceiro jovem na sala que indaga seus amigos sobre sua escolha. Isso acontece ao mesmo tempo em que o embaixador americano é condecorado no Brasil pelos militares pelo feito de os Estados Unidos terem chegado à lua. A discussão entre Fernando e Arthur continua enquanto caminham pela orla de Copacabana, visto que, para Arthur, a luta armada legitimava as ações ofensivas dos militares. No entanto, Fernando não conseguia mais ficar com os braços cruzados, pois já não se tratava mais de política quando o Congresso foi dissolvido e não tinha autonomia para destituir o governo militar. Em meio a esta conversa, Arthur deixa claro que Fernando, ao entrar para a luta armada, não teria mais casa, nem mesmo um nome, e pede para que o amigo não morra.

A entrada para o MR-8 é feita a partir da chegada de um companheiro desconhecido à casa de Fernando, que o leva vendado para o local de encontro, onde ele e os demais companheiros de ação estão esperando para a iniciação. Antes de começarem a iniciação, o companheiro que foi buscar Fernando em casa, Marcos, pergunta se alguém sabia o nome de alguém no grupo. Fernando e César se encontram no mesmo grupo e omitem esta informação. Depois desta indagação, Marcos rebatiza os outros membros do grupo; Fernando agora é Paulo, e César agora é Oswaldo.

Para finalizar a iniciação, os novos membros precisam conversar virados de costas para a liderança deste grupo revolucionário, Maria. Marcos deixa claro que nenhum membro pode olhar o rosto de Maria antes de ser aceito no grupo. Com isso, todos se viram para a parede e Maria começa a fazer o seguinte discurso de apresentação:





Figura 8: *O que é isso, companheiro?* (1997)

Maria: Bom, eu sou a Maria. Membro da direção do Movimento Revolucionário 8 de outubro, o MR-8. O MR-8 é uma organização com muitos serviços prestados contra a ditadura militar no Brasil. Muitos dos nossos companheiros já caíram. Alguns estão mortos. E outros sofrem bárbaras torturas na mão de militares. O destino dos nossos companheiros mortos pode muito bem ser no futuro o meu destino, ou o destino de vocês aqui dentro. Só que isso não importa... (cochichando) Qual é o nome daquele primeiro ali no canto?

Marcos: Paulo.

Maria: Isso aqui é uma organização revolucionária. Existem regras de disciplina aqui dentro e essas regras vão ser cumpridas sempre. Companheiro Paulo, entendeu?

Paulo: Entendi. (0h11m09s-0h12m12s)

Nesta cena, vemos que a vida de um guerrilheiro revolucionário era muito perigosa, correndo o risco de ser duramente torturado e morto pelos militares. As cenas que se seguem a esta mostram o treinamento de tiro e a relação dentro do grupo. Oswaldo, por vez ou outra, tenta chamar Paulo de Fernando, mas é corrigido sempre pelo companheiro. Na primeira ação de expropriação de um banco feita pelo grupo com os novos recrutas, Oswaldo é baleado e acaba sendo preso pelos militares.

As regras e as medidas de segurança anteriormente descritas servem para preservar a ação caso algum companheiro seja preso, pois durante a tortura ele não teria nomes e informações sobre membros da ação para informar. Evidentemente, no caso de César (Oswaldo), as informações que ele poderia dar são em relação às ações e localização do grupo.

Por isso, depois de ser pego, o grupo precisa sair imediatamente daquele espaço. Além disso, Fernando corria sérios riscos, pois César conhecia o nome dele, sua profissão e, provavelmente, outros amigos que poderiam ser submetidos aos mesmos métodos até encontrarem Fernando e sua família.

O grande diferencial deste filme em relação ao filme *Lamarca* (1994) é que ao invés de nos apresentar a vida de uma pessoa, este filme se propõe a contar a vida do grupo MR-8, mesmo tendo o protagonismo de Fernando. Este era o membro menos experiente em relação aos outros; ainda que todos fossem jovens, com a ajuda necessária, eles conseguem executar o plano de sequestrar o embaixador americano.

Esta cena preconiza a relação afetiva que Paulo terá com Maria, que é longamente explorada pelo filme. A relação é construída pelos pontos antagônicos entre Paulo e Maria. Isto fica claro ao observarmos que Maria era uma militante experiente, a qual coordenava toda esta operação; já Paulo era um manifestante que nunca havia pegado em uma arma, tinha uma mira horrível e queria compor a luta armada, mas ainda não compreendia como poderia ajudar este grupo.

Compreendemos que a construção da memória da luta armada a partir deste filme gira em torno das ações revolucionárias, que vão desde as expropriações de bancos, a captura de presos políticos e o treinamento de tiros até a relação conturbada dentro do grupo, dentre outras. A partir desta heterotopia disposta no cinema brasileiro, vemos os moldes em que a identidade deste grupo revolucionário é construída por meio da recuperação destas memórias. Esses elementos puderam emergir em 1997 e, assim, arquitetar as memórias a partir do cinema ficcional brasileiro.

Ao seguirmos em nosso segundo eixo, temos o filme *Batismo de Sangue* (2006). Este filme também é muito conhecido por ser uma adaptação de um romance memorialístico homônimo escrito por Frei Beto, integrante do movimento da Teologia da Libertação, que estava ligado à ALN e ao caso de Marighella. O filme busca mostrar como os freis resistiram durante a ditadura vinculados e auxiliando grupos revolucionários. É importante percebermos que as memórias dos freis puderam emergir já em 2006, mas não houve interesse dentro do cinema ficcional em representar a história de Marighella antes, ou, ao menos, logo depois deste filme.

As possibilidades políticas e financeiras nessa época, durante o governo Luís Inácio Lula da Silva (PT), eram gigantescas em comparação ao cenário atual. No entanto, devemos observar que as discussões sobre o racismo ainda não estavam amplamente difundidas na sociedade e ter um herói negro, mesmo nas novelas da Globo, era algo considerado inovador.

Sem contar um herói negro comunista e revolucionário. Definitivamente, no cinema produzido pela Globo Filmes, não haveria a possibilidade de emergência deste herói.

Apesar de sempre terem existido militâncias contra o racismo, após os governos de Lula e Dilma Rousseff, com suas políticas de inclusão, novos pensadores negros difundiram ainda mais essas reflexões com o auxílio de uma abordagem pós-colonial e decolonial. Eles fizeram com que essas reflexões ganhassem muito destaque com o auxílio das redes sociais e da mídia. Ainda não estamos em um momento ideal, pois passamos por um período de nossa história em que o negacionismo governa o país. Porém, após este período, depois de todas as desconstruções de dogmas, não apenas o cinema, mas a sociedade estará mais bem preparada para lidar de maneira justa e democrática com as questões relacionadas à racialidade e à ancestralidade.

Neste momento, mais do que figurar a luta armada, o cinema brasileiro tem o objetivo de dar espaço para as vítimas da ditadura. Esta intencionalidade pode ser percebida a partir desta cena, pois delimita o campo de visão que teremos a partir desta película, consciente de que a ditadura não só matou durante a tortura, mas que suas feridas são eternas.



Figura 9: *Batismo de Sangue* (2006)

Delegado Fleury: Beija a mão do Papa, beija!

Nesta primeira cena, o tom do filme já nos deixa claro que o foco será a trajetória dos freis, que compunham a Teologia da Libertação até um deles se suicidar, no caso, o Frei Tito (Caio Blat). Após a exposição deste episódio, o filme nos leva para o princípio das ações que culminaram no suicídio de Frei Tito: o primeiro encontro do grupo com Carlos Marighella (Marku Ribas). Na ocasião, estavam presentes Frei Tito, Frei Ivo (Odilon Esteves), Frei Fernando (Léo Quintão), Frei Oswaldo (Antônio Angelo) e Frei Beto (Daniel de Oliveira). Durante a conversa com Marighella, além de dar-lhes as primeiras diretrizes sobre não usar o próprio nome, ele começa a lhes contar sobre os novos rumos das ações de resistência da ALN.

Naquele momento, não adiantava mais lutar apenas com palavras. Era necessário pegar em armas. Durante o discurso de Marighella, ele diz a seguinte frase:

Marighella: Daqui pra frente quem samba fica. Quem não samba, vai embora. Vamos intensificar as ações armadas. Com assaltos a bancos e ataques às forças da ditadura... (0h06m29s - 0h06m39s)

Ao mencionar as palavras “assaltos” e “ataques”, ao invés de “expropriação” e “resistências”, este filme nos dá, a partir deste enunciado, seu posicionamento em relação às ações revolucionárias da ALN, pois estas são palavras pejorativas, carregando a criminalização destas ações da resistência. Deste modo, podemos perceber que a película circunscreve seu posicionamento em relação a este tipo de ação, além de expor seu objetivo central nesta jornada, que é a busca pela liberdade, como também sugere o nome do grupo do qual os freis participam.

O conceito de liberdade, por sua vez, é longamente apropriado pela direita, evidentemente com outros significados, voltados, principalmente, à economia. Ao lado destes outros enunciados que modalizam a fala da resistência, visto que estes trazem uma ação que era de grupos de esquerda para o centro político, uma vez que mencionam termos que evocam a sua criminalização, a partir da escolha lexical das ações da resistência e uma visão recortada de liberdade, vista a partir da leitura do poema “Liberdade” de Carlos Marighella. Desta maneira, percebemos que são temas caros tanto à esquerda quanto ao centro democrático, que buscavam, durante a ditadura, o fim da tortura e a liberdade de expressão.

No trecho do poema destacado pelo filme, do livro *Os lírios já não crescem em nossos campos* (MARIGHELLA, 1966), Frei Tito lê a seguinte passagem:

Queria-te eu tanto, e de tal modo em suma
que não exista força humana alguma
que esta paixão embriagadora dome.
e que por ti, se torturado for,

possa feliz, indiferente à dor
morrer sorrindo a murmurar teu nome: liberdade. (0h7m49s - 0h7m54s)

O termo “liberdade” é acrescentado ao final pelo filme, pois o poema original termina em “a murmurar teu nome”, deixando em aberto a interpretação do poema. Este, por meio de imagens e da personificação da liberdade, nos antecipa as cenas que virão a seguir, tematizando a tortura. Assim, o trabalho deste grupo de freis gira em torno de auxiliar na comunicação, esconder companheiros que estejam muito visados e, por último, mas não menos importante, conscientizar o povo por meio da ação política.

Ao escolher representar a história do grupo de freis ao invés da história de Marighella, este filme demonstra um antagonismo em relação ao que a resistência fazia, e retrata até que ponto os freis estavam dispostos a ajudar dentro do movimento. Isto é figurado a partir das escolhas lexicais e do poema “Liberdade”. Este tem um grande papel, pois mostra como este grupo estava seduzido pelos ideais revolucionários, ainda não tendo consciência das consequências do que precisariam fazer para auxiliar a luta armada.

Desta forma, temos uma visão que centraliza politicamente as ações da resistência ao falar de liberdade; para além da liberdade da qual Marighella fala em seu poema, ao recortá-lo, temos uma concepção individual de liberdade, uma vez que a trata como um amor ou um ente querido ao personalizá-la, a partir do pronome oblíquo “te”; em seguida, a figura da paixão embriagadora indomável, finalizando com a figura do amor inabalável, que nem mesmo pela dor da tortura cessaria. A liberdade individual é o foco neste trecho e é ela que seduz o grupo de freis a entrarem nesta luta pela volta da democracia brasileira.

O filme, após retratar esta proximidade do grupo com Marighella, apesar da distância entre ideais de luta, mostra uma pichação em frente à igreja que diz: “Fora padres comunistas”. É importante nos atentarmos a estes detalhes, após ter ficado claro o posicionamento do grupo em relação à luta armada e ao comunismo, pois para a época, qualquer pensamento mais inclinado à esquerda era considerado comunista. Não podemos deixar de notar a semelhança com o cenário de 2018 no Brasil, no qual toda a esquerda fora taxada de comunista e bombardeada de *fake news*, para que Bolsonaro (PSL) pudesse combatê-la com frases de efeito e piadas fascistas.

Essa dubiedade em relação à nomeação das ações segue presente durante o filme, apesar de ser um filme que nomeia tanto os militares torturadores quanto os militantes da resistência, trazendo, com isso, uma vivacidade à história da ditadura no Brasil. Além de ressaltar a tortura sofrida pelos freis, o filme se detém no caso de Tito, que é duramente torturado após a morte de Marighella, não ficando claro o motivo dessas torturas, apenas o fato

de estarem procurando mais nomes de padres que trabalhavam para a resistência. No filme, isto não fica muito evidente, mas Tito nunca mais volta a ser o rapaz jovial e feliz de antes. O jovem padre entra em uma grande depressão e após ser exilado, começa a ter alucinações, que o levam a cometer suicídio.

As heterotopias de memórias são construídas a partir do convívio do grupo com Marighella e da participação dos freis nos movimentos estudantis. Em seguida, quando são presos e duramente torturados, as memórias sobre o cárcere até o exílio de Tito são constituídas pelas audiovisualidades e trazem à tona a ingenuidade desse grupo de freis, que apesar de estarem inseridos dentro da ALN, não tinham nenhum preparo físico e psicológico para lidar com as questões advindas da repressão e das torturas. O único elemento que se sobressai é a fé, sendo a forma pela qual eles manifestam sua resistência à ditadura.

Em suma, a principal forma de resistência que emerge neste filme é a religião, mais do que o esforço de tornar icônicas as memórias a partir da reconstrução dos espaços nos quais esse grupo vivenciou a repressão e a tortura de militares. Sempre que havia a possibilidade, este grupo renovava suas forças e as de seus companheiros por meio da fé. No entanto, como no caso de Tito, nem mesmo o mais devoto poderia resistir a tal barbárie sem sucumbir à tortura e à repressão.

O próximo filme a ser analisado é *Zuzu Angel* (2006). Este filme, bem como *Batismo de Sangue* (2004), começa *in medias res*, artifício comumente utilizados nas epopeias, que focam em contar a história de um herói; neste caso, de uma heroína. Diferentemente dos outros filmes citados, este não se preocupa em fazer um percurso com as imagens icônicas da ditadura. Isto aparece em segundo plano, durante a apresentação dos atores, e logo somos levados para imagens dos voos da morte, que consistiam na prática de lançar os corpos mortos durante ou após as torturas na Restinga da Marambaia, Estado do Rio de Janeiro, sendo esta uma prática comum para que os militares não deixassem vestígios de seus crimes; a região foi mencionada recentemente pelo presidente do Brasil, Jair Bolsonaro (Sem partido) como sendo “ponta da praia”, para onde ele gostaria de mandar todos que utilizassem a linguagem neutra⁹.

⁹ Reportagem divulgada em 12 de novembro de 2020: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/bolsonaro-cita-local-de-mortes-da-ditadura-ao-falar-de-linguagem-inclusiva>. Acesso em 20 de maio de 2022



Figura 10: *Zuzu Angel* (2006)

Em seguida, somos levados a acompanhar alguns momentos que Zuzu Angel (Patrícia Pilar) viveu antes de ser assassinada pelos militares, até o ponto em que ela chega em quarto de hotel, já no estado de Minas Gerais, no qual começa nos contar a sua história e registrá-la em um gravador. A Antígona brasileira nos leva para o começo de sua carreira como costureira de sucesso, mas que não era de todo feliz, pois em um desabafo nos diz que, em meio a todos seus compromissos, fazia seis meses que não ouvia a voz de seu filho, Stuart Angel Jones (Daniel de Oliveira).





Figura 11: *Zuzu Angel* (2006)

O filho de Zuzu estava lutando contra a ditadura civil-militar no Brasil. Somos levados para uma cena de expropriação e junto dele estava o famoso líder revolucionário, Carlos Lamarca (Paulo Beti), que era membro do MR-8. A epopeia trágica de uma mãe que luta para poder enterrar seu filho mostra-nos que o cinema, mais uma vez, coloca em cena as vítimas da ditadura, pois este filme terá como foco principal o sofrimento de uma mãe. Por isso, a escolha de uma atriz consagrada como Patrícia Pilar para incorporar esta personagem é ideal, pois mais do que sofrer, Zuzu Angel buscou em sua dor e em seu trabalho forças para resistir à ditadura.





Figura 12: *Zuzu Angel* (2006)

É importante ressaltarmos que esta atitude ganha destaque apenas depois que ela perde seu filho e sua nora. Antes destes acontecimentos, Zuzu mantinha-se neutra sobre assuntos políticos, inclusive costurando para esposas de generais do exército. É o seu amor de mãe que faz aflorar a sua resistência e a vontade de expor a ditadura e os crimes que cometeram contra seu filho e família. A sua convivência também é mostrada pela piada que faz ao pedir um empréstimo a um banco que acaba de ser expropriado pelo grupo do qual seu filho faz parte. Neste momento, a costureira não faz ideia de onde seu filho está e procura crescer em sua carreira com este empréstimo.

Enquanto prepara sua nova coleção com o dinheiro que lhe fora emprestado, Zuzu Angel recebe uma ligação com informações sobre um Paulo, o codinome de seu filho. Da primeira vez, a mãe pensa que era apenas um trote e desliga; já de segunda vez, atende desesperada e o companheiro que lhe fala não tem maiores informações, a não ser as de que ele havia sido levado por policiais do exército. O revolucionário pede para que Zuzu vá com urgência com advogados atrás de Stuart.



Figura 13: *Zuzu Angel* (2006)

Esta obra não apenas constrói a subjetividade revolucionária de Zuzu, mas também seu vínculo como mãe de Stuart, ao nos mostrar como, desde pequeno, o garoto defendia a mãe dos colegas do preconceito por ser separada de seu pai. Zuzu estimula o filho a praticar esportes e o segue por competições de remo até que ele se torne um homem, junto de sua atual namorada e futura esposa. Zuzu, sem demora, se arruma para ir atrás de seu filho, sentindo que ele estava correndo grave perigo. Enquanto a mãe se arruma pra ir à delegacia, são mostradas imagens de Stuart resistindo em manifestações junto de sua esposa.





Figura 14: *Zuzu Angel* (2006)

Ao ir para a sede da PM do Rio de Janeiro, Zuzu chama sua filha mais velha, Hildegard, ao chegarem lá, encontram três homens de terno e gravata saindo e ela pergunta sobre seu filho. No entanto, ao usar seu codinome, Paulo, o militar responde com uma ironia, pois “se nem a mãe sabe o nome do filho direito, como ele iria saber?” Zuzu conta que este era o nome que ele usava com os companheiros e ele retruca com a seguinte frase: “Vem cá, seu filho vive com nome falso, é?” (0h18m57s). Apenas pelo seu olhar é possível compreender o quanto ela gostaria de responder esta bravata; no entanto, cala-se para se preservar e ao seu filho.





Figura 15: *Zuzu Angel* (2006)

Os movimentos de *flashbacks* são frequentes, pois na linha temporal da película, Stuart já está preso e apenas temos acesso às memórias de Zuzu sobre ele. Isto traz ao filme o tom melancólico de uma mãe impossibilitada de ver o filho, esta mãe que sempre fora o único membro presente na vida do filho e das filhas. A cena que segue nos mostra o quanto Stuart era combativo, pois em uma discussão com a mãe ele diz:







Figura 16: *Zuzu Angel* (2006)

Zuzu Angel: [...] Stuart! [Bate à porta] Stuart! [Sem resposta, entra] Stuart, que história é essa?
 Stuart Angel: Que história, o quê?
 Zuzu Angel: O que vocês estão fazendo aí de porta fechada?
 Stuart Angel: Estudando.
 Zuzu: Sei. E não tinham coisa melhor pra fazer, não?
 Sônia: [Ri] Ahn...
 [Beijo entre Su e Stuart]
 Zuzu Angel: Esta fotografia no jornal, Stuart?
 Stuart Angel: Demos uma lição naqueles porcos imperialistas.
 Zuzu Angel: Quem são os porcos?
 Stuart Angel: O FMI é um deles.
 [...]
 Stuart Angel: Rockefeller, mas ontem eles aprenderam.
 Zuzu Angel: Aprenderam, o quê?
 Sônia: Nós demos uma lição neles!
 Zuzu Angel: Eu ouvi no rádio. Duas vidraças quebradas na Sears e uma no Banco Lar Brasileiro.
 Sônia: Os gringos precisam saber que eles não vão explorar o Brasil impunemente!
 Stuart Angel: Temos total apoio da massa. A insatisfação é profunda.
 Zuzu Angel: Santa ingenuidade!

Sônia: Dona Zuzu, não há liberdade!

Stuart Angel: Os artistas estão sendo perseguidos. Fascistas espancaram atores de peças em cinco teatros. Mas o povo vai dar um basta em tudo isso, mãe.

Zuzu Angel: Vocês estão enganados. Gente, eu vejo as minhas costureiras. Elas viajam que nem sardinha em lata. Tomam condução de madrugada. Não tem tempo e nem cabeça pra ficar andando atrás de vocês.

Stuart Angel: A mãe está defendendo a ditadura?

Zuzu Angel: Foi isso que eu falei? Foi isso que eu falei, Tuti? Você sabe que não. Só que todo mundo está lutando pra sobreviver. Ninguém tem tempo pra política.

Stuart Angel: Querendo ou não, o povo logo vai perceber que o capitalismo está agonizando o mundo todo.

Zuzu Angel: Aprendeu isso nos livros, é, estudante?

Stuart Angel: Eu não sou só um estudante, minha mãe. Eu sou um militante político, socialista.

Zuzu Angel: Você deveria pôr juízo na cabeça dele e não ficar dando força pra essas loucuras.

Stuart Angel: Ela concorda comigo.

Sônia: Nós escolhemos não fechar os olhos para injustiças do mundo. (0h18m58s-0h21m17s)

Esta cena é longa, mas pode sintetizar o contraste de visões que os jovens da época tinham em relação aos seus pais, mães e avós. Este pensamento mais realista de Zuzu chega como uma heresia aos ouvidos do filho e da nora, que estavam empolgados ao lerem sobre as teorias marxistas, comunistas e socialistas, as quais buscavam tornar o mundo um ambiente menos desigual e com liberdade para todos, principalmente para os trabalhadores, que passariam a desempenhar papel central nessa sociedade. Mesmo sem ler estes autores, a vida que Zuzu conhece mostra que o povo não iria se rebelar neste caso, diferentemente do que aconteceu na Revolução Francesa (1789-1799). No Brasil, nos anos de chumbo, o povo estava lutando para sobreviver sem nenhum respaldo governamental e com regimes trabalhistas precários, que não permitiam pensar em outras coisas.

Por isso, pudemos ver ascensão de grupos musicais de jovens como a Jovem Guarda, pois tudo que esta classe queria depois de trabalhar durante toda a semana era se divertir. Pouquíssimos tinham o ímpeto e a coragem de se sublevar contra o sistema, apenas aqueles que estudavam, ou tinham o conhecimento necessário de que a vida do trabalhador não precisa ser tão precária. No entanto, só teremos algumas modificações nisto durante o governo FHC e depois durante o governo Lula, que aumentou o salário-mínimo para que o povo tivesse poder de compra e condições trabalhistas melhores.

Porém, isto apenas, vemos atualmente, não é o suficiente. Apesar de o governo Lula ter dado chances de estudos a grande parte da população, disseminando programas nacionais para garantir ao trabalhador um curso superior, muito foi abandonado em relação ao conhecimento de política e da história brasileira, uma vez que mais da metade dos estudantes do Ensino Médio das escolas estaduais e municipais saem sem conseguir escrever uma redação.

Ao deixar de lado o ensino básico, a formação superior, apesar de ser mais difundida, ainda não é para todos e faz, mais uma vez, com que parte da sociedade deixe de lado temas tão importantes como a política, ao tratá-la como uma piada, ou brincadeira. Esta falta de conhecimento e formação básica faz com que as pessoas hoje sejam enganadas facilmente por *fake news*.

Assim que Zuzu recebe a carta vinda de Alberto Mathias, a qual conta sobre a morte de seu filho, seu comportamento muda completamente. Deste momento em diante, ela não teme mais nada, pois já sentia que havia morrido ao ler aquela carta. Há uma cena em que ela escreve cartas para todas as pessoas influentes no Brasil sobre o caso de seu filho. Isto faz com que ela fique cada vez mais no foco dos militares, que se sentiam intimidados pelas suas denúncias. A partir disto, ela passa a resistir por meio de seu trabalho, outro ponto que lhe deu muito destaque, criando toda uma coleção que simbolizava as formas de repressão, além do icônico colar de anjos, que representavam os mortos, como seu filho, pela ditadura.

Este filme nos apresenta Stuart Angel pelas memórias de sua mãe, e isto nos aproxima muito desta personagem, pois a partir de suas memórias, Zuzu mostra como ele cresceu sendo um menino educado, que desde cedo teve que assumir o lugar de homem da casa. Este menino tinha a admiração e o amor de sua mãe, e ao nos mostrar este desenvolvimento, o filme faz com que possamos vislumbrar o quão dolorosa foi a sua partida de maneira tão violenta; ficamos consternados ao vê-la descobrindo que o filho fora assassinado, mesmo isto sendo uma informação que nos é dada no início do filme. A heterotopia de memória funciona, neste filme, em dois movimentos de flashback; o primeiro deles é de Zuzu no quarto de hotel fora do estado do Rio de Janeiro, gravando suas memórias em um gravador. Já os outros flashbacks emergem em meio a esta segunda diegese, com a função de nos apresentar Stuart, que já se encontra morto e desaparecido desde o início destes relatos.

Todo o esforço de Zuzu para justificar os assassinos de seu filho fez dela um alvo para os militares, que a perseguiram e a tentaram matar mais de uma vez em meio à tentativa de reunir um dossiê que culpabilizava as Forças Aéreas Brasileiras pela tortura e assassinato de seu filho, Stuart. Este documento foi confiscado pelos militares, e durante vinte e dois anos a morte de Zuzu foi declarada acidental, mesmo com os esforços de seus amigos e familiares. Em 1998, junto à Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos, depois de uma perícia e de uma testemunha ocular, constatou-se que Zuzu foi assassinada pela ditadura. Apenas em 2014, sob a Comissão da Verdade, Zuzu Angel e Stuart Angel foram declarados vítimas da repressão ditatorial dos governos militares.

Sobre Stuart, um militante político e ativista, temos a ótica de sua vida a partir de sua mãe, e no filme *O que é isso companheiro?* (1997), com o seu codinome Paulo (Luiz Fernando Guimarães), sabemos mais de sua vida como militante e membro do MR-8. Este desfecho não é explorado pelo filme, pois ele foca, principalmente, nas memórias de Gabeira. É uma memória totalmente diferente daquela que vemos em *Zuzu Angel* (2006), pois Paulo, durante *O que é isso companheiro?* (1997), é o braço direito de Maria e é ele quem busca os outros membros com quem sequestram o embaixador americano. Paulo era muito combativo e tomava a frente de diversas atividades do MR-8, sempre aparentando ser rígido com seus companheiros por manter a disciplina dentro do grupo. Já a partir das memórias de Zuzu, temos o lado do filho, que aos olhos da mãe sempre é maravilhoso e quase sem defeitos, sendo extremamente corajoso e, muitas vezes, inconsequente.

Portanto, estas duas facetas desta personagem nos mostram o quão diferentes são as propostas de cada filme; ao ver *O que é isso companheiro?* (1997), não se imagina este outro lado, pois é a história da luta armada. Já em *Zuzu Angel* (2006), temos a sua construção a partir das memórias de sua mãe, compondo toda uma delicadeza, que durante a luta armada é totalmente encoberta. A humanidade do militante Stuart torna-se muito mais complexa e densa aos olhos do cinema ficcional brasileiro, visto que estas duas narrativas quase não se encontram, pois as memórias de Zuzu com o filho se dão antes de ele entrar para ilegalidade, e as memórias de Gabeira são durante as ações no MR-8, focando em nos apresentar a subjetividade revolucionária e deixando de lado a humanidade e a vulnerabilidade daquele grupo. Assim, estes filmes que mantêm os nomes de seus personagens históricos fazem com que possamos ver suas transformações em diferentes ambientes, percebendo as complexidades da subjetividade revolucionária no cinema.

Enfim, o último filme deste eixo, que se afasta em certos aspectos destes últimos, por algumas escolhas do diretor, Wagner Moura, é *Marighella* (2021). Apesar de ser baseado em uma biografia muito completa sobre a vida de Carlos Marighella, em sua adaptação, afasta-se deste estudo em dois aspectos. O primeiro por privilegiar muito as cenas de ação, e o por não utilizar os codinomes reais dos companheiros da ALN, mas os nomes dos atores. Evidentemente, alguns personagens icônicos são nomeados, como o Velho [Branco], Clara, Carlinhos etc., no entanto, os outros coadjuvantes se perdem neste filme. Por isso, é importante ressaltar que não devemos comparar estas manifestações da memória sobre a ditadura com a história, pois a história sobre a resistência à ditadura não tem um espaço dentro da sociedade brasileira.

A heterotopia de memória, neste filme, articula suas memórias de maneira bem diferente dos filmes que vimos até o momento. Isto se deve pelo motivo de estarmos em outro momento histórico, diferente daquele das outras películas mencionadas. Este, por sua vez, é produzido após a Comissão Nacional da Verdade (2012), extinta em 2014. Após a ascensão da extrema direita no Brasil e no mundo, este é um filme que busca discutir o período ditatorial. No entanto, *Marighella* (2021) não tem como foco nem mostrar a luta armada, nem as vítimas da ditadura. O objetivo central deste filme é humanizar Carlos Marighella, que por muito tempo foi considerado o inimigo número um da nação, e acaba o transformando em um mártir, pois tematiza, principalmente, o desapego das coisas materiais e de sua vida afetiva, a qual ele deixou para ser um ativista pela liberdade e contra a ditadura.

Pouco é dito sobre a vida de Marighella antes de ele entrar para a luta armada. Entretanto, justifica-se durante o primeiro arco do filme a sua escolha de trajetória. Este filme se inicia já com uma cena de muita ação, na qual Marighella e seus companheiros expropriam um trem com armamentos do exército brasileiro. Desde o filme de Zuzu Angel, a trilha sonora passa a ter alguma importância para a construção dos filmes. Neste, em específico, a trilha vem com muita força e já em sua primeira cena. Antes de o filme começar, há uma retomada de fatos históricos e ao fundo, imagens da época da ditadura ressaltam a veracidade daquela mensagem. Pela primeira vez, em meio a tantos preâmbulos que temos em filmes sobre a ditadura, a concepção exposta é de que o Golpe de 64 teve grande apoio da população, dos políticos, dos empresários e da imprensa, além do governo dos Estados Unidos.





Figura 17: *Marighella* (2021)

Outro elemento que devemos observar é a relação deste filme com *Batismo de Sangue* (2004). Aquele, com o foco no grupo de freis e em suas formas alternativas de resistir à repressão da ditadura, em alguns momentos, coloca Marighella em um campo extremista da luta, sem ao menos contextualizar sua trajetória dentro do âmbito político nacional. Já o filme sobre Marighella tenta explicar as atitudes do ativista político, expondo suas motivações e seus objetivos com a luta armada melhor do que o faz *Batismo de Sangue* (2004), que fica restrito à visão dos freis, sem adentrar nas ações da ALN.

Este filme torna as memórias do principal ícone negro na luta contra a ditadura um dos maiores sucessos de bilheteria em 2021, logo após da abertura dos cinemas pós-pandemia de COVID-19. Ele passou por um longo período de censura velada, pois as organizações de fomento governamentais, por questões burocráticas, não permitiam o lançamento deste filme nos cinemas do Brasil, mesmo ele se encontrando pronto desde 2018. A emergência deste filme enquanto o negacionismo e o fascismo governam o Brasil deve ser lida como uma prática de resistência e resiliência, pois trazer para o Brasil de Bolsonaro as memórias de um homem negro que dedicou a sua vida à luta contra a ditadura civil-militar abala, com toda a certeza, as estruturas da frágil retórica da extrema direita brasileira. Apesar de o filme não mostrar apenas lados positivos de Marighella, este tem a obrigação de uma reparação histórica em relação ao assassinato deste guerrilheiro, poeta, político e ativista.

O diferencial desta película em relação às outras analisadas neste eixo é que temos uma imersão em diversas subjetividades que compunham o sujeito revolucionário da época, representado por Carlos Marighella e pelo seu grupo. Em todos os outros filmes que emergem antes, denuncia-se ou expõe-se as vítimas e a luta armada, recompondo lacunas da história do Brasil recente. Já este não tem mais esse objetivo somente, visto que a Comissão Nacional da Verdade em seu relatório pode julgar estes casos e os indenizar. Deste modo, há a preocupação em mostrar Carlos Marighella não apenas em suas fugas e durante as ações, mas sua relação com o filho e a esposa, deixando claro como as escolhas do guerrilheiro impactaram na vida de Carlinhos durante a juventude.

O filme começa em agosto de 1968, quatro anos após o Golpe. Marighella emerge dentro de um trem com uma peruca claramente mal penteada, que não combinava com ele. A primeira pergunta que Velho faz a ele é: “Que é isso?”. E Marighella em tom de deboche responde: “Disfarce”. Uma das primeiras falas do filme entra em embate com a fala que selecionamos anteriormente em *Batismo de Sangue* (2004). Enquanto Marighella, sozinho, rende dois militares que guardavam as armas, Velho explica o que estava acontecendo para os tripulantes, dizendo:



Figura 18: *Marighella* (2021)

Senhoras e senhores, boa noite. Nós somos a Ação Libertadora Nacional. Por favor, permaneçam no chão. Aqui não tem bandidos, nem queremos machucar ninguém. Esse trem carrega armas que usaremos para combater a ditadura. (MOURA, 2021, 0h05m44s - 0h05m55s).

Em nenhum momento é dita a palavra “assalto” e nem outra que mostre esta ação como algo diferente do que ela era, uma expropriação com fins de impulsionar a luta armada contra

os ditadores. Assim, poderiam exigir seus direitos de volta. A importância da nomenclatura em filmes é devido à carga positiva e negativa que se atribui a determinado personagem. Ao atrelar Marighella aos “assaltos”, liga-se a ação revolucionário ao crime, ou seja, ao terrorismo, como a ditadura os chama(va). Isto é revisto por este filme, que torna a ação revolucionária uma forma de protesto pelo direito político e liberdade de expressão dos brasileiros que discordavam dos militares.

Sobre a trilha, esta emerge ao final da ação em meio a percussões de atabaques com as seguintes palavras:

Modernizar o passado
 É uma evolução musical
 Cadê as notas que estavam aqui?
 Não preciso delas!
 Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
 O medo dá origem ao mal
 O homem coletivo sente a necessidade de lutar
 O orgulho, a arrogância, a glória
 Enche a imaginação de domínio
 São demônios, os que destroem o poder bravio da humanidade
 Viva Zapata!
 Viva Sandino!
 Viva Zumbi!
 Antônio Conselheiro!
 Todos os panteras negras
 Lampião, sua imagem e semelhança
 Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia. (MOURA, 2021, 0h07m07s – 0h07m54s)

Nação Zumbi, em *Monólogo ao Pé do Ouvido* (1994), recupera toda a luta de resistência com heróis negros antes de Marighella. Deste modo, insere-se Marighella em meio a estes nomes tão significativos para a luta contra o racismo e a supremacia branca. No início do monólogo, em meio a atabaques sem nenhum instrumento melódico, é exposta a importância de se revisitar o passado com olhos modernos, pois é a partir da ruptura que se faz esta canção e se conta a história da resistência, que não tem espaço dentro da história cronológica ou tradicional. Além disso, ressalta a necessidade do “homem coletivo” de lutar, criticando toda a literatura neoliberal centrada no individualismo, circunscrevendo estas lutas não a questões egocêntricas, mas a questões que afetam seu coletivo; estes e tantos homens e mulheres negros tiveram suas vidas ceifadas pelo colonialismo, racismo e autoritarismo durante a história, que insiste em esquecê-los.

Este filme é sobre a resistência não apenas por isto, mas, principalmente, porque não podemos deixar que a memória de Marighella seja esquecida, ou deturpada por homens brancos que violentam acontecimentos históricos para enganar a população, que não tem acesso ao estudo de qualidade. A importância de um filme em trazer estas memórias à tona é circunscrever

heróis da resistência, mas também lembrar à população da possibilidade de resistência, não apenas com armas; os discursos de Marighella neste filme são muito potentes e são relevantes não apenas para aquele momento histórico.

Assim, podemos analisar as heterotopias de memórias que aparecem nas audiovisuais do cinema brasileiro não apenas visualmente, em imagens e seus movimentos, mas também a partir dos áudios, que podem reconstituir falas icônicas, e canções (letra e música), como trilhas sonoras que podem trazer maior densidade para a memória a ser contada. Neste caso, expande-se a importância e relevância deste filme ao inseri-lo dentro desta cronologia de resistências negras e periféricas, tendo como objetivo central a liberdade para seu coletivo de viver sob os mesmos direitos e dentro de democracias justas para toda a sociedade, não levando em consideração sua cor de pele.

As memórias de Marighella são retomadas ao se encontrar na praia junto de seu filho e ao recuperar uma lembrança, com sua voz ao fundo, que explica os motivos pelos quais um pai e filho não poderiam passar o aniversário do filho juntos. Ao recuperar o dia em que ensina o filho a flutuar no mar, somos expostos à relação de Marighella com o filho, e ao mesmo tempo à linha que a diegese do filme seguirá, que tem como fio condutor não apenas o Marighella político ativista, mas também o Marighella pai. Ao explicar para o filho os motivos de ter que voltar para a Bahia, a personagem nos contextualiza do momento que está passando, momento em que não podem mais voltar para casa, pois Marighella estava sendo perseguido por ir contra a ditadura, exigindo a democracia e a liberdade de expressão no Brasil.

Sobre o Marighella pai, mesmo dando notícias ruins para o seu filho, é demonstrada sempre uma preocupação em deixá-lo bem, com brincadeiras que tentam tirar o foco da situação tensa que estão vivendo. Mesmo assim, Carlinhos está triste por ficar longe de seu pai. Ao sair da praia, pai e filho se deparam com tanques de guerra e um desfile com militares, que ostentavam seu poder bélico entre os civis.

Em seguida, as informações visuais são confirmadas a partir da fala de Velho, que começa a enumerar os companheiros que caíram e foram espancados pelos militares, enquanto eles se arriscavam para ficar na praia. No entanto, o risco não acaba por aí. Marighella vai pegar as coisas do filho junto de uma vizinha e amiga. Durante este encontro, o companheiro, Jorge, leva seu filho para comer em uma padaria. Ao encontrar Dona Vanda, Marighella percebe a emboscada e, mesmo assim, busca o pacote com as roupas de seu filho.



Figura 19: *Marighella* (2021)

Para despistar os militares, ele entra no cinema. Esta cena é amplamente conhecida e atualmente é representada no cinema. Marighella era conhecido pelas suas evasões e este filme busca contar suas memórias, passando, principalmente, pelos momentos de ação. Não podemos esquecer que Wagner Moura é o diretor e está muito próximo do cinema hollywoodiano, tentando trazer sempre que possível para o filme a adrenalina e as cenas de muita ação. Desta

forma, ao mesmo tempo em que o filme dissemina a memória de Marighella, ele também o faz de uma maneira fluída em uma sucessão de cenas de ação.

Após ser baleado e lutar com uns seis agentes do DOPS, Marighella é preso e tem um contato com Fleury, que o tortura de imediato, ao colocar o dedo em sua ferida recém-aberta. A crueldade e o sadismo de Fleury são amplamente explorados na interpretação de Bruno Gagliasso, cuja personagem no filme é denominada Lúcio.



Figura 20: *Marighella* (2021)

Depois, esta cena é cortada com um grito de dor de Marighella, e somos levados para quatro anos depois. Estamos no meio de uma discussão, na qual Marighella expõe seus motivos pela opção da luta armada, depois de ter sido preso e barbaramente torturado por estar em uma sala de cinema, na situação exposta na cena anterior. Assim, faz-se necessária a transcrição dos seguintes trechos, que nos mostram, claramente, as motivações para Marighella ter sido expulso

do PCB e traçado uma nova trajetória junto a luta armada, mesmo sabendo que estavam em total desvantagem. Marighella e o grupo tinham a esperança de uma comoção nacional a partir das ações revolucionárias, que visavam conscientizar as massas.

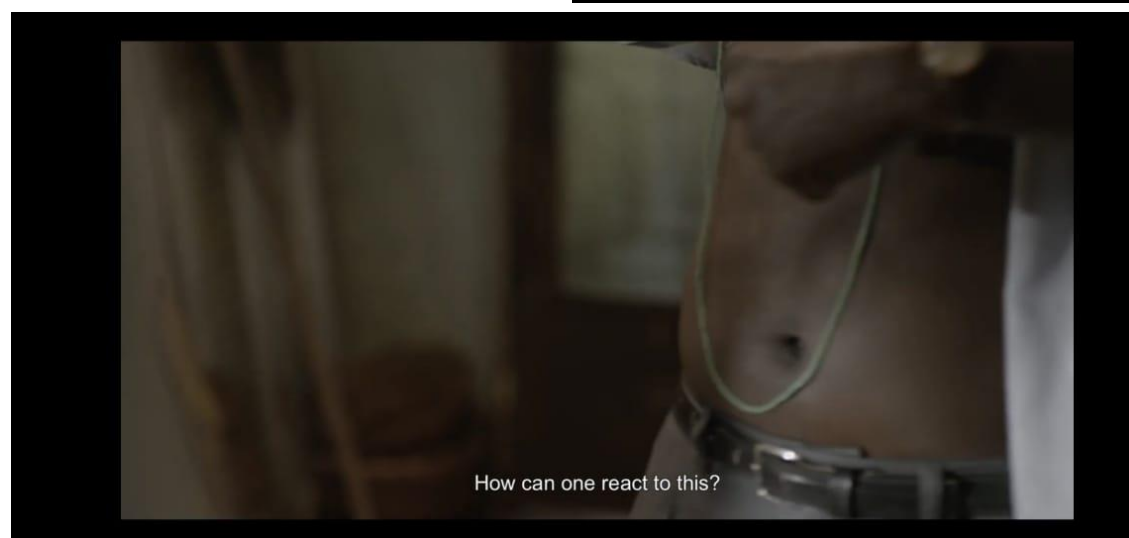




Figura 21: *Marighella* (2021)

Marighella: Você tá perguntando a mim porquê eu tô reagindo. Pergunte a você porquê que vocês não fizeram nada.

Jorge Salles: Para nós, não tem nada que justifique essa ansiedade de improvisar uma reação contra uma força militar que é muito mais forte, e que tem o apoio dos Estados Unidos.

Marighella: Tá vendo? Depois não sabe por que teve golpe.

Jorge Salles: Nós fizemos o que era prudente naquele momento.

Marighella [voz alta]: Nós não fizemos nada! Nós não fizemos nada, Jorge! Nos acovardamos enquanto prendiam e matavam tudo quanto era companheiro nosso.

Jorge Salles: A situação ainda tava se definindo, Preto.

Velho [Branco]: E com quantos cadáveres uma situação se define, Jorge?

Jorge Salles: O Brasil ainda não reúne as condições necessárias pro radicalismo que vocês estão propondo.

Marighella: Trabalhadores explorados e assassinados, crianças escravizadas em latifúndio, grevistas massacrados pela política, mulheres violentadas nas prisões, companheiros torturados até a morte, imprensa amordaçada.

Jorge Salles: Ok, Preto, já chega.

Marighella [voz alta]: Presidente eleito democraticamente pelo povo, expulso do país por uma corja de fascistas. Comunista preso e torturado por ir numa sessão de cinema. Está bom de condições, ou vocês querem reunir mais? O que você veio fazer aqui, Jorge?

Jorge Salles: A maioria no partido...

Marighella: Esquece o partido. Que que você veio fazer aqui?

Jorge Salles: A maioria no partido é contrária à proposta de vocês, a qualquer ato de aventura armada.

Marighella: Não é aventura! É reação. Quem não reage, rasteja.

Jorge Salles [voz alta]: É suicídio! Nós estamos juntos no partido há mais de 30 anos, você é padrinho da minha filha. Com quem você tá se juntando?

Marighella: Com os mesmo que estão lutando agora no Vietnã, que lutaram em Cuba, na Argélia. Jovens patriotas, com metade da nossa idade e o dobro da nossa coragem, Jorge.

Jorge Salles: Existem outras formas de reagir.

Marighella [voz alta]: Não existe! Não existe! Como é que vai reagir a isso aqui? Aqui? E isso aqui? Olha aqui. E é o seguinte, eu não vou ser preso de novo, eu não vou ser torturado de novo, e sobretudo, eu não vou admitir desaparecimento de companheiro meu por omissão de liderança covarde.

Jorge Salles: Você só não tá na cadeia até hoje porque eu publiquei a notícia da tua prisão no meu jornal! Foi só por isso que você conseguiu um *habeas corpus*. E eu tive

meu jornal destruído por causa disso. Agora não venha você posar de revolucionário desmerecendo o sacrifício dos outros! Você me respeite!

Marighella: Fala logo, Jorge!

Jorge Salles: Vão te expulsar do partido.

Marighella: Não é o partido que faz de mim um comunista.

Jorge Salles: Preto, Branco... Boa sorte, camaradas. (MOURA, 2021, 0h18m19s – 0h21m56s)

Durante a discussão de Jorge Salles, somos levados a saber o que acontecera nos últimos 4 anos e os motivos que levaram Marighella a entrar para a luta armada. Esta realmente não era uma decisão fácil. Porém, ao ir contra seu melhor amigo do PCB, podemos analisar que Marighella não compreendia outra maneira de sobreviver sem a luta pelos seus direitos, uma vez que ele não estava disposto a “rastejar” e aguentar calado por falta de liderança, neste caso, do partido. As tormentas estavam espalhadas pelo mundo todo por causa da polarização da Guerra Fria e, no Brasil, isto não estava sendo diferente. Contudo, não havia um líder para a resistência, e Marighella entregou a sua vida a esta causa.

Esta discussão, apesar de ser longa, mostra-nos os pilares essenciais de acontecimentos que tornaram possível a emergência da luta armada no Brasil. Isto também não é visto com esta clareza em outros filmes; as Guerras do Vietnã e a da Argélia, além da Revolução Cubana, trouxeram parte da repressão, mas também, as formas de se resistir e muito da subjetividade revolucionária construída no Brasil durante a ditadura vem destas diásporas modernas. Elas tiveram a ação e a comoção das massas contra os Estados Unidos, que queriam manter a hegemonia do capitalismo no mundo. Isto não é muito dito, mas, a Guerra contra o Vietnã foi a única que os Estados Unidos perderam até hoje. Isto se deveu à resistência popular que motivou os movimentos de contracultura.

No Brasil, esperava-se uma profusão semelhante junto à Tropicália. No entanto, com a prisão de Gil e Caetano, além de outros militantes que foram duramente torturados até a morte, a resistência perdera força no Brasil, tornando-se uma sentença de morte aos revolucionários, que eram caçados como cervos por todo país. Por isso a veemência de Jorge Salles ao tentar salvar a vida de seu querido amigo.

Outra pessoa que pede para que Marighella não adentre a luta armada é sua esposa, Clara Charf, comunista e militante política pelos direitos das mulheres, interpretada por Adriana Esteves. Em uma conversa mais amena com Marighella, Clara tenta abrir os olhos do marido para as coisas que ele estaria deixando de lado ao entrar para luta armada, enquanto ela não aceitaria entrar neste tipo de situação. Isto também o privaria de ver seu filho crescer. Mesmo com uma história de 20 anos juntos, isso não parou Marighella.





Figura 22: *Marighella* (2021)

Somos levados, com isso, para o final da expropriação que começara no início do filme. Desta forma, a partir deste primeiro arco, podemos ver os múltiplos obstáculos que Marighella enfrentou ao optar pela luta armada. Além disso, o filme demonstra a dificuldade ética e moral desta personagem em deixar seus amigos, esposa e família para se unir à luta contra a ditadura. Podemos, assim, entender as motivações e causas deste engajamento na luta armada, e de maneira mais complexa, compreender a constituição da subjetividade revolucionária contra a ditadura.

Portanto, daremos continuidade às nossas explicações e estes filmes serão retomados durante o quarto capítulo, no qual teremos como foco as formas de resistências. Deste modo, conceituaremos melhor as lutas, a revolução, as sublevações, as contracondutas e resistências. Assim, poderemos entender não apenas o funcionamento do cinema como uma heterotopia de memórias, que ao remexer no passado, nos levanta questões pertinentes para se pensar no que nos tornamos a partir destas memórias, mas também compreender que mesmo dentre os filmes sobre as resistências, é possível se perceber críticas e incongruências, que tentam de certa forma consolidar uma memória hegemônica sobre a ditadura. Analisaremos melhor este ponto sobre

os conceitos de memória, história e esquecimento com o próximo capítulo, por meio dos filmes do terceiro eixo.

3. AS NECROPOLÍTICAS DO ESQUECIMENTO NO CINEMA BRASILEIRO: AS RECONSTRUÇÕES DE MEMÓRIAS E DE HISTÓRIAS SOBRE A DITADURA

Entendendo o cinema enquanto uma heterotopia de memórias, debruçar-nos-emos sobre as tênues relações entre cinema e memória, sem nos esquecermos da relação entre cinema e história, bem como o papel das audiovisualidades na (re)codificação, ou seletivo esquecimento, que ocorre na memória brasileira sobre a ditadura civil-militar. Neste momento, perguntamo-nos: quais histórias e memórias do Brasil sobre a ditadura civil-militar emergem a partir do cinema? Tentaremos abordar esta questão em três aspectos: i) verificaremos quais são as memórias e as histórias sobre a ditadura que emergem no cinema, especificamente nos filmes que compõem nosso terceiro eixo; ii) pensaremos nas relações entre a história e a memória com o cinema, a partir de uma monumentalização dos documentos; iii) analisaremos as características deste cinema político memorialista que emerge no Brasil sobre a ditadura e seus esquecimentos.

A respeito da questão proposta inicialmente, exploraremos as relações cinema/memória e cinema/história, debatidas a partir de uma discussão sobre monumento e documento proposta amplamente por Le Goff (1990), em *Memória e História*, e por Foucault (1969), em *Arqueologia do Saber*. A monumentalização dos documentos é um movimento que poderá nos auxiliar na compreensão dessas relações. Além disso, para ampliar os debates a propósito destas relações, contaremos com trabalhos de Robin (2008) e de Marc Ferro (2012).

Por fim, se pensarmos nos filmes mencionados em nosso segundo eixo, é possível analisar um movimento no qual as memórias começam, gradualmente, a ser tematizadas nos filmes e a ganhar destaque como elementos principais, sem que seja preciso criar alegorias, sátiras ou hipérboles para (re)contá-las.

No entanto, só emerge uma história das resistências e das repressões quando se começa a abordar temas como a tortura, a luta armada e a importância da participação civil para a manutenção da ditadura. Isso ocorrerá apenas dos anos de 1970 em diante, principalmente de forma satírica, por meio das pornochanchadas, e, após a sanção da Lei da Anistia, por meio da emergência do que podemos denominar de um cinema político (WOLLEN, 1996).

Com esta afirmação, não estamos dizendo que a Lei da Anistia (do grego *amnestia*) tenha melhorado o cenário brasileiro; por causa dela, os crimes cometidos durante os anos de

chumbo foram judicialmente esquecidos, como se fosse possível termos uma amnésia de 21 anos em relação aos excessos, às mortes, às torturas e à violação aos direitos humanos. Esta foi a saída encontrada pelos militares para começar uma abertura lenta e gradual, com a justificativa de que seria a melhor saída para ambos os lados.

Israel de Sá (2015), em sua tese *Memória discursiva da ditadura no século XXI: visibilidades e opacidades democráticas*, analisa, detalhadamente, a repercussão que essa Lei teve na mídia brasileira, bem como o inquérito, em 2010, no Supremo Tribunal Federal (doravante STF) feito com o objetivo de permitir a culpabilização dos militares responsáveis pelas mortes e torturas de brasileiros durante a ditadura. Contudo, o STF optou por não permitir o julgamento de torturadores, mesmo que diversos deles fossem de amplo conhecimento, e inclusive tenham sido monumentalizados pelo cinema, tamanha a brutalidade de seus atos. A partir disso, podemos compreender a dificuldade que o Brasil tem na criação de políticas de reparação às vítimas da ditadura, uma vez que o julgamento dos responsáveis sequer foi possível ainda.

Dessa forma, mesmo depois da criação da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, que significou um grande avanço, fica transparente o quanto essas memórias ainda estão fraturadas e o quanto representam um trauma sobre o qual não se ousa falar ou debater. Isso nos mostra que estamos no início de um processo de reparação histórica longo e doloroso, no qual apenas recentemente, por meio da referida Comissão, soubemos de violações graves, como por exemplo, a dizimação de populações indígenas durante a construção da Rodovia Transamazônica (BRASIL; FARIAS, 2014).

Entretanto, quando pensamos na produção cinematográfica – iniciada com o retorno dos exilados políticos que viveram esse período da ditadura fora do Brasil – começaram a emergir também narrativas, depoimentos e memórias sobre as violações aos direitos humanos cometidas aqui, na tentativa de (re)contar às futuras gerações o que aconteceu nos porões da ditadura. São filmes que compõem o nosso terceiro eixo do *corpus* e tentam acionar uma memória, mesclando relatos e cenas de representações destes testemunhos. Sendo assim, analisaremos como estas memórias se tornaram monumentos a partir de sua emergência no cinema brasileiro.

3.1 O desenvolvimento dos estudos sobre a monumentalização

Iniciaremos nossa discussão com uma pequena explanação sobre a noção de documento, que consta na obra de Le Goff, *Memória e História* (1990). Em seguida,

verificaremos a maneira como o autor introduz os monumentos nos estudos da história e da historiografia. A partir disso, analisaremos o lugar em que a obra de Foucault se estabelece e, assim, perceberemos as contribuições dela para os estudos sobre a memória.

A primeira afirmação de Le Goff (1990, p. 535) sobre os documentos e monumentos é que eles são a materialização das memórias coletivas e, mais especificamente, da história, visto que ele a considera a forma científica destas memórias. A continuidade destas práticas pode ser vista como um conjunto de forças daquilo que existiu. Primeiramente, o autor define os monumentos como sendo “heranças do passado” e os documentos como as fontes de estudo do historiador.

Assim, o monumento é o elemento por meio do qual as sociedades se perpetuam ao longo dos anos, sendo compreendido como um “legado à memória coletiva”. Já o documento, por decisão dos historiadores do final do século XIX e começo do século XX, é o fundamento do fato histórico, funcionando como uma prova. Com isso, sua objetividade se opõe ao que Le Goff (1990, p. 536) chama de “intencionalidade” do monumento, e ainda, manifesta-se puramente por meio de testemunhos escritos.

Estas afirmações são justificadas a partir dos estudos de Fustel Coulanges no final do século XIX, que equipara, bem como a maior parte dos historiadores desta época que estavam, profundamente, bebendo da fonte positivista, o documento a um texto. Durante este período percebemos, a partir de Le Goff (1990, p. 536), que começou a ocorrer uma difusão científica deste tipo de estudos da história com base nos estudos sobre os documentos. Estes estudos são de suma importância, pois dão ao fazer histórico elementos mais científicos e, deste modo, se distanciam da escola alemã erudita, a qual tinha como enfoque principal de seus estudos o patriotismo.

Durante este mesmo período, o conceito de monumento é utilizado para designar uma grande coleção de documentos. Deste fato, Le Goff (1990, p. 537) nos traz o exemplo do célebre *Monumenta Germaniae Historica*, publicado a partir de 1826. Este arquivo continha documentos sobre a sociedade fundada por Karl von Stein, trazendo grandes contribuições para se estudar a Idade Média alemã. Percebemos que durante o século XIX, a concepção de monumento cai em declínio dentro dos estudos sobre a história, enquanto o documento está em ascensão.

A partir do século XX, vivemos o que Le Goff (1990, p. 538) denomina de revolução documental, advinda da escola positivista e do grande triunfo do documento, sendo o mesmo considerado uma condição *sine qua non* para a existência da história. Grandes estudiosos da historiografia moderna, como Lefebvre (1953), asseguram que caso determinado

acontecimento não seja documentado, por escrito ou gravado, este estará perdido para esse campo do saber.

É importante ressaltar que durante muito tempo a concepção de documento não mudara, sendo considerado sobretudo um texto escrito. No entanto, Fustel Coulanges, no século XIX, já sentia os limites desta noção e, na falta de monumentos escritos, dizia que é papel do historiador ir em busca das fábulas, mitos, sonhos etc. ou, ainda, de qualquer vestígio de vida humana. São nestes pequenos indícios que também se encontra a história (LE GOFF, 1990, p. 539).

É a partir de 1929, segundo Le Goff (1990, p. 540), com a emergência da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, que os pioneiros de uma nova forma de se pensar sobre a história desenvolvem a necessidade da ampliação desta noção de documento: pensar sobre a história a partir de práticas, gestos, costumes, tudo aquilo que depende do ser humano e que vem dele. Desta maneira, demonstra a sua presença em diversas atividades em determinado momento da história.

Segundo Le Goff,

Esta revolução é, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa. O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos; por exemplo, coloca em primeiro plano, para a história moderna, o registro paroquial que conversa para a memória todos os homens. [...] O registro paroquial, em que são assinalados, por paróquia, os nascimentos, os matrimônios e as mortes, marca a entrada na história das “massas dormentes” e inaugura a era da documentação de massa. (1990, p. 541)

Com isso, esta e outras situações marcam a vida moderna e fazem com que, cada vez mais, aquilo que por muito tempo fora considerado parte da memória comece a ser documentado. Essa dilatação do conceito de memória histórica, em conjunto com a revolução tecnológica e a criação dos computadores, tornam a disseminação e armazenamento destes documentos muito mais simples, e facilitam seu acesso. O conceito de documento começa a se modificar em diversos campos da história e, devido aos computadores, emerge a história serial, que é feita a partir da periodização da memória histórica, construindo, assim, séries.

A história quantitativa não emerge simplesmente por conta dos avanços tecnológicos; a própria arqueologia é uma prova disso, mencionada por Le Goff (1990) como uma das formas de se fazer este tipo de história. Contudo, ela emerge por sua problemática. Antes, o início de um estudo sobre a história era baseado no documento. Agora, Le Goff nos conduz para o pensamento de uma revolução da consciência historiográfica, a qual leva o documento para

uma nova unidade de informação que, ao invés de nos conduzir à origem e à história linear, tem como foco o dado, a série e a história descontínua.

Le Goff conclui dizendo que:

[...] Tornam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo *corpus*, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição que balbucia ainda e que deve responder simultaneamente às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva. (1990, p. 542)

Finalmente, começamos a nos encaminhar na direção de uma noção de documento/monumento. Le Goff destaca que esta revolução, apesar de ter tido seu início a partir dos historiadores dos *Annales*, tem como base uma contestação dos documentos, que é de origem distinta daquilo antigamente feito, desde a Idade Média, na qual procurava-se encontrar as falsificações. Nos *Annales*, esta contestação é feita a partir da reunião de uma memória coletiva, que foi documentalizada por meio da história tradicional. Le Goff, neste momento, buscou a obra de Certeau (1974, p. 20 *apud* LE GOFF, 1990, p. 543) para justificar este deslocamento, pois, ao *pôr à parte* e reunir estas memórias, estas se tornam documentos, ou *dados* utilizados pela história serial, na qual o documento deve ser submetido a críticas.

Esta tradição de crítica dos documentos tem uma escola muito consolidada, uma vez que foi iniciada pelos eruditos do século XVII. Lefebvre (1953, p. 86) discorre sobre o sentido deletério da história produzida a partir de textos, enfatizando, com isso, a necessidade de se ter um pensamento crítico ao olhar para os documentos, pois estes historiadores estavam atrelados à *École de Chartes* e à história positivista do século XIX. Esta crítica vem exatamente para modificar a posição do historiador em meio aos debates de sua época, o qual deveria trazer novas perspectivas para se pensar sobre a história, e não ficar preso em descrições de documentos.

Outro autor que corrobora com a argumentação deste ponto de vista, segundo Le Goff (1990, p. 544), é Marc Bloch, o qual destaca a importância de examinarmos não apenas o documento em si, mas também:

[...] a presença ou a ausência nos fundos dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas que não escapam de forma alguma à análise, e os problemas postos pela sua transmissão, longe de serem apenas exercícios de técnicos, tocam, eles próprios, no mais íntimo da vida do passado, pois o que assim se encontra posto em jogo é nada menos do que a passagem da recordação através das gerações (1941-42, p. 29-30 *apud* LE GOFF, 1990, p. 544)

Desta forma, podemos ver uma preocupação que sai do texto para se fixar na possibilidade de emergência deste documento. A partir disto, podemos observar este

deslocamento dos estudos da história e da historiografia, saindo de uma crítica focada no texto para uma crítica que se desloca para as condições de possibilidade deste documento dentro de um arquivo.

Já Paul Zumthor (1960) começa a encontrar diferenças entre documentos e monumentos quando se trata de textos escritos. Este autor propõe uma diferenciação entre um monumento linguístico e um simples documento. Isto é diferenciado, segundo o autor, pois no primeiro há uma intenção de edificação, destacando a necessidade de uma elevação moral. Já o segundo traz a demanda de uma intercomunicação em fluxo, especificando que existe também o escrito, sendo este composto do *movimento* mais do que um *documento*. Assim, admite que existem monumentos orais, sendo compostos pela língua vulgar, e a distinção entre a língua monumental e a língua documental está na verticalização gramatical que está disposta em um documento; isto o eleva ao *status* de monumento.

Estas discussões levam em conta os arquivos mais antigos do francês arcaico datados do período entre os séculos VIII e IX. Desta forma, a língua dita vulgar, a qual emerge no plano documental, com o passar do tempo é transformada no francês monumental (1960, p. 17 *apud* 1990, p. 545). Duas outras colocações são destacadas por Le Goff sobre o francês monumental; a primeira revela-o como uma “entidade linguística particular”, cujo estado era monumentalizado conforme as necessidades do rei. A segunda colocação diz respeito aos monumentos linguísticos que emergem na Alta Idade Média, durante a revolução política que era travada entre os reinos da România, sendo estes compreendidos como a “Gália merovíngia, Espanha visigótica, Lombardia” (1960, p. 13 *apud* 1990, p. 545).

Os estudos de Zumthor (1960) nos revelam, deste modo, que o documento é monumentalizado a partir de seu vínculo com o poder. No entanto, neste momento, não transpõe todo documento em monumento, pois não há um documento primário. Isto é considerado uma ilusão positivista, a qual considera um documento que passa pela prova de autenticidade por meio do nível dos dados; a revolução documental pretendia substituir todos estes que não fossem compatíveis com a sociedade que os produziu.

É preciso ressaltar, com isso, que a concepção de documento/monumento é algo independente da revolução documental. Isto é percebido pois esta noção tinha como um de seus objetivos evitar este esforço que poderia acabar desviando o historiador de seu dever principal, ou seja, fazer a crítica dos documentos, independentemente de quais fossem estes, pois considera-os monumentos. Assim, só a análise dos documentos enquanto monumentos propiciam à memória coletiva sua recuperação do passado, à medida que o historiador pode conhecê-lo e produzir conhecimento científico a partir dele.

Neste momento, Le Goff destaca a obra de Michel Foucault, a qual acentua a problemática dos historiadores em questionar o documento. Isto pois o autor, em *Arqueologia do Saber* (1969), enfatiza que o documento não é apenas um instrumento utilizado pela história com o intuito de se recuperar a memória. Todavia, devemos considerar uma massa de documentos, de certa forma, como a materialização da história, sabendo que estes dois elementos não se separam.

Em sua obra, Foucault subverte o fazer da história tradicional, no sentido em que esta visava “memorizar” os monumentos do passado, pois os transformava em documentos que destacavam os traços que não eram verbalizados ou silenciados neste. No entanto, para Foucault, ocorre o contrário dentro da história, pois ela transforma os documentos em monumentos; assim, poderiam focar não no não-dito, ou no que é deixado de lado pelos homens, mas reagrupar esta massa de elementos, constituindo um conjunto. Portanto, o fazer história hoje passa a ser a descrição intrínseca do monumento.

A partir deste percurso feito por Le Goff, temos as bases dos estudos documentais e monumentais. Com isso, podemos observar como estes elementos são interessantes para pensarmos sobre nosso *corpus* de pesquisa, principalmente no que diz respeito ao pensamento foucaultiano, pois ao monumentalizar os documentos, o autor francês rompe com os estudos tradicionais da história e se aproxima da crítica feita pelos historiadores dos *Annales*, evidentemente trazendo suas contribuições filosóficas de como pensar sobre a história como uma arqueologia que busca descrever não apenas artefatos antigos, mas também os saberes. Foi para isto que ele criou o método arqueológico, que introduzimos no primeiro capítulo desta tese.

Tomaremos como exemplos os filmes de nosso terceiro eixo para, sobretudo, compreender a importância de lhes considerar como um monumento à história da ditadura, e não somente como documentos. Isto pois os filmes analisados neste momento são baseados em testemunhos, os quais dão as direções para o desenvolvimento da diegese e da composição da subjetividade revolucionária. Sendo assim, todo documento é um monumento, a depender das questões que lhe são postas. A ideia de um documento-verdade deve ser desconstruída, uma vez que todo documento é simultaneamente verdadeiro e falso, cabendo, portanto, ao analista superar estas problemáticas e analisar as condições de produção destes documentos-monumentos.

O filme *Que bom te ver viva* (1989), por exemplo, monumentaliza o testemunho de mulheres que sobreviveram à tortura durante os anos da ditadura no Brasil. Desta maneira, é importante não isolarmos os testemunhos destas mulheres dos acontecimentos à sua volta, que

são trazidos ao cinema por meio das encenações da atriz Irene Ravache e dos recortes de jornais que vez ou outra emergem entre um depoimento e o outro. A personagem interpretada por Irene Ravache demonstra os múltiplos desafios destas mulheres após terem sido torturadas pelos militares. Com isso, podemos perceber que o monumento, neste caso, está na maneira como estes testemunhos estão organizados e intercalados com cenas de intervenções, que buscam explicitar ao público todos os problemas velados dentro daquelas falas. Esta montagem deve ser indagada para assim compreendermos as possibilidades que esta tem de emergir naquele momento histórico.

Entenderemos, deste modo, que este é um produto envolto por relações de poderes de diversas naturezas: econômicas, sociais, políticas, culturais, espirituais etc., pois o testemunho dessas mulheres funciona de maneira polivalente, uma vez que elas foram submetidas aos poderes da repressão ditatorial e, atualmente, compõem a resistência a estes atos desumanos e hediondos. É desta forma que o monumento, neste momento, manipulado, pode se expandir para outros textos, modificando-os, visto que sai do campo memorialista para fazer parte de um campo do saber histórico.

Foucault, em *Arqueologia do Saber* (1969), enumera quatro consequências para esta mudança de perspectivas que exemplificaremos com cenas dos filmes de nosso terceiro eixo do *corpus*. Na primeira consequência das mencionadas por Foucault, ao expor que é a história que transforma os documentos em monumentos e que a arqueologia é o método de investigação dos monumentos, temos o olhar para as rupturas da história mais do que para um *continuum*, ou para a procura de uma causalidade para determinados fatos ou acontecimentos. A partir de uma perspectiva arqueológica, buscaremos construir séries, as quais são constituídas de quadros. Estes, por sua vez, devem ser distinguidos de acontecimentos importantes, aqueles que têm múltiplos desdobramentos, daqueles acontecimentos mínimos, que são mais breves, ou seja, que não têm muitos desdobramentos. Por isso, é possível constituir uma série de acontecimentos raros, ou que se repetem múltiplas vezes na história, e a volta dos estudos com grandes temporalidades, na verdade, não quer dizer que estamos regredindo para fases da filosofia da história, mas indica a constituição das séries.

Com isso, fazer a história das ideias, dos pensamentos ou das ciências requer um longo recuo não apenas para a emergência destes acontecimentos em sociedade, mas para compreendermos a constituição da consciência, da razão ou ainda das diferentes formas de evolução do pensamento. Desta maneira, podemos observar diversas construções de séries que, ao se individualizarem, podem convergir, se sobrepor, se entrecruzar com outras. Segundo Foucault:

Assim, apareceram, em lugar dessa cronologia contínua da razão, que se fazia remontar invariavelmente à inacessível origem, à sua abertura fundadora, escalas às vezes breves, distintas umas das outras, rebeldes diante de uma lei única, frequentemente portadoras de um tipo de história que é própria de cada uma, e irredutível ao modelo geral de uma consciência que adquire, progride e que tem memória. (1969, p. 9)

A segunda consequência destacada por Foucault diz respeito à noção de descontinuidade, a qual ganha seu espaço dentro da disciplina de história. Esta, antes, durante os estudos clássicos em história, era considerada apenas o dado e o impensável, além dos fenômenos que emergiam em conjunto com os acontecimentos: “decisões, acidentes, iniciativas, descobertas – e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos.” (1969, p. 9). Este elemento que o historiador era encarregado de apagar da história, atualmente, se tornou uma noção chave para se pensar sobre a história e analisá-la. Esta não é apenas um instrumento que delimita um campo do que é seu efeito, mas também o objeto de pesquisa que podemos utilizar para individualizar determinada série em relação às outras. Este, por fim, deve ser considerado um conceito operatório cujo sistema permite a inversão ou a união de signos antes nunca aproximados pela aversão da história por esta noção; sendo assim, agora, este é não apenas um objeto possível, mas também um objeto que valida suas análises.

A terceira consequência sobre a qual Foucault lança luz é o declínio de uma *história global*, cujo projeto tem como base constar um “rosto” de uma época, ou uma civilização. Esta passa ser muito mais considerada uma *história geral*, a qual prezaria por determinar uma relação entre as diversas séries. Foucault ainda enfatiza que não somente séries devem ser levadas em consideração, mas a “série de séries”. Esta, por sua vez, diz respeito à constituição de um quadro, que não é imóvel, mas trata-se daquele que depreende um acontecimento, que se desenvolve em outros discursos, práticas e dispositivos.

Enfim, a quarta consequência diz respeito à constituição de um *corpus* de pesquisa, cujo princípio de escolha deve ser estabelecido de acordo com a proposta da pesquisa, seja ela aberta, fechada, acabada ou indefinida. É necessário se ter clara, para a análise dos monumentos,

[...] a definição do nível de análise e dos elementos que lhe são pertinentes [...]; a especificação de um método de análise [...]; a delimitação dos conjuntos e dos subconjuntos que articulam o material estudado [...]; a determinação das relações que permitem caracterizar um conjunto [...] (1969, p. 12)

Estas colocações sobre a metodologia de estudo da história a partir da análise dos monumentos merecem a atenção em nossos estudos, uma vez que tratamos de um *corpus* que

tem uma grande relação com a história e com a memória sobre a ditadura. Tentaremos, com isso, dentro de nosso terceiro eixo, enumerar os pontos destacados por Foucault, enfatizando-os em nosso *corpus* de análise.

No caso do filme *Que bom te ver viva* (1989), podemos ver a construção desta série de quadros, pois é um filme que se dedica a rememorar a história das sobreviventes da tortura durante a ditadura civil-militar brasileira. No início, temos uma mensagem escrita que nos é contextualizada e nos introduz ao tema que será abordado durante esta película. Por meio de uma epígrafe de Bruno Bettelheim, temos o seguinte recorte, “A psicanálise explica por que se enlouquece, não por que se sobrevive”. Deste modo, mais do que contar estas histórias, teremos uma introdução aos motivos os quais fizeram estas mulheres sobreviverem à tortura, aprofundando-se principalmente em seus traumas e angústias, que as perseguem pouco tempo depois do fim da ditadura.

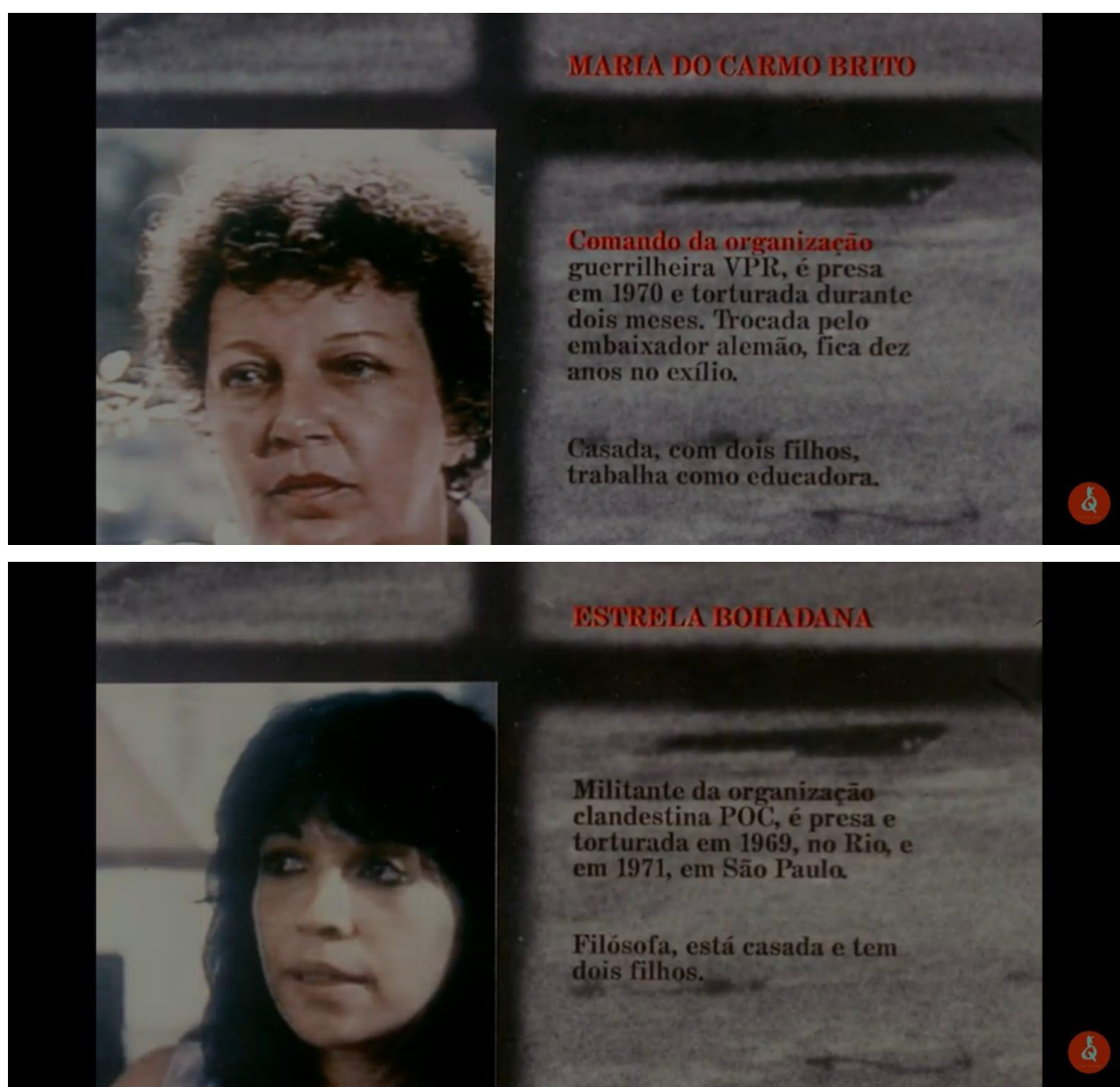
A intervenção feita pela atriz Irene Ravache, que interpreta uma sobrevivente da tortura, indaga não apenas por que estas mulheres sobreviveram, mas como. Esta personagem tem o objetivo de representar uma intersecção das mulheres que dão seus testemunhos neste filme. Antes de iniciar os depoimentos, temos uma pequena descrição de cada mulher e de suas profissões, constando o período em que foram presas e torturadas. Em sua maioria, estas eram estudantes durante o período ditatorial, participavam de movimentos contra a ditadura e como muitas, foram presas durante alguma ação revolucionária.

Este documentário não apenas mostra os depoimentos dessas mulheres, mas de seus familiares, amigos e colegas de trabalho, além de contar com as intervenções de Irene Ravache, que a cada cena nos traz reflexões que permeiam a vida destas mulheres. Poderemos ver a pequena apresentação destas mulheres nas cenas a seguir. É importante ressaltar que durante a apresentação, estas mulheres falam sobre uma temática que ainda é difícil de ser lembrada, mesmo passados cerca de quatro anos do final da ditadura.

Antes de partir para apresentação das mulheres que são o foco deste documentário, temos uma intervenção de Irene Ravache, na qual a atriz interpreta uma mulher da resistência, atendendo a um telefonema que dizia que havia saído uma matéria no jornal sobre ela. No entanto, ela não tinha dado nenhuma entrevista por aqueles dias. Ela conclui que a matéria poderia ter vindo de outras entrevistas, mas mesmo assim, incomoda-se de sua história ser exposta sem a sua permissão, pois são informações muito pessoais e que influenciam (e muito) sua interrelação com seus amigos, parceiros e familiares. A temática da matéria era a tortura sexual. Logo em seguida, sua mãe telefona para falar sobre a mesma matéria. Mesmo que ela

consiga tratar com tranquilidade do assunto com a mãe, esta matéria ainda vai lhe causar muita dor de cabeça.

Após a cena, emergem algumas matérias de jornais sobre os sequestros dos embaixadores, que tinha como objetivo trocá-los por presos políticos, para assim, introduzir a história das mulheres sobreviventes à prisão, à tortura e à repressão militar da época da ditadura. Uma das matérias chama os membros da resistência de bandidos, e na foto destes “bandidos” se encontrava a primeira das mulheres a nos expor sua experiência, Maria do Carmo Brito.



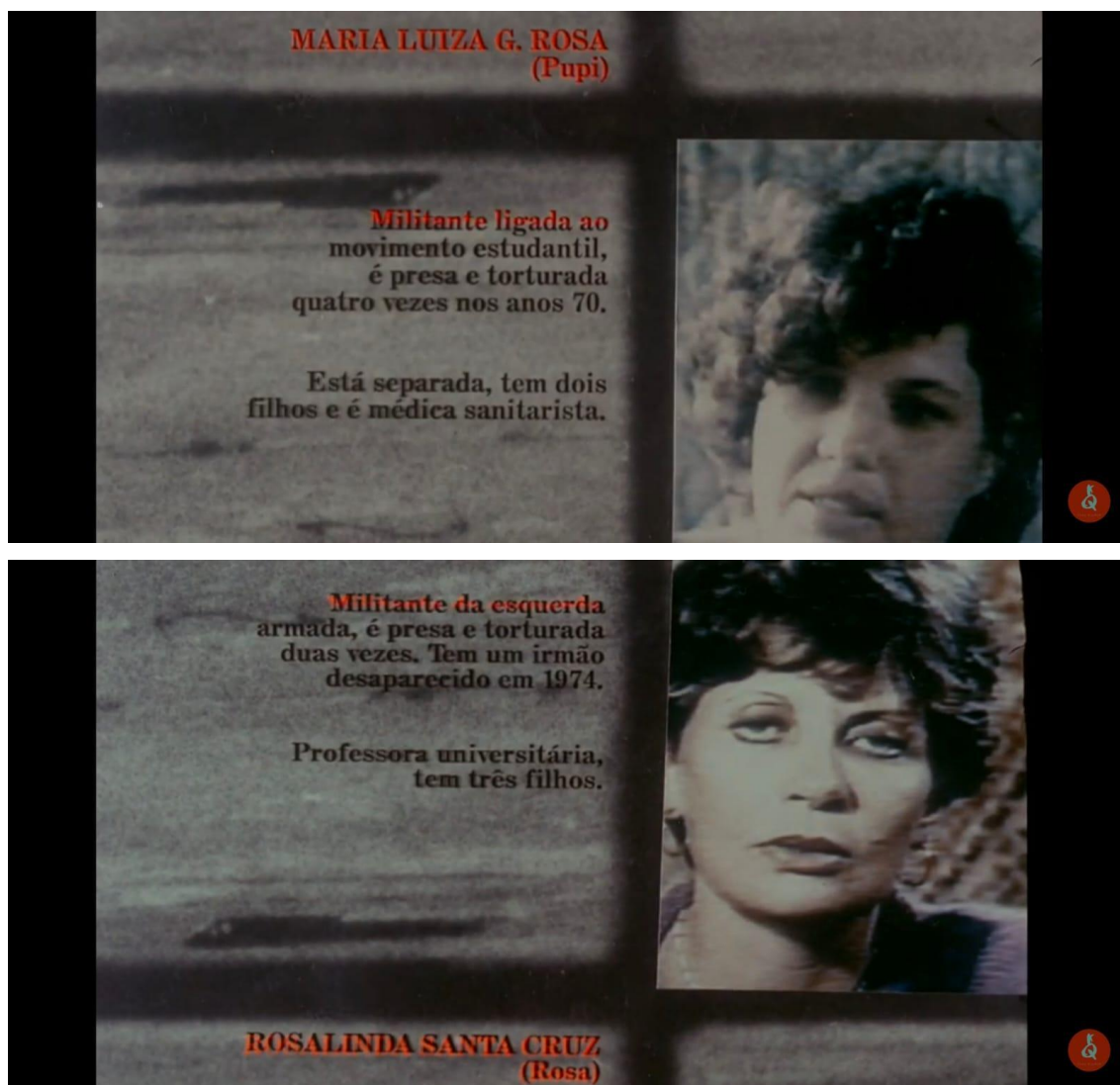


Figura 23: *Que Bom Te Ver Viva* (1986)

No meio das apresentações, a cena com Irene continua. Neste momento, ela lê a matéria e a analisa para ver se terá algum problema. Como ela estava no final da página, pensa que provavelmente, muitos nem iriam ver, principalmente o homem com quem estava saindo; por ser tão “preguiçoso”, ele não leria até o final da página para saber que a mulher com quem estava saindo tinha sido abusada por militares durante a tortura. Mesmo se visse, ela estima que este homem não daria importância por ser um caso tão antigo; isso a deixaria com muita raiva e provavelmente discutiriam, pois apesar de detestar fazer essas denúncias, para ela seria impossível viver sem fazê-las.

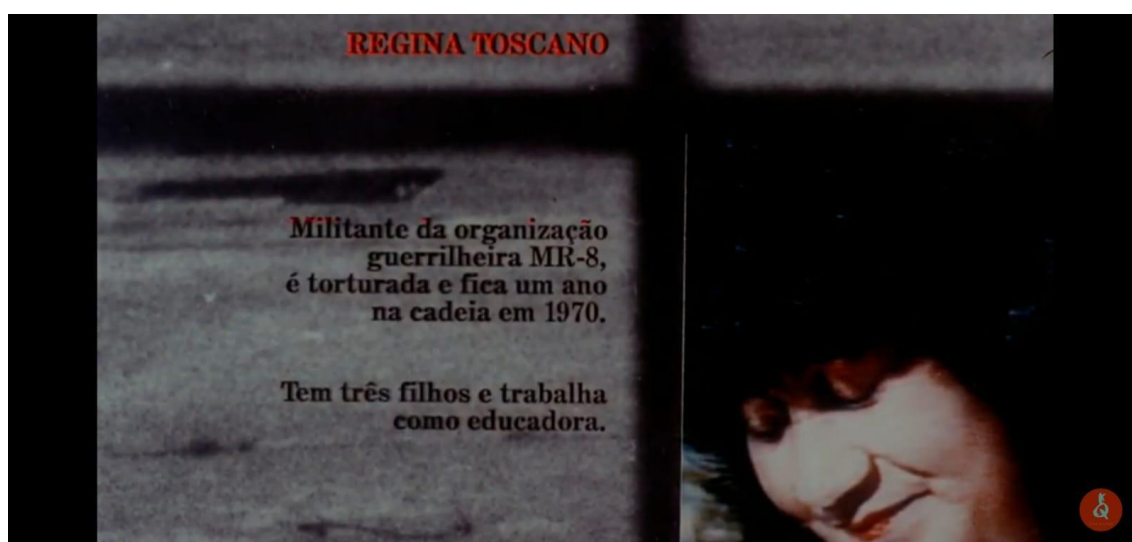
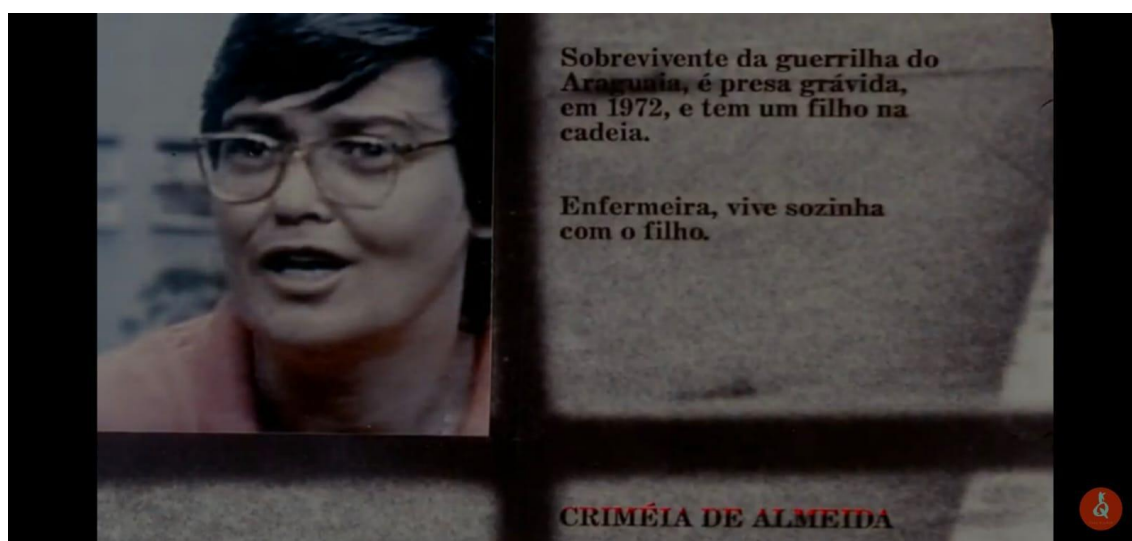
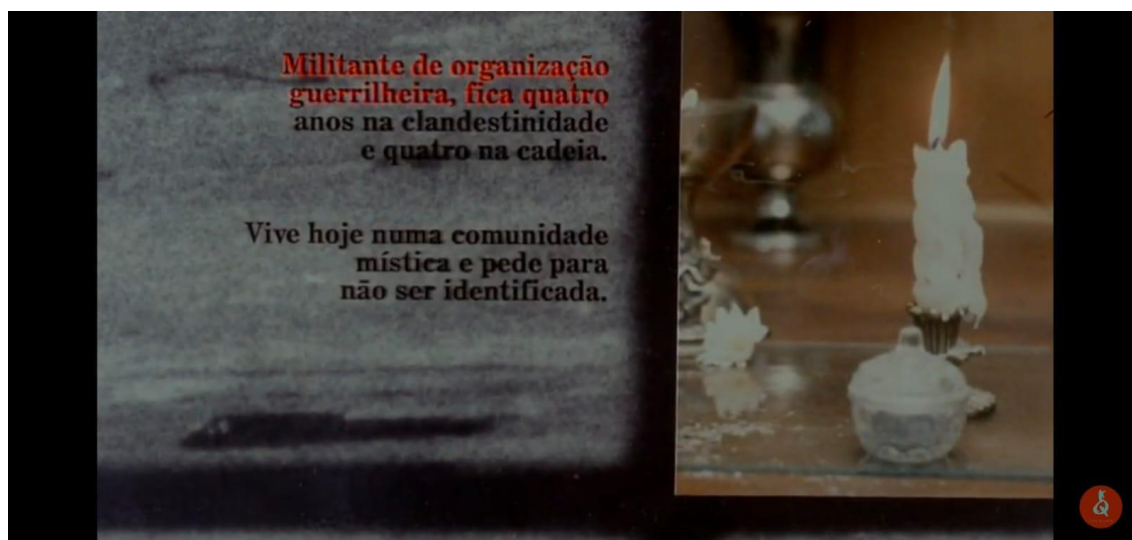




Figura 24: *Que Bom Te Ver Viva* (1986)

Em seguida, é feita a apresentação do segundo grupo de mulheres, muito brevemente, junto de algumas frases que são destacadas, as quais ajudam na criação de uma identidade para cada uma. Com isso, torna-se possível observarmos alguns traços de personalidades destas mulheres. O mais impactante disso é que são mulheres da vida real, que tem trabalhos como educadoras, professoras, médicas e enfermeiras. Quase todas são mães. Todas têm este trágico capítulo em suas vidas, que as persegue não importa quanto tempo se passe; sempre será um momento muito obscuro de suas histórias. Ainda mais por se tratar de 1989, a abertura política era muito recente; passávamos, neste momento, pelos governos de transição e, em breve, entraríamos para os governos de FHC, os quais romperiam de vez o poder dos militares dentro da política brasileira.

Antes de adentrar em uma das memórias destas mulheres, emerge, mais uma vez, a personagem de Irene Ravache, neste momento já embriagada por ter tido suas memórias e traumas tão íntimos expostos em um jornal. A sua indignação, nesta cena, gira em torno da falta de uma ligação do homem com quem estava saindo. Evidentemente, ela coloca o peso disso na matéria. Assim, podemos ver a seguir o seguinte monólogo:

Irene Ravache: [...] eu tenho certeza que ele leu a matéria e agora não quer mais me ver. Tá simplesmente sem saber o que fazer, bobalhão, idiota. Acha que não vai mais conseguir “trepar” comigo, porque com mártir não se “trepa”. É Nossa-Senhora, é Joana D’arc. Quem é que “trepa” com Joana D’arc? É isso, né, cara? Não dá pra pensar que é humano, que tem vontade. Faz cocô que tem tesão. Quem não sobreviveu não é humano. Igual ao torturador que também não é. (risos) Oh, merda! Oh, merda! O pior é que eu também acho isso. [olhando para a câmera] Todos vocês acham que a gente é diferente. Só pra fingir que nunca vão estar no lugar da gente. Às vezes, eu também acho. Olha aqui, olha aqui uma coisa. Uma força pra cada um de nós em praça pública [bebe cerveja]. Pode parar. Podem guardar a minha para quando eu tiver 80 anos. Esta é minha história. E vocês vão ter que me suportar. (0h07m25s - 0h9m25s)

As frustrações da personagem estão à flor da pele, potencializadas pelo álcool. Em certo momento, após muitas críticas, ela assume ter os mesmos preconceitos com os quais sofre. Isto pois, mais do que viver em sociedade, os sobreviventes da ditadura devem conviver com os traumas da tortura. No caso de uma tortura sexual, este trauma não é apenas físico, mas invade completamente a saúde mental destas mulheres, que tem o seu prazer vinculado ao seu trauma. Esta é uma barreira muito difícil de transpor, pois no caso da personagem, não cabe somente a ela se aceitar e resolver suas pendências com suas memórias, uma vez que, ao ser exposta no jornal, a sua relação com o seu parceiro também é diretamente afetada.

Em seguida ao monólogo, surgem notícias de jornal, tornando públicos, neste momento, os fatos que gostariam que a sociedade soubesse sobre a resistência, denominados de “os segredos do terror”, listando, por exemplo, o desentendimento entre Lamarca e Marighella, e os esquemas de ações ditas, nesta mídia, como terroristas; isso tudo fora encontrado em um dossiê que estava com presos políticos. Mais uma vez, o documentário se preocupa em mostrar o que era dito sobre a resistência pela mídia durante o período militar, em contraste com as memórias das mulheres.

Outra notícia é sobre a solicitação de pena de morte para os terroristas. Isto é escrito no jornal, como se os presos políticos não fossem mortos com a total conivência do judiciário e dos médicos que compunham a equipe dos legistas. Em seguida, aparecem as notícias de denúncias que tinham por objetivo destruir a reputação dos revolucionários, transformando-os em criminosos, e foi desta forma que a ditadura inviabilizou o plano da revolução.

No momento que se segue às notícias de jornal da época da ditadura, nos é introduzida a fala de Maria do Carmo Brito, que conta a sua história e a de seu marido, chamado apenas de Brito. As memórias de Maria do Carmo são bem detalhadas e elucidadas com fotos de seu casamento. Ao nos revelar do pacto que tinha com o marido, com muita clareza ela nos conta que ele se matou antes de ser preso, pois o pacto consistia em um matar o outro e depois se suicidar para não serem torturados. No entanto, como ela estava com a arma, ela acabou entrando em uma troca de tiros com os militares e não o matou. O marido, por sua vez, tirou a arma da mão da esposa e se suicidou, e por isso, Maria foi presa em 1970.

Maria esclarece os detalhes sobre o pacto de morte que tinha com o marido. Isto, pois, não tinha a ver com as perspectivas políticas deles, mas com o fato de pensarem que um não sobreviveria sem o outro. A experiência dela, porém, prova o contrário, uma vez que não fora capaz de atirar no marido, nem ele fora capaz de matá-la. Foi a parte saudável de sua consciência que a impulsionou a atirar contra os militares e não nele, ou tirar a própria vida, como haviam

combinado. Maria nos explica que demorou muito tempo para compreender isso, visto que se sentia imensamente culpada por não ter morrido.

A educadora diz que foi a partir da sua primeira gravidez que ela se entendeu como mulher e como mãe, e isto fez com que ela visse as situações vividas de outra forma. Assim, encontrou na maternidade as forças para se reerguer de sua perda e para compreender a dádiva de ser mulher e poder gerar outra vida em seu ventre. Maria nos diz isso com muito orgulho, se mostrando não apenas a revolucionária, mas uma mulher madura que fez as pazes com a consciência e com seu lugar e espaço na sociedade.

Maria sai do âmbito da entrevista e aparece cozinhando; em seguida, olha para filha que brinca em um parque em frente ao seu apartamento. Em *voz off*, Irene Ravache nos direciona para a segunda parte da entrevista, pois a vida de Maria hoje já não condiz com o seu passado. A convergência de Maria como revolucionária e Maria como mãe, esposa e dona de casa fazem com que este documentário recupere e recodifique a memória coletiva sobre a resistência, que fora duramente atacada durante todos os anos da ditadura.

O retorno da entrevista acontece com Maria discorrendo sobre a tortura que vivera durante 60 dias. Maria se lembra destes momentos com muito pesar, pois revela que a sua maior luta neste momento era se manter “inteira”. Ela recupera detalhes de sua tortura, como o momento em que estava no pau-de-arara nua, mas como estava menstruada e os homens presentes não queriam olhar “para aquele espetáculo”, colocaram-lhe uma calça imunda. Além de detalhar essa situação, ainda relata o momento que mediram a sua pressão, que estava tão baixa quanto a de um atleta.

Mais uma vez, em *voz off*, Irene nos introduz a história de Maria em dois momentos tão díspares da estudante que compusera a luta armada e as organizações de camponeses. Em seguida à morte de seu marido, depois de ser presa, ela foi trocada pelo embaixador e exilada por 10 anos junto de sua mãe, que também fora perseguida na época. Estas descrições feitas com a voz de Irene Ravache são ilustradas com imagens de Maria e de sua filha, que brincava no parquinho enquanto acenava para sua mãe.

A mãe de Maria nos dá outra visão do que acontecera com a filha e das dificuldades que esta passou para poder chegar neste estágio de sua vida. Isto pois, durante a tortura, Maria perdera células cerebrais, e estas perdas causaram alucinações e pesadelos por muitos anos. Na conclusão do caso de Maria, a *voz off* de Irene Ravache emerge outra vez, enquanto Maria vai até seu local de trabalho, e diz:

Irene Ravache [voz off]: No orgulho da mãe a afirmação visceral de que tudo está superado. Não interessa se esta é a verdade. No ciclo da vida, sua filha sobreviveu,

esta é a única resposta que o mundo deve ouvir. E Maria, quando se tornou mãe, entendeu isto. Mesmo que o sofrimento continue. (0h15m04s - 0h15m25s)

Maria toma a palavra para nos dizer como seus pensamentos interferem em sua saúde física. Antes da tortura, ela nunca vivenciara nenhuma experiência semelhante, e ela nos expõe isto como sendo uma sequela, uma vez que sua mente se tornou mais frágil depois de sofrer tantas agressões. Após este relato, somos levados à vida de Maria, observando-a ir para o trabalho. Em *voz off*, a película nos faz refletir sobre o fato de ela não conseguir esquecer esses traumas vivenciados, mas mesmo assim, continuar vivendo com a dor destas marcas, que são eternas.

Olhar para as memórias destas mulheres de fora não nos faz compreender o que elas passaram, pois apenas quem passou pela tortura e chegou ao seu limite poderia compreendê-las. Suas amigas de firma não conseguiam nem ouvir sobre o assunto e não imaginavam o tamanho esforço que Maria e tantas outras mulheres sobreviventes tiveram e ainda têm de fazer para reconstruir suas vidas após a prisão e a tortura sexual dos militares.

A partir da descrição do caso de Maria do Carmo, podemos ter uma percepção da maneira como o documentário utiliza das memórias destas mulheres para recompor a memória sobre as mulheres torturadas. Consideramos que ao articular todos estes documentos, este documentário compõe um monumento, visto que ele procura revelar como o poder era utilizado pela mídia para macular a resistência, em contraste com as memórias destas mulheres, humanizando-as, uma vez que fica claro que elas são mulheres trabalhadoras comuns, que passaram pela prisão e pela tortura por almejar um futuro de liberdade e sem a repressão dos militares.

A descontinuidade pode ser vista durante todo o documentário, que recupera, primeiramente, a história de Maria do Carmo, mas começa a intercalar as memórias das outras mulheres com as intervenções e monólogos de Irene Ravache, as notícias de jornais da época da ditadura e a *voz off*, que muitas vezes reitera e outras vezes explica com maior clareza as dificuldades de se viver com essas memórias.

Deste modo, podemos dizer que este documentário, ao contar as histórias destas mulheres, cria diversas séries e as intercruza durante todo o seu andamento. Para que isso aconteça, antes foi necessário criar um *corpus* de trabalho, o qual continha, provavelmente, os depoimentos e as imagens das vidas destas mulheres que aprenderam a viver com a dor da tortura, intercalando-os com intervenções e notícias de jornal, que dão densidade às memórias delas. Isto pode nos mostrar que se tratava de um *corpus* fechado e delimitado, que ousou falar de um tema muito delicado pouco tempo depois da abertura política. Assim, percebemos não

apenas as lembranças destas mulheres, mas o impacto que elas causam na sociedade na qual produz estes discursos.

Em suma, a tentativa de esquecer essas memórias para evitar o sofrimento será discutida com maior profundidade no próximo subcapítulo, cuja proposta consiste em elaborar uma discussão sobre as memórias, as histórias e os esquecimentos que são produzidos a partir do cinema sobre a ditadura.

3.2 Como pensar sobre a memória, a história e o esquecimento a partir do cinema: contribuições teóricas

Após estas reflexões sobre a monumentalização dos documentos, destacaremos os estudos sobre a história e a memória que têm como objeto o cinema. Por fim, introduziremos as discussões sobre o esquecimento contidas na obra de Ricœur (2007) e Robin (2008), visto que essa é uma temática muito recorrente dentre os filmes sobre a ditadura. O conceito é muito importante para que possamos perceber as contribuições que estes estudos podem trazer para as nossas reflexões sobre a emergência das resistências no cinema brasileiro.

É importante, primeiramente, compreendermos a partir de quando o cinema passa a ser um objeto para a história. Segundo Morettin (2003, p. 11), esta relação é tão antiga quanto a criação do cinema. O autor deixa isso claro ao nos apresentar um artigo da revista *Cultures* publicado em 1898, o qual se propõe a analisar o cinema e a história como formas de expressão contidas nesta relação. Mesmo no Brasil, Morettin destaca os estudos de José Honório Rodrigues publicados em 1952, cuja obra relata que as críticas aos documentos devem ser feitas igualmente aos filmes, pois ambos podem ser constituídos de verdades e inverdades.

Deste momento em diante, Morettin (2003, p. 12) passa a destacar os trabalhos da Nova História nos anos 70, os quais incorporam o cinema como um “novo objeto” de estudos. O principal responsável por esse movimento foi o historiador francês Marc Ferro. Introduziremos algumas noções desenvolvidas por Ferro sobre a relação entre o cinema e a história, além de ressaltar a importância de seus estudos ao considerar o cinema como um documento. Assim, poderemos perceber as contribuições deste autor para pensarmos no cinema brasileiro sobre a ditadura.

Um artigo importante de Ferro a ser destacado é *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, escrito em 1971 e publicado inúmeras vezes em coletâneas sobre cinema e história. Neste texto, Ferro desenvolve a relação entre o cinema e a história por considerá-lo um testemunho de seu tempo, uma vez que não está vinculado diretamente ao Estado. Mesmo os

casos de censura dificilmente conseguem conter a sétima arte, como podemos perceber com os filmes sobre a ditadura. O discurso audiovisual, para Ferro, possibilita uma análise da sociedade que emerge, em diversos segmentos, desde a construção dos poderes até suas oposições, uma vez que tira as máscaras e revela o lado avesso da sociedade. Por isso, propõe em seu título o termo *contra-análise*, visto que sua materialidade é constituída por uma outra história, não aquela que é objeto de estudo da história propriamente dita (FERRO, 2003, p. 202-203).

A sua ambivalência reside no fato de atingir a estrutura social e, ao mesmo tempo, não participar diretamente dela, por ter um regime de poderes autônomo. Torna-se esta uma potência que podemos observar no cinema, pois traz-nos possibilidades de nos apresentar novas formas de ver a sociedade em que vivemos, mesmo em regimes totalitários ou autoritários, como é o caso da ditadura brasileira, que controlava a produção artística. Estes tipos de regimes podem tirar dos cineastas o “direito à palavra” (FERRO, 1981, p.120-121 *apud* MORETTIN, 2003, p.14). É claro que isso se dá de maneiras diferentes, mas cada cineasta tem a possibilidade de figurar manifestações diferentes das correntes ideológicas emergentes nestas sociedades, e este tipo de ação suscita no público uma tomada de consciência, a partir desta visão inédita de sua sociedade.

Ferro (1975, p. 10 *apud* MORETTIN, 2003, 14), ao desenvolver esta premissa, nos diz que o cinema permite explorar o inexplorado dentro de uma sociedade, aquilo que era antes considerado um “lapso” deixado pelo discurso audiovisual, que permeia a sociedade da época de emergência deste discurso e passa despercebido pelo diretor. Isto faz com que um filme que é produzido pelo Estado, ou suas instituições, se diferencie dos textos escritos por estes, uma vez que estes lapsos são constantes em filmes que ensaiam representar uma realidade que se quer mostrar; porém, esta não pode esconder a vida real, independentemente da vontade dos produtores deste filme.

Estes lapsos estão dispostos em todos os níveis de um filme, ao ser colocado em relação com a sociedade; eles revelam seus pontos de divergência e de convergência com a ideologia vivida por este corpo social. Isto deflagra o não-visível que está por trás destas imagens em movimento. Com isso, é possível analisar a proposta do historiador francês de que, segundo Morettin:

[...] o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de uma inclusão ou no campo da “história” ou de sua “contra-história”, tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não-visível” através do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes,

perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e sua formação em imagem. (2003, p.15)

Este método é comprovado por Morettin (1994; 2001) durante seu mestrado e doutorado. Deste modo, temos que fixar o papel do cinema como intermediação do “real”, sendo assim um dos pilares do pensamento de Ferro (1985), a partir da contra-análise que o cinema faz da sociedade em diversos níveis, primeiramente, por meio da introdução de “[...] informações, como gestos, objetos, comportamentos sociais etc.” (MORETTIN, 2003, p.16). Estes são vinculados sem o total controle do diretor, pois fazem parte da sociedade em que se vive e se produz determinado filme, além de poder nos apresentar estruturas e organizações sociais, principalmente, nos filmes não documentais.

Este é um apontamento muito interessante, pois em nosso *corpus*, procuramos ao máximo nos distanciar dos documentários. No entanto, durante o nosso terceiro eixo, estes filmes passaram a ser incluídos. Apesar de terem o intuito de informar as gerações sobre o que foi a ditadura civil-militar no Brasil, eles também trazem cenas ficcionais e cenas de interação das protagonistas em recriações da prisão, ou em suas vidas cotidianas, em comparação com os seus relatos sobre a tortura sexual. Assim, cremos que estes documentários escolhidos nos trazem muitos elementos que podem compor esta contra-história, somando-se às demais análises que desenvolveremos nesta tese.

A contra-história trabalhada por Ferro pode ser vista em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção audiovisual. Isto ocorre no cinema brasileiro o tempo todo, pois é um cinema que nasce sendo resistência e com uma fixação pelo marginal, por essa ser uma realidade latente do país em sua desigualdade social. Desta forma, a contra-história emergente do cinema pode complementar a história vinda da tradição escrita. Esta complementariedade é fundamental nos estudos de Ferro, mas devemos notar que apesar disto, o cinema se assemelha à história escrita em seus aspectos visíveis; já no âmbito daquilo que sociedade não mostra, constituiria a contra-história. Ferro encontra no cinema um arsenal de lapsos, cujo poder tem uma dimensão política e funciona, sobretudo, como uma “arma de combate” na constituição de uma contra-história. Isto se manifesta sob diversas formas e gêneros cinematográficos, sendo esta uma operação que faz com que Ferro elabore uma outra maneira de se estudar a história.

Segundo Morettin (2003, p. 20):

Apesar de chamar para si um projeto tão ambicioso, dado que, entre outras coisas, propõe-se a dar conta de várias cinematografias e prolongar a validade de seu método para a imagem audiovisual, entendemos que o autor não produziu um trabalho de maior profundidade, que demonstrasse plenamente a eficácia de sua análise, já que grande parte de sua produção é constituída de artigos ou coletâneas. O autor estaria em condições de realizar tal trabalho desde os inícios dos anos 70 se escolhesse por objeto o cinema soviético, se levarmos em consideração sua produção escrita sobre a história da Revolução Russa e da ex-URSS.

Demorou muito tempo para que Ferro pudesse desenvolver melhor em sua obra a relação entre cinema e história. Mesmo tendo ideias muito inovadoras, este projeto não era o principal em sua carreira. Com isso, continuou participando de coletâneas sobre o assunto e em 1980 publicou o livro *Cinema e história* (2010), que circunda muito brevemente as problemáticas, mas não se aprofunda no nó central do cinema e a sua relação com sociedade. Isso além do complicado fator que era o cinema não ser aceito, na época, pelos historiadores como uma temática relevante para o campo da história.

Isto muda a partir da emergência da Nova História e da aceitação do cinema como uma fonte histórica. Podemos, deste modo, perceber uma mudança de paradigma dentro dos estudos sobre a história. No entanto, havia ainda a preocupação em relação ao método utilizado para o estudo deste novo documento, uma vez que os historiadores estavam preocupados em discutir, a partir do cinema, os fatos históricos. Ferro não via estas preocupações com otimismo, visto que, em seus estudos (FERRO, 1976, p.203), a vinculação do cinema ao imaginário é essencial. Isto porque considerava as crenças, as intenções e o imaginário como constituintes igualmente importantes da história.

Por isso, Ferro se dedicou às análises de filmes ficcionais, pois estes podem chegar muito mais longe do que qualquer outro documento, uma vez que se constituem de zonas psico-sócio-históricas, que não são exploradas pelos documentos escritos. A sua maior divulgação e circulação permite ao historiador identificar, com maior clareza de detalhes, o diálogo entre os filmes e a sociedade. Mesmo os filmes documentários apresentam uma realidade social outra, que deve ser matizada com o devido cuidado, e que não terá a mesma função que teria em uma reportagem, por exemplo.

A distinção dos gêneros cinematográficos é muito bem acentuada por Ferro, mas nenhum deles deve impedir o trabalho do historiador. Porém, existe a necessidade de saber ler este tipo de documento e, mais do que isto, fazer a crítica, da qual o autor destaca três etapas: a crítica da autenticidade, a crítica da identificação e a crítica analítica.

A primeira etapa, a crítica da autenticidade, é destacada a partir da utilização de planos sequências, que são aquelas cenas sem cortes, nas quais se tem maior relação e interação das personagens sem nenhuma interrupção, ressaltando o aspecto de realidade daquele acontecimento. Esta etapa pode ser reestabelecida quando sabemos as condições nas quais estas filmagens foram feitas, por exemplo, quando o diretor anuncia que a partir deste momento ele estará filmando. Assim, a existência de planos sequências ou de planos longos mostra que o filme busca exaltar a sua autenticidade, que pode ser comprovada por meio da natureza deste documento.

Nos documentários que analisaremos neste eixo, poderemos perceber em *Que Bom Te Ver Viva* (1989) e em *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004) a utilização de planos longos e da autenticidade sendo construída nas cenas que são encenadas pelos actantes. Já no documentário *Torre das Donzelas* (2018), é possível vermos uma maior mobilização do plano sequência, uma vez que era interessante para o documentário capturar não apenas a relação entre as sujeitas que foram presas juntas se reencontrando, mas também a relação delas com aquele espaço, sendo este uma recriação do presídio no qual ficaram presas e foram torturadas durante a ditadura civil-militar brasileira.

A segunda etapa consiste em atestar a veracidade de determinado documento fílmico. Esta metodologia desenvolvida por Ferro é muito utilizada para analisar reportagens que possuem alguma modificação ou alteração. Sendo assim, os passos descritos por Ferro e resumidos por Morettin são:

[...] O primeiro se refere ao ângulo adotado, na tomada de cena que “permite averiguar se um documento é autêntico em sua totalidade e intacto em sua continuidade”. O segundo, à “distância das diferentes imagens de um mesmo plano”. O terceiro, ao “grau de legibilidade das imagens e da iluminação”. O seguinte, ao “grau de intensidade de ação”. O último, ao “grão da película”, pois, para Ferro, se a película é contratipada (cópia de um positivo), ela encerra maior possibilidade de trucagens. (2003, p. 25 *apud* FERRO, 1975, p. 19)

A identificação, neste caso, diz respeito à busca da verificação de um “documento intacto”. Estas informações são importantes para a diferenciação de oposição da produção de uma história e de uma contra-história. A continuidade destas cenas com planos longos ou planos sequências faz com que a câmera seja capaz de capturar a espontaneidade dos agentes que compõem estes documentários, os quais são ilustrados com cenas de intervenções cênicas baseadas nos depoimentos e estudos abordados em *Que Bom Te Ver Viva* (1989) e *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004). Já em *Torres das Donzelas*, podemos analisar uma outra perspectiva em voga; isto pois esta película tinha como objetivo dar-nos *flashes* das múltiplas subjetividades femininas que foram presas durante a ditadura, e para conseguir capturar isso,

além de as colocar juntas em uma réplica do presídio, nos mostra as cenas a partir de planos sequências.

O terceiro movimento de crítica descrito por Ferro diz respeito à análise. Esta é envolta pela questão das relações de poderes, na qual a teoria foucaultiana pode nos auxiliar, uma vez que desenvolve um grande campo dentro dos estudos do discurso e de suas formas de materialização na vida social. Estas relações transparecem em um filme a partir do comentário, pois os testemunhos serão repletos do que o Foucault chama de *vontade de verdade*. Para tanto, Ferro sugere uma análise desde o texto até as imagens em movimento, para depreender o que denominamos de uma inserção em uma ordem do discurso.¹⁰

Para Ferro, quando analisamos filmes ficcionais a abordagem é diferente, pois estes precisam cada um de uma metodologia distinta; alguns tem uma relação mais estreita com a história, outros com a literatura ou com a psicanálise etc. Em nosso *corpus* de trabalho, evidenciamos a relação dos filmes com a história, com as memórias e com os esquecimentos da ditadura. Por isso os estudos de Ferro, para nós, são tão caros, pois discutem a relação da emergência da história no cinema.

Ferro destaca em sua obra diversas formas pelas quais a história se manifesta no cinema. Morettin (2003, p. 30) delinea em seu texto algumas destas formas, sendo a primeira a que se preocupa com a fidelidade de reconstrução, cuja concepção é baseada em obras de renome. Isto emerge de um legado positivista que consiste na reconstrução de personagens populares, os quais são pouco a pouco transformados pelo tempo.

A segunda maneira de se representar a história no cinema é aquela que tem como base um posicionamento político, não importando a historicidade que é abordada; isto pois esta será subvertida a este posicionamento. Segundo Ferro (1985, p. 111-112), estes filmes funcionam bem como ferramentas pedagógicas, uma vez que mostram o cinema intervindo diretamente nos fenômenos históricos. Estas películas não são simplesmente de adaptações para a materialidade audiovisual, mas representam as visões de outros agentes em relação aos acontecimentos.

A terceira forma é aquela que recorre à construção do “discurso novelesco” e foge dos suportes do discurso histórico. Nestes casos, observamos que estas películas recriam suas

¹⁰ Importante ressaltar que Ferro (MORETTIN, 2003, p. 26 *apud* FERRO, 1975, p.32) parte de uma concepção marxista de análise, buscando as ideologias expostas nesses comentários audiovisuais. No entanto, para nossa perspectiva teórica, é mais importante analisarmos os discursos em sua ordem, destacando suas relações de poderes, ao invés de uma inserção destas noções que já são refutadas por Foucault em sua obra (1969, p. 13). Além disso, nas relações que estabelecemos e analisamos, isso não contribuiria com a nossa discussão do *corpus*.

estruturas históricas, justapondo momentos históricos para criarem um discurso histórico. Assim, Morettin ressalta que Ferro:

[...] entende que a principal distinção nos filmes de reconstituição histórica não está na oposição entre “os filmes nos quais a história é o quadro” e os “filmes nos quais a história é objeto (...), pois a verdade das aproximações em história é infinita”. A diferenciação se faz entre aqueles que se inserem nas “correntes de pensamentos dominantes ou minoritárias – e aqueles que propõem, ao contrário, um olhar independente, inovador sobre a sociedade” (2003, p. 31 *apud* FERRO, 1985, p. 113)

A partir destas reflexões, as leituras de Ferro nos mostram a importância das reconstituições históricas por meio do cinema, pois estas nos dizem mais sobre o presente de produção do que, necessariamente, sobre o passado. Este passado é mediatizado em suas relações com o presente. Tornam-se, desta maneira, perceptíveis suas escolhas e funções a serem desempenhadas nas câmeras, transformando-se em um terreno fértil para os lapsos de seus criadores. Filmes que trazem imagens de seu exterior, como abordamos anteriormente, podem nos trazer aspectos documentais, que em alguns anos poderão ser utilizados como documentos desta época. Isto acontece com o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989) quando mostra a vida das mulheres que sobreviveram à tortura sexual em seus passados.

Assim, é fundamental, por meio de uma análise fílmica, conseguirmos depreender o discurso constituído a partir destas audiovisualidades, além de ressaltar as ambiguidades e as tensões discutidas por esta materialidade, pois sem isto, o cinema não pode ser considerado uma fonte histórica, segundo Morettin (2003, p. 40). Podemos analisar, neste momento, as relações entre a história e o cinema, verificando as múltiplas possibilidades de a história ter o cinema e as audiovisualidades, de modo mais geral, como objeto de seus estudos sobre a vida social.

Destacaremos, neste segundo momento, a relação das memórias com o cinema a partir da leitura do livro *A Memória Saturada* (2008), de Régine Robin. A autora inicia a introdução desta obra a desenvolver suas inquietações com a sua memória e a memória da sua família, visto que ela tem algumas lembranças do que foi a Segunda Guerra Mundial. Mesmo que estas lembranças não sejam contínuas e concretas, elas despertam na autora um interesse, e a partir disto, ela diz:

Bem mais tarde compreendi que tudo saía da guerra, estivesse ela em questão ou não. Na verdade, salvo exceções, eu não escrevo sobre a guerra, mas com a guerra. Na minha escritura de ficção, recorro à colagem, à montagem, à compilação, a tudo o que pode dar indícios de tempos esquivos que vivemos, a tudo o que pode estremecer as temporalidades. (ROBIN, 2008, p. 19)

Com isso, podemos perceber a importância das memórias na vida e na obra de Robin. Uma das relações centrais para o desenvolvimento desta tese é a forma como uma mídia, o

cinema, estabelece relações com as memórias sobre a ditadura civil-militar brasileira. Em meio a estudos, acontecimentos e lembranças, os filmes em questão emergem para compor um discurso de resistência à ditadura. No entanto, ao mesmo tempo, estas memórias “[...] produzem uma imensa cacofonia, cheia de barulho, de furor, de clamores, de polêmicas e de controvérsias, de argumentações simétricas ou congruentes a propósito das quais ninguém fica indiferente.” (ROBIN, 2008, p. 20). Mesmo em meio aos discursos sobre as resistências podemos encontrar muitos desencontros, a depender do momento em que eles foram produzidos no cinema brasileiro. Isto pois em cada momento era possível que surgissem determinados enunciados sobre a ditadura.

Robin defende que as memórias, atualmente, devido ao excesso de informação produzida todos os dias, levam-nos à saturação de nossos passados. A autora enumera várias formas pelas quais ocorre a saturação das memórias; duas delas que gostaríamos de ressaltar nesta pesquisa. A primeira é:

Saturação por uma indiferença ao passado, por uma equiparação dos “demônios” nazista e comunista, por uma indistinção dos acontecimentos, uma ausência de escolha, de hierarquia dos males, como nesses discursos que, na Itália ou na Espanha, demonizam sem distinção a Resistência e Mussolini, Franco e os republicanos. (ROBIN, 2008, p. 22)

Isto aconteceu com o Brasil durante o período ditatorial e estas generalizações voltaram a ocorrer em 2018, o ano em que Bolsonaro foi eleito presidente. A equiparação da esquerda democrática brasileira à extrema direita é uma das principais causas pelas quais estamos vivendo o pior momento da história do Brasil contemporâneo. Os “dois demônios” são retomados pela ditadura ao equiparar os movimentos de resistências às ações autoritárias do governo militar. Em algumas representações do cinema ainda constam vestígios desta relação, principalmente nas que foram produzidas durante os anos 80 e 90.

A segunda razão destacada por Robin para a motivação desta saturação das memórias inclui a relação com as novas mídias digitais. Sobre isso, a autora diz:

Saturação, ainda, por uma oscilação na compreensão da *Shoah*, entre uma memória fundamental que recusa fazer o luto do acontecimento, uma memória *kitsch* do passado, indexada sobre as formas de representação hollywoodianas, uma memória prótese que acredita poder assegurar, pelas formas da cultura de massa, desaparecimentos das últimas testemunhas, e uma memória crítica que tenta sair do fetichismo inscrevendo no interior de suas formas memoriais as marcas dessa impossibilidade. (ROBIN, 2008, p. 22 – grifos da autora)

Devemos compreender, primeiramente, que *Shoah* é a palavra em hebreu para o Holocausto, e por memória *kitsch*, Robin compreende, primeiramente, a memória voltada à cultura de massa, sendo esta noção mobilizada por Umberto Eco em sua obra *História da feiura*

(1932 *apud* ROBIN, 2008, p. 27), a qual tinha em seu escopo os regimes autoritários de Stalin, Hitler e Mussolini, nos quais a arte contemporânea era considerada degradante. Ela é, em um segundo momento, retomada por Morin (1962 *apud* ROBIN, 2008, p. 27), considerando-a uma diluição da arte para o consumo do público. Outrossim, o termo *kitsch* é compreendido por muitos, de acordo com Robin em nota, como um insulto ou crítica a uma obra de arte ou a um comportamento por ter se tornado dominante dentro de uma sociedade (ROBIN, 2008, p. 27).

Este combate entre estas duas memórias, a *kitsch* e a crítica, acontece, geralmente, em obras de cultura de massa, como o cinema. Podemos perceber, desta maneira, algumas das dificuldades em retratar a memória da ditadura no Brasil, pois este conflito é constante. Ao adaptar essas memórias para a sétima arte, os roteiristas e os diretores são levados, muitas vezes, a deixar de lado pontos nevrálgicos para a história daquele acontecimento, visto que privilegiam a diegese construída para determinada obra, ou como vimos no capítulo anterior, quando certa película privilegia o ponto de vista de um dos actantes de uma situação, como é o caso de *O que é isso companheiro?* (1997) e *Zuzu Angel* (2006).

Sobre a memória crítica, Robin nos aproxima mais uma vez da temática do Holocausto, ou do genocídio de judeus pelos nazistas na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. A relação estabelecida por Robin é feita prontamente com os filmes sobre o Holocausto, como *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, e tomando as devidas proporções, podemos aproximá-la da construção de uma memória crítica sobre a ditadura.

A crítica é um elemento muito esperado pela resistência à ditadura desde a abertura política. No entanto, por conta da Lei da Anistia, os algozes da ditadura nunca pagaram pelos seus crimes. Enquanto isso, aqueles que resistiram permaneceram com o estigma de terem sido presos e torturados durante os anos de chumbo. Estas memórias, quando começam a emergir no cinema brasileiro, após percorrerem seus espaços de forma livresca, a partir de romances memorialistas, biografias ou até mesmo estudos histórico-sociais sobre este período, perderam seu caráter crítico. Isto quer dizer que de acordo com Robin (2008, p. 329), para ter acesso ao grande público, estas memórias precisaram passar por uma lógica de “pedagogismo”. Assim, passamos a conhecer fragmentos destas memórias, uma vez que as películas, muitas vezes, privilegiam a diegese e não seu aspecto crítico, ou, simplesmente, querem parecer imparciais. Porém, sempre que buscam aparentar imparcialidade, acabam por banalizar os mortos durante a ditadura e a vida das mulheres violentadas e estupradas, relatando que “houve erros dos dois lados”.

Esta narrativa justifica a impunidade dos algozes, e muitos destes discursos ainda estão presentes no cinema, principalmente nos filmes dos eixos anteriores¹¹. Já os filmes do terceiro eixo são filmes que têm uma função crítica latente, pois são baseados de maneira visceral nas lembranças dos sobreviventes à ditadura. Isto pode ser visto nas primeiras cenas do filme *Que bom te ver viva* (1989), pois ele relata as memórias das mulheres sobreviventes à tortura sexual, intercaladas aos monólogos protagonizados por Irene Ravache, cujo intuito é explicitar a crítica e se aprofundar nas lembranças destas mulheres. Estratégias semelhantes são utilizadas nos outros filmes deste eixo que analisaremos a seguir.

A maneira de se pensar sobre a história para Robin tem uma grande presença dos estudos de Paul Ricœur (2007), por considerar o esquecimento como uma das causas da saturação das memórias, ou seja, é devido ao grande acúmulo de memórias que algumas consideradas essencialmente importantes, como as do Holocausto, são banalizadas dentro da cultura popular. Robin (2008, p. 36) justifica essa banalização da violência ao analisar os tantos casos de violência em um país como os Estados Unidos no ano de 2001. Esta violência está tão disseminada em diversos âmbitos da sociedade, tanto em filmes, séries e notícias de jornais como em revistas e na televisão, que este acontecimento passa ser apenas mais um. No entanto, é na crítica a estes modos de saturação que consiste a sua obra, demonstrando algumas maneiras de tentar conscientizar sobre as memórias sem acabar banalizando-as no meio do caminho.

Paul Ricœur (2007) desenvolve sua teoria sobre o esquecimento ao aproximar a obra de Sigmund Freud dos estudos da história, e assim, compreender as causas que fazem com que os sujeitos esqueçam acontecimentos traumáticos. Isto começa a aparecer em diversos lugares ao longo da história, e a ditadura civil-militar não é uma exceção, visto que é um período traumático para os sobreviventes, e ainda por cima, devido à existência de uma lei de anistia, se instituiu o esquecimento dos crimes cometidos neste período no Brasil.

Se por um lado temos as fragilidades dos sobreviventes, por outro temos os governos democráticos que sucedem os ditatoriais, e estes fazem questão de não tocar nesta ferida. Estes acontecimentos, deste modo, não têm um espaço dentro da história do Brasil. O que se sabe são os acontecimentos institucionalizados e aquelas micro-histórias de sujeitos infames, cujo objetivo de luta era o retorno da democracia ao Brasil. Estas, efetivamente, ganharão seu espaço apenas na literatura, sendo esta de cunho acadêmico ou literato, e em seguida, em documentários e filmes ficcionais, que são o foco desta tese. Esses fatos, pouco a pouco, tendem

¹¹ Por isso, focaremos nestas análises a partir do quarto capítulo, cuja ênfase é estabelecida dentro das formas de resistências emergentes no cinema brasileiro, as quais resvalam neste tabu da ditadura sobre os “dois demônios”.

a cair no esquecimento, segundo Robin (2008, p. 23), pelo fato de vivermos em uma sociedade saturada de mídias digitais; estas informações se perdem em meio a tantas outras catástrofes e, sem perceber, vemos alguns erros voltando a ser reeditados, como o Brasil está vivenciando, por exemplo, no atual governo de Jair Bolsonaro.

Devemos acrescentar ainda a dificuldade de se enfrentar esta temática no Brasil, pois, com o passar do tempo, há disputas de narrativas. Se de um lado temos os sobreviventes contando sobre a tortura e os abusos do poder exercidos pelos militares, de outro temos os militares negando as atrocidades cometidas e destruindo essas memórias ao seu bel benefício. A comprovação disto é que até hoje no Brasil não há um museu sobre a ditadura; temos algumas exposições itinerantes, mas nada digno do que foi feito, por exemplo, para rememorar o Holocausto na Alemanha, guardadas as devidas proporções. Neste caso, temos uma sociedade que enfrentou seus algozes e que conscientiza a sua população deste fato desde o ensino escolar, além de criminalizar toda e qualquer manifestação de apologia ao nazismo.

A eleição de Jair Messias Bolsonaro é a comprovação de que estas atitudes não apenas não são criminalizadas, mas ainda são comemoradas ao ponto de ele ter sido eleito como presidente sem nunca ter tentado esconder seus posicionamentos sobre a ditadura. A efetividade da Lei da Anistia e da “imparcialidade” da mídia nos levaram a eleger um presidente negacionista, que não acredita na ciência e esbraveja insultos a todos aqueles que discordam de suas alucinações.

Robin (2008, p. 40) retoma certas reflexões em seu livro sobre as oscilações da memória em relação ao tempo presente. Dito isto, a autora segue para pensar nas formas de esquecimentos que emergem na sociedade, principalmente no âmbito da memória histórica midiaticizada. A partir destas constatações, ela descreve os modos como os esquecimentos atuam em uma sociedade. O primeiro modo mencionado pela autora, e talvez o mais distante de nosso objeto de estudos, é quando as memórias são destruídas, seja a partir do tempo, de desastres naturais, ou de maneiras acidentais, como guerras etc. Primeiramente, para se destruir a memória sobre a ditadura, precisaríamos ter uma memória sobre a ditadura. Assim, não podemos ver uma depredação de memoriais ou museus sobre a ditadura brasileira, pois, como já dito, eles nunca existiram. Com toda a certeza isso teria sido feito durante o governo de Bolsonaro, visto que nem mesmo os museus existentes no Brasil foram bem cuidados pelo

governo. Além disso, contamos com o veto a um memorial sobre a ditadura que seria construído na UFMG¹².

A destruição aconteceu durante o próprio período ditatorial, sob a forma da degradação do Estado e da democracia, além da destruição de inúmeros povos indígenas na construção da Rodovia Transamazônica. A obra jamais foi terminada; no entanto, a devastação que causou para ser construída é inestimável. Trata-se de um patrimônio que jamais poderemos reconstruir, e isto pode ser visto nos pareceres da Comissão da Verdade (2012). Infelizmente, este tipo de reflexão não é uma tônica nos filmes ficcionais analisados nesta tese. Porém, destacamos a importância e a relevância de se pensar sobre as destruições memorialistas causadas pela ditadura, principalmente em aspectos culturais.

A segunda maneira que Robin (2008, p. 82) destaca na emergência do esquecimento é a anistia. A partir da reflexão da autora, vemos que estas leis têm como intuito a manutenção do Estado e a prevenção de uma guerra civil. Elas consistem em perdões sistemáticos, com isso, ocasionando o apagamento do passado de uma determinada sociedade. Esse, por muitos anos, foi o objetivo dos militares e, em determinado momento, acabou se tornando uma maneira que parte da resistência via de poder voltar ao Brasil de antes, claro, objetivando a retirada dos militares do poder. No entanto, esta resolução teve um preço, visto que, atualmente, vivemos em um período em que as ações dos militares e das resistências são equiparadas, pois os primeiros nunca tiveram os devidos julgamentos democráticos. Isso culminou nos negacionismos sobre a ditadura, sobre os assassinados, sobre as torturas etc.

Robin define a anistia da seguinte forma:

Em princípio, essas proibições de citações não concernem aos pesquisadores e, em particular, aos historiadores. O passado não é apagado pela anistia; ele simplesmente está fora de alcance dos mortais comuns e não tem mais existência oficial: a anistia inibe a ação pública, os procedimentos em curso são interrompidos, a condenação não consta mais nos registros criminais. [...] (ROBIN, 2008, p. 83)

Centralizamos, deste modo, que a anistia é considerada, no Brasil, no âmbito jurídico e no jornalístico. Em nosso país, podemos ver críticas a esta conduta da mídia, que sustentou o mito dos “dois demônios” por certo tempo. Por isso, podemos perceber, em certos aspectos, algumas incongruências mesmo dentro dos filmes sobre as resistências. A dualidade destes “dois lados errados” sustenta até hoje o discurso pró-ditadura no Brasil. Isto pode ser visto em *posts* nas contas oficiais de Jair Bolsonaro e sua família nas redes sociais, assim como nos movimentos “pela pátria e pela família” que defendem o retorno da ditadura.

¹² Ver proposta: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/026660.shtml>, e a forma como esta proposta foi tratada pelo governo federal de Jair Bolsonaro: <http://www.mpf.mp.br/pgr/noticias-pgr/pfdc-lanca-nota-sobre-operacao-policia-na-ufmg-e-o-memorial-da-anistia-politica>.

A próxima forma de esquecimento elencada por Robin (2008, p. 85) diz respeito ao apagamento de memórias. Isto também é reforçado pela anistia, que como já foi dito, tornou possível a existência deste tabu dentro da sociedade. O apagamento é como uma amnésia que pesa sobre o tecido social. Com isso, acabamos apagando os acontecimentos de locais como a escola, a qual poderia ser a responsável por conscientizar a população sobre os problemas causados pela ditadura e sobre a importância da existência de uma democracia.

Este apagamento das memórias não se dá apenas no âmbito dos pensamentos, mas também nas estratégias usadas para apagar os vestígios dos crimes, como são os casos dos corpos lançados na “ponta da praia” para esconderem as torturas e assassinatos cometidos pelos militares. Desta forma, vemos a dificuldade de mensurar os afetados pela repressão da ditadura, uma vez que foram esquecidos com o passar do tempo, ou, simplesmente, a família nunca teve notícias do que acontecera.

Alguns destes casos chegaram ao cinema. O mais conhecido é o caso de Stuart Angel (codinome Paulo), o qual contamos ao analisar os filmes *O que é isso, companheiro?* (1997) e *Zuzu Angel* (2006). Houve um apagamento das provas tanto do dossiê levantado por Zuzu sobre a morte do filho quanto do desaparecimento do corpo de Stuart Angel, que nunca fora encontrado. Isso, por muitos anos, impossibilitou a família de velar seu corpo. Este é um caso dentre muitos existentes. Estas são as formas de apagamento que podemos observar sobre as memórias da ditadura que levaram ao esquecimento de sujeitos infames, que nem mesmo tiveram a chance de ter um enterro digno.

Os apagamentos das memórias da ditadura que vemos hoje sendo expostos no cinema mostram as estratégias da repressão para neutralizar as resistências, contando com um plano de guerra, que consiste em não deixar vestígios dos líderes destes movimentos. Os militares não tinham limites éticos na busca de alcançar este objetivo, uma vez que, apesar de balbuciar uma ladainha nacionalista, eram controlados pela polarização advinda dos Estados Unidos em meio à Guerra Fria. Neste momento, pudemos ver o ápice do anticomunismo, que hoje é repaginado e transformado no antipetismo. Os apagamentos destes sujeitos e memórias nos levaram a não ter dimensão da catástrofe que foi a ditadura no Brasil e, por muitos anos, houve a modalização destas críticas por meio das mídias sociais, em prol de um país democrático. Enfim, enquanto isso, a extrema direita, travestida de democratas neoliberais, galgou degrau por degrau seu espaço na política brasileira.

A próxima forma de esquecimento das memórias exposta por Robin é a substituição. Segundo a autora:

O verdadeiro esquecimento talvez não seja o vazio, mas o fato de imediatamente colocar uma coisa no lugar de outra, em um lugar já habitado, de um antigo monumento, de um antigo texto, de antigo nome. Ou ainda voltar atrás passando por cima de um passado recente, obliterado em favor de um mais antigo. (2008, p. 93)

Desta maneira, podemos perceber as diversas possibilidades que a sociedade tem de esquecer determinada memória, incluindo outro elemento no lugar. A substituição que houve durante a ditadura foi do governo democrático por um autoritário, e a substituição da liberdade de imprensa por uma forma de cultura baseada no *pão e circo*, além de substituírem uma imprensa livre por uma imprensa comprada pelos governos dos militares. Durante os anos de chumbo, era comum ver o jornal cheio de receitas em sua página inicial; isto queria dizer que as matérias deste local haviam sido censuradas.

Em suma, continuaremos nossas reflexões sobre a história, a memória e o esquecimento no subcapítulo seguinte. No entanto, buscaremos relacionar as formas de esquecimentos às necropolíticas impostas durante a ditadura, após o período ditatorial e aquelas que ainda estão presentes após 1988, quando foi institucionalizada a nova constituição brasileira. Isto pois precisamos verificar a partir do cinema os momentos em que a destruição, a anistia, o apagamento e a substituição das memórias tiveram interferência na sétima arte, direta ou indiretamente. Assim, para ilustrar estas reflexões, utilizaremos os filmes do nosso terceiro eixo.

3.3 Os testemunhos no cinema sobre a ditadura: as consequências de uma necropolítica do esquecimento

Neste subcapítulo, pretendemos aproximar a concepção de necropolítica desenvolvida por Mbembe e o esquecimento do qual tratamos até o momento em nossa tese. Isto pois existe um elemento da anistia que é deixado lado quando pensamos na repressão militar durante a ditadura. A Lei da Anistia serviu para que fossem esquecidos todos aqueles crimes que foram julgados durante a ditadura e as prisões políticas. No entanto, por parte da repressão, nunca houve um julgamento dos criminosos para ser aplicado a esta lei; estes simplesmente tiveram seus atos apagados sem qualquer modificação e ainda continuaram desempenhando cargos centrais dentro das forças armadas ou fora delas.

A junção destes conceitos vem da necessidade de se pensar sobre os maus usos do esquecimento da ditadura brasileira e seus reflexos na democracia brasileira, além de refletir sobre como estas diásporas podem ser demonstradas por meio dos filmes do nosso terceiro eixo, o qual conta com documentários, cujo princípio vital é relatar a vida social em meio à repressão.

Desta forma, poderemos ponderar sobre alguns dos indícios deixados pelo cinema brasileiro a respeito destas necropolíticas do esquecimento, as quais estão em voga no Brasil de Jair Bolsonaro.

Sempre que necessário, faremos a relação com a memória que fora criada por meio dessas necropolíticas do esquecimento que estão em pleno vigor na atualidade no Brasil. Com isso, perceberemos que mais do que matar, a ditadura obliterou muitas de suas vítimas, visto que muitas não tiveram o direito a celebrações fúnebres pela falta de seus corpos, que foram apagados dos arquivos e jogados ao mar, ou ainda enterrados em uma vala comum em algum lugar desconhecido de todos. Isto também corrobora com a questão de que muitas destas vítimas não tiveram a chance de ter seus criminosos levados a um julgamento imparcial e, desta maneira, encontram-se hoje perdidas no esquecimento¹³.

A junção dos conceitos de esquecimento e de necropolítica se dará, principalmente, por meio destes desaparecimentos e da omissão de corpos de vítimas, além da falta de documentação sobre as ações cometidas pelos militares durante as torturas que são mencionadas nos documentários. Em seguida, esses crimes foram levados a um outro patamar, ao se institucionalizarem com a ajuda da Lei da Anistia, que foi o princípio do golpe contra os direitos à memória no Brasil. Precisamos, primeiramente, desconstruir o tabu dos “dois demônios”, que via tanto os militares quanto a resistência como um mal a ser combatido. Esta é uma das narrativas contadas pelos militares e reforçada em alguns filmes que tem o intuito de parecerem “imparciais”, mas que acabam por reforçar algumas destas necropolíticas de esquecimento. Isto acontece também como uma estratégia de manutenção deste esquecimento, visto que o fato de uma instituição como o exército disseminar este tipo de informação¹⁴ gera certa aderência na sociedade, e ao mesmo tempo tira o foco das discussões necessárias ao relativizar as torturas e os assassinatos cometidos durante a ditadura.

A necropolítica emerge na obra de Mbembe a partir da noção de biopolítica de Michel Foucault. Isto pode ser percebido uma vez que, para Mbembe, as biopolíticas não são

¹³ Devemos ressaltar o grande passo dado com a CNV (2012-2014), que teve o papel central de procurar e desvelar estes casos que por muitos anos estiveram no anonimato e no esquecimento. No entanto, este conhecimento não pode estar apenas presente no meio jurídico ou acadêmico. É necessária a difusão destas informações dentro da sociedade e uma melhor lapidação do Canal da CNV no Youtube, para que este tenha melhor aderência dentro do meio social, ou ainda uma curadoria destas memórias organizadas em um memorial.

¹⁴ Este tipo de comportamento ainda é visto pelos militares. Prova disto é o pronunciamento do Presidente do Superior Tribunal Militar, que ironizou os áudios divulgados pela jornalista Miriam Leitão ao se defender de ataques de Eduardo Bolsonaro sobre a não existência de tortura em sua conta do *Twitter*. Ver: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogasparsi/2022/04/a-tortura-produziu-uma-milicia.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa. Acesso em: 20 de maio de 2022.

suficientes em face dos necropoderes e da necropolítica, que visam subjugar as vidas a uma forma de poder que os condena à morte. Este necropoder dissipa as relações com as resistências, uma vez que as destrói. Foi o que vivemos com a repressão ditatorial, que a partir da tática de guerra advinda da Guerra da Argélia (DUARTE-PLON, 2016), tinha como objetivo central a destruição das células de resistência no Brasil. Nessa ação foram mortos não apenas os ativistas que foram para a luta armada, como podemos ver nos filmes, mas estudantes, camponeses e todos aqueles que ousavam se opor aos militares.

Estas noções são também essenciais para pensarmos sobre a relação entre mártir e liberdade. São pontos centrais trabalhados pelo nosso *corpus*, uma vez que muitos dos ativistas que optaram pela luta armada sabiam dos riscos desta ação e estavam dispostos a morrer pela sua liberdade. Isto é fortemente repetido em todos os filmes de nosso terceiro eixo. Este necropoder, que é transformado durante a ditadura em uma necropolítica, dava ao Estado governado pelos militares poderes irrestritos sobre a vida e a morte de sua população, principalmente de seus presos.

Ao unir as necropolíticas ditatoriais às táticas de guerra, como a tortura e as destruições das evidências destes crimes, podemos pensar que esta necropolítica é baseada em obliterar todo o trabalho das resistências, e seu objetivo central com era o esquecimento destes sujeitos que foram assassinados durante a tortura na ditadura. Com isso, vemos uma reiteração disto por meio da Lei da Anistia, que como já dito, não apenas esqueceu os crimes julgados durante a ditadura, mas também aqueles crimes que nunca chegaram a ser julgados, como é o caso dos torturadores e membros do governo militar que estavam diretamente ligados às mortes, fossem elas de revolucionários ou de estudantes com ideais progressistas.

Mbembe (2018, p. 5-7), em seu ensaio intitulado *Necropolítica*, primeiramente reposiciona a noção de soberania, esta passando a ser considerada não apenas um local de poder em relação ao outro, mas o poder daqueles que decidem quem deverá viver ou morrer dentro de uma sociedade. Deste modo, ao controlar a vida, as biopolíticas não são suficientes para dar conta deste tipo de reflexão; por isso, o autor desenvolve o conceito de *necropolítica*, uma vez que este significa a mobilização de um poder soberano que impele os sujeitos e, em nossa interpretação deste conceito, impele as memórias à morte, e consequentemente, ao seu esquecimento.

A união feita pelo autor para a elaboração deste conceito vai desde o biopoder foucaultiano, passando pela ideia de soberania e, enfim, pelas acepções de Agamben sobre o Estado de exceção. Como biopoder, Mbembe compreende a articulação das forças que nos impulsionam à vida. As políticas sanitárias, alimentícias, a demografia, o discurso médico

dentre outros estão embebidos deste biopoder, que possibilita que a vida em sociedade seja hoje mais longa. É fundamental que estes biopoderes, ao mesmo tempo que resguardam a vida dos sujeitos em sociedade, a controlem, sempre tendo em vista a produção de corpos saudáveis para a vida no trabalho. Já o necropoder se destina àqueles corpos que são marginalizados pela sociedade, seja em algum momento histórico determinado, como no caso do Holocausto, ou da escravidão, seja das atuais formas de marginalização dos corpos, sendo a principal delas os preconceitos raciais, denominados por Foucault (1975-76, p. 201-221) de racismo de Estado.

As articulações dos necropoderes durante a ditadura civil-militar no Brasil são inúmeras, visto que vivenciamos um governo que, por meio do autoritarismo, buscava controlar a sua população, criando maneiras de decidir quem deveria morrer e quem poderia viver. No entanto, entendemos as relações de poder como múltiplas e microfísicas em uma sociedade, e os necropoderes não são diferentes. Eles não devem apenas desenvolver a morte, explicitamente, como destaca Mbembe (2018), mas é possível perceber nuances nestas formas de morte, sejam elas por meio dos apagamentos, ou mesmo como estamos defendendo, dos esquecimentos de sujeitos e de suas memórias fundamentais para a reparação histórica das mazelas da ditadura na sociedade brasileira.

O esquecimento que estamos destacando, muitas vezes, vem em conjunto com a morte de determinado sujeito. Porém, este sujeito é morto em dois níveis pela ditadura. Primeiro, fisicamente, por meio de violações a seu corpo; já no segundo nível acontece a morte de seu legado enquanto vivo. Veremos, ao longo dos documentários, como estas lembranças são trazidas pelas vítimas da ditadura e sua relação com as memórias. Isto pois, mesmo quando há possibilidade de memória, esta pode ser desfocada por outros mecanismos para assim não ter aderência na sociedade.

O cinema memorialístico e o documental servem, neste sentido, como práticas de resistência e de manutenção destas vidas e das memórias destes sujeitos. No entanto, devemos compreender que muitos outros não tiveram esta oportunidade, uma vez que foram apagados dos arquivos gerais, e nunca mais se teve notícia dos corpos, nem mesmo das causas de suas mortes etc.

Há ainda a manutenção destes esquecimentos, na qual também podemos perceber a articulação de uma necropolítica do esquecimento, que desde a Lei da Anistia tira do foco a culpabilização dos militares pelos seus crimes enquanto estes mantêm seus cargos dentro e fora do exército. Assim, estão possibilitados de exercer forças políticas e ideológicas para o desvio destas memórias, criando os tabus sobre os quais discutimos anteriormente, que vão desde os

“dois demônios” até a criação do mito de que as torturas eram feitas por uma parcela “linha dura” do exército e que não eram algo de conhecimento dos governos ditatoriais.

A seguir, retomaremos algumas cenas dos filmes de nosso terceiro eixo para assim contribuirmos para a explanação desta articulação entre a necropolítica e o esquecimento. O primeiro filme a ser destacado é *Que Bom Te Ver Viva* (1989). Um dos objetivos deste documentário é sobrepor as memórias das sobreviventes da tortura sexual àquelas construídas pela mídia jornalística. A cena que destacaremos é uma das intervenções feitas por Irene Ravache em que a atriz interage com a câmera, nos contando algumas das situações a que ela ainda é exposta pelo fato de ter compartilhado suas memórias com a mídia brasileira.





Figura 25: *Que Bom Te Ver Viva* (1986)

Irene Ravache: Filhos da puta, não adianta, não é? 3 horas dando entrevista para sair isso? Chamar o filho da mãe do torturador de médico e eu de terrorista. Ah, 20 anos depois, ele continua sendo doutor e a mim, o que me fizeram? A mim, só me tiraram o capuz, se ao menos tivessem colocado um ex-, não é? Antes de cada nome, ex-torturador e ex-terrorista, não é pedir muito isto, não é? Olha, podia até ser médico e ex-terrorista, nem precisava colocar profissional liberal. Mas médico e terrorista?! [risos] E ainda por cima com aquele ar de quem ouve os dois lados, tudo muito científico, tipo, veja como se faz uma boa e sólida imprensa liberal. Vocês já imaginaram como é que seria uma versão neutra e científica do caso Mengele? (0h 17m 04s - 0h 18m 10s)

Esta cena nos mostra não apenas as formas de manutenção da necropolítica do esquecimento, mas também como a mídia dita liberal reforça as construções dos tabus, que funcionam sempre contra os sobreviventes da tortura. Isto acaba livrando os torturadores de uma retaliação, mesmo que seja social. Ao instigar essas reflexões e continuar desenvolvendo a personagem de Irene Ravache, este documentário traça uma linha tênue entre as lembranças das sobreviventes e as críticas feitas por meio das cenas de ficção performadas pela atriz, que assim como as outras mulheres que compõem este documentário, também fora presa e torturada sexualmente pelos militares. Outro aspecto que se destaca são as formas como os jornais denominam as sobreviventes (como no exemplo citado por Irene, identificada como “terrorista”), reforçando ainda mais o estigma sobre estas mulheres, que já convivem com a dor das lembranças das torturas.

A próxima mulher a nos contar sua relação com as memórias da tortura é Estrela Bohadana, doutora em filosofia. Seu depoimento e o de seu marido, que é também psicanalista, trazem-nos reflexões sobre o dever de esquecer para não sofrer, ou ainda, o direito a esquecer o passado. Esta é uma prova de que nem todas as formas de esquecimento são maléficas, pois, neste caso, ele pode funcionar como biopoder, desde que a manutenção de uma saúde mental saudável passe por esquecer o que aconteceu. No entanto, como o marido de Estrela nos introduz, isto não é fácil de acontecer, porque muitos dos traumas não tiveram uma finalização, já que seus algozes nunca foram julgados até este momento. Como é possível prosseguir com

essas feridas ainda tão abertas e sem nunca terem sido cicatrizadas? As repostas não ficaram mais fáceis, mas a aproximação da maternidade trouxe a Estrela novas perspectivas para estas questões.



Figura 26: *Que Bom Te Ver Viva* (1986)

Estrela Bohadana: Eu tenho um filho de 10 anos e um que vai fazer 15. Mas o que eu sinto nos dois é que embora, quer dizer, o fato de eu ter sido presa e torturada incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça. Então, eu acho que eles, de alguma forma, reivindicam que eu esqueça. Talvez para que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa. (0h 20m 29s - 0h 21m 03s)

Desta forma, podemos perceber as manifestações dessas memórias dentro da própria família de Estrela, que, de certa forma, estabelece uma relação parecida com as memórias de seus pais judeus sobre a Segunda Guerra Mundial, as quais, durante a sua juventude, não faziam parte de sua realidade. Porém, atualmente, estes traumas não podem ser esquecidos, mas isto também não deve ocupar a vida inteira de Estrela; cabe a ela dosar e encontrar o equilíbrio entre estes traumas e as reconstruções de suas memórias. A convivência com o sofrimento sem perder os prazeres da vida: este é um desafio diário para estas mulheres, que além de conviver com a dor, precisam preocupar-se com as formas como suas lembranças podem afetar as pessoas ao seu redor.

Isto posto, podemos ver a partir desta película algumas manifestações das necropolíticas do esquecimento, sendo estas a marginalização das vítimas da ditadura e a

manutenção da imagem dos torturadores. Além disso, se faz presente seu desdobramento, que é a manutenção dos tabus sobre a ditadura, os quais buscavam omitir a culpa dos militares por seus crimes. Com isso, a institucionalização do esquecimento no Brasil não permitiu que as vítimas tivessem seus algozes responsabilizados pelos seus atos e, depois de 20 anos, ainda fez com que elas fossem lembradas como terroristas, sendo que os crimes delas foram resistir à repressão ditatorial, que por meio de medidas autoritárias, visava impedir as manifestações contrárias aos militares.

O segundo filme de nosso terceiro eixo é *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004). Trata-se de um filme majoritariamente pertencente ao gênero ficcional, com algumas poucas intervenções de narradores e de lembranças contadas por sobreviventes da Guerrilha do Araguaya, que são bem poucos, visto que a maioria fora dizimada, como podemos observar na seguinte cena:





Figura 27: *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004)

General Mamede: Senta aí, todo este tempo e vocês não conseguem acabar com esses bostas. Tão esperando o quê? Você já viu isso?

Major Curió: Sim, senhor!

General Mamede: União pela liberdade e direitos do povo. Forças guerrilheiras do Araguaya. Os senhores me respondam, onde foi que esta merda foi impressa? Subversivo agora tem gráfica na selva? É isso? Vocês sabem onde foram bater este manifesto com o programa de governo deles, sabe Major?

Major Curió: Não, senhor!

General Mamede: Em São Paulo e acabou saindo na imprensa. Outra coisa, recebemos um relatório confidencial, captaram aqui no Rio de Janeiro uma transmissão em telegrafia vinda de Marabá.

Coronel: Estamos rastreando, general. Dê-nos alguns dias.

General Mamede: Eu não chamei vocês aqui para ouvir desculpas. O fato é que as notícias desta merda estão sendo transmitidas da China, da Albânia, da puta que pariu... Estou avisando, Brasília está querendo a cabeça de alguém, posso garantir que não vai ser a minha. Eu não mandei vocês endurecerem? Onde estão os resultados da sua operação, Major?

Major Curió: Senhor, a operação, ela é feita...

General Mamede: ... não quero ninguém saindo da região, nem vivo, nem morto. Evacuem as vilas, arranquem os posseiros que ainda vivem na mata. Façam um pente fino. E que fique claro, cerco e aniquilamento. Sem prisioneiros. (1h 24m 11s - 1h 25m 37s)

Nesta cena, podemos verificar com maior clareza o necropoder em ação, uma vez que, de maneira soberana, o General Mamede pede a morte de todos os revolucionários que estavam escondidos nas matas na região do Araguaia. Além disso, ele ainda deixa claro que não quer nem que os corpos saiam de lá, ou seja, é uma operação que visa não apenas a morte, mas o apagamento destes sujeitos revolucionários da sociedade. A ordem vem de uma instância superior que estava descontente com as notícias que surgiam na mídia sobre este grupo de revolucionários e, com isso, o Major Curió começa a agir com ainda mais truculência em suas ações pelas vilas da mata da região do Araguaia.

Esta, sem dúvida, é a cena que mais deixa clara a concepção da necropolítica do esquecimento, visto que as táticas de guerra consistem em não apenas matar, mas em tornar o inimigo das forças repressivas inexistente para a sociedade. Este plano é constantemente retomado a cada fala sobre a ditadura que exime os militares de seus crimes contra a sociedade brasileira. Ouvimos ainda falar dos revolucionários e daqueles que foram presos, torturados e mortos dentro dos presídios. No entanto, pouquíssimo é visto e dito, principalmente dentro do cinema brasileiro, sobre as sociedades indígenas e camponesas que foram dizimadas para a construção da Rodovia Transamazônica, ou ainda na Guerrilha do Araguaia.

O terceiro filme é o documentário *Torre das Donzelas* (2019). De todos os filmes que analisamos, este é o documentário mais prototípico, que foi selecionado pela forma que mostra a interação das personagens com o espaço reconstruído das celas, a construção de suas lembranças e de suas interações. Algumas intervenções artísticas são feitas ao longo dos relatos para tornar visível determinada lembrança e nos dar mesmo que *flashes* de seus momentos juntas. É um filme diferente de todos os outros analisados até o momento, e mais do que retratar a resistências e as formas de se resistir, este filme nos dá uma visão da constituição das subjetividades revolucionárias, principalmente entre as mulheres. Este é um elemento muito importante, pois a reconstrução desta subjetividade é muito necessária dentro da sociedade; é

necessária depois de tantos anos de difamação dentro da mídia, e hoje, podemos ver que estas mulheres, que são professoras, médicas, advogadas e também a ex-presidenta do Brasil, mulheres que têm filhos, netos e bisnetos, foram injustiçadas pela repressão ao serem presas, muitas vezes sem um julgamento imparcial. Aquelas que compunham a luta armada, muitas vezes, foram em busca de mudança, pois todos ao seu redor foram impelidos para a clandestinidade.

A cena que mais corrobora para a comprovação de uma necropolítica do esquecimento gira em torno dos motivos pelos quais o prédio em questão fora destruído, ainda durante o período ditatorial, como uma forma de queima de arquivo. Muitas das personagens deste documentário relatavam terem sido fichadas apenas quando chegaram ao Presídio Tiradentes, pois antes disso, haviam sido duramente torturadas e violentadas no DOI-CODE e em outras instâncias sem nunca ter sido documentadas. Por este aspecto, elas consideravam este lugar o céu em comparação com os outros. Porém, nem de longe era uma vida fácil.

É importante ressaltar que esta produção conta com um site, no qual é possível encontrar elementos sobre as múltiplas comissões instauradas para reconhecer os mortos da ditadura e ressarcir financeiramente aqueles que foram prejudicados pela ditadura civil-militar brasileira. Além disso, conta com cenas extras de diversas mulheres que participaram do documentário. Assim, podemos ver um trabalho que vai além das telas do cinema, e que se preocupa em conscientizar a população e não apenas nos apresentar melhor estas mulheres, mas também discutir esta temática tão necessária para a história do Brasil.

Uma das cenas do documentário que diz respeito à articulação das necropolíticas do esquecimento é seguinte:

Maria Aparecida Costa: E o que significa a demolição daquele presídio? É uma forma de apagar aquela memória. Então, as ações de silenciamento desta história toda, elas vão e vêm acontecendo. (1h30m14s - 1h30m30s)

O silenciamento das vozes das resistências continua acontecendo. A demolição do presídio, como destaca Maria Aparecida, é uma das formas pelas quais a necropolítica do esquecimento agiu ainda durante o período ditatorial. Porém, ainda vemos dentro da sociedade este apagamento e os incansáveis esforços de esquecer e calar essas vozes, além da manutenção dos tabus e das mentiras.

Em suma, cremos que em meio a algumas dessas alusões pudemos demonstrar a utilidade e a fecundidade de refletirmos sobre uma necropolítica do esquecimento quando pensamos nas memórias da resistência durante a ditadura. Durante a história do cinema, pudemos ver algumas dessas reverberações, mas elas se encontram ainda latentes na sociedade

brasileira, o que é reiterado a cada fala negacionista vinda do exército brasileiro, ou dos representantes do (des)governo de Jair Messias Bolsonaro.

Sendo assim, aprofundaremos, em nosso quarto capítulo, as análises e reflexões sobre as formas de resistências e suas emergências no cinema brasileiro, tendo como base os nossos três eixos de estudos.

4. AS FORMAS DE RESISTÊNCIAS EM FILMES SOBRE A DITADURA

Iniciaremos, neste momento, as análises das formas de resistências à ditadura brasileira que emergem no cinema. Para tanto, focalizaremos os filmes dos três eixos de nosso *corpus*, que serão discutidos sob três temáticas. A primeira pretende compreender as diversas formas de resistências; a segunda dá ênfase às lutas, bem como a sua possibilidade de emergência no cinema; por fim, pensaremos nas formas de desobedecer que emergem no cinema brasileiro como manifestação de resistências.

Durante este capítulo, desenvolveremos algumas discussões sobre as formas de poder e resistências que podemos analisar dentro do cinema brasileiro. Levaremos em conta as múltiplas formas que Foucault explora em sua obra, como as sublevações e as contracondutas. Com isso, poderemos verificar as continuidades e discontinuidades dispostas nesta materialidade, bem como estabelecer quais são as memórias sobre a ditadura que são privilegiadas pelo cinema sobre a ditadura e quais ainda não podem emergir no momento histórico em que os filmes foram realizados.

Com essas análises, poderemos cartografar as lutas emergentes no cinema sobre a ditadura e, dessa forma, perceber qual proposta tem maior relevância dentro desta materialidade e qual delas está designada à saturação, ao esquecimento. A partir disto, devemos contar com um panorama das lutas que ainda devemos travar para reiterar a importância de se discutir a ditadura, não apenas no cinema, mas na sociedade brasileira atual.

4.1 As relações de poderes e de resistências durante a ditadura a partir de cenas do cinema brasileiro

Nossa análise das resistências necessita retomar a caixa de ferramentas tática, estratégica e analítica que Michel Foucault propôs em sua obra por meio do método arqueogenealógico. Abordar os poderes e as resistências exige que adotemos o olhar do arqueogenealogista, cujo principal objetivo é *interpretar a história do presente*. Assim,

observar os filmes que fazem emergir a memória da ditadura em diferentes momentos do nosso passado visa pensar sobre o que nos acontece no momento atual.

Tal análise arqueogenealógica parte de uma articulação entre a linguagem, a história e o sujeito. Ao longo de suas pesquisas, ao mesmo tempo em torna seu método e sua teoria mais sofisticados, Michel Foucault (re)elabora alguns conceitos essenciais para o seu dispositivo analítico. O seu projeto geral engloba a articulação de três eixos que fundamentam as experiências históricas das subjetividades: “[o] eixo da formação dos saberes, o eixo da normatividade dos comportamentos e, enfim, o eixo da constituição dos modos de ser do sujeito.” (FOUCAULT, 2010 p.41-42). Tais eixos englobam três deslocamentos teóricos que embasam as três fases de sua arqueogenealogia.

A arqueologia e a genealogia têm naturezas distintas e complementares pois, segundo Foucault (2007, p.98): “A arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade.” Parafraseando o filósofo, podemos afirmar que o trabalho foucaultiano tem na análise arqueológica seu método, o que pressupõe que essa análise tenha como ponto de partida uma materialidade discursiva, um acontecimento discursivo.

A arqueologia do saber ou a análise da formação dos saberes como esse primeiro deslocamento teórico pressupõe que a análise “[...]deve ser feita não tanto como a história do desenvolvimento dos conhecimentos, mas a partir e do ponto de vista da análise das práticas discursivas e da história das formas de verificação”. (FOUCAULT, 2010 p.41). A arqueologia, portanto, nos municia de ferramentas conceituais para questionar os saberes que construíram, historicamente, objetivações que nos subjetivaram ao longo dos tempos.

Se a descrição arqueológica tem como método um procedimento de verificação dos saberes que produziram verdades por meio dos discursos, a genealogia complementa a análise com uma atitude filosófica que é “ao mesmo tempo redescoberta exata das lutas e memória bruta dos combates” (FOUCAULT, 2007, p.97). A leitura de Nietzsche traz para a descrição arqueológica a atitude filosófica das resistências. Assim, se a arqueologia é a descrição dos saberes que constituem subjetividades, a genealogia é a “reativação desses saberes locais, contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder”, conforme se expressa Foucault (2007, p.97-98)

E esta genealogia, como acoplamento do saber erudito e do saber das pessoas, só foi possível e só se pôde tentar realizá-la à condição de que fosse eliminada a tirania dos discursos englobantes com suas hierarquias e com os privilégios da vanguarda teórica. (FOUCAULT, 2007, p.97)

Se os saberes são o centro das pesquisas arqueológicas, a genealogia leva ao desenvolvimento de uma *analítica do poder*, na qual as relações microfísicas de poder atravessam não apenas os grandes poderes do Estado, mas também as relações cotidianas, a sexualidade, as práticas científicas, familiares, escolares, religiosas, trabalhistas, amorosas. São relações de forças de pequenos enfrentamentos, pequenas micro-lutas. Por isso, o poder deve ser analisado nessa fragmentação, nessa dispersão em que os discursos produzem batalhas.

As relações de poder aparecem como tônica na obra de Michel Foucault, principalmente na fase da genealogia dos poderes datada pela sua fala na Aula Inaugural de ingresso no Collège de France, publicada como *A Ordem do Discurso* (1970). A partir desse limiar, podemos perceber um enfoque maior do autor nas relações de poderes e de resistências, compreendendo, por assim dizer, o poder como os imbricamentos de forças imanentes ao seu sistema de organização, funcionando como um jogo que, por meio das lutas e enfrentamentos, tem um sentido sempre múltiplo e incessante (FOUCAULT, 1971, p. 88-89).

Apesar de algumas instituições, aparelhos estatais e formulações de leis manifestarem mais visivelmente essas relações de poderes e de resistências, segundo Foucault, o poder está em toda a parte, pois este é produzido em todos os espaços de uma sociedade e a sua relação de imanência é constante com os pontos de resistências. Por isso, tanto os poderes quanto as resistências são plurais, “possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício” (FOUCAULT, 1971, p. 91). Com isso, devemos frisar que estas só emergem em contato com o poder em um campo estratégico.

Os focos de resistências são dispersos no tempo e no espaço de maneira descontínua e pulverizados em toda a sociedade. Presentes em diversos ambientes sociais e unidades individuais, buscam o levante tanto de grupos quanto de indivíduos. Para Foucault, os nós constituídos pelas resistências são efêmeros, uma vez que são responsáveis por introduzirem nas sociedades cisões cujos desdobramentos interferem em grupos e em indivíduos. Isto porque são destacados e direcionados, transformando-se, assim, em seu corpo e espírito. Deste modo, percebemos regiões destas subjetividades que são irredutíveis.

Apesar de sua relação com o poder, as resistências não têm a mesma substância e nem mesmo são secundárias a este. A estes dois elementos é destinada a coexistência em sua contemporaneidade, visto que, para resistir, é necessário que as resistências sejam tão inovadoras e voláteis quanto os poderes. Assim, em sua construção, é preciso que a sua emergência comece lentamente e se espalhe estrategicamente (FOUCAULT, 2021, p. 360).

Por isso, para o autor, jamais poderíamos ser aprisionados pelo poder, visto que, quando se estabelece uma relação de poder, logo percebemos uma possibilidade de resistência. Caso não houvesse resistência, viveríamos em sociedades obedientes. Isso equivale a dizer que as resistências são responsáveis por modificar o processo de forças, transformando o processo de enfrentamento dos poderes dentro de uma sociedade. Devemos entender, a partir disto, que a importância das resistências nesta relação está sempre ancorada na realidade e no combate, sendo a causa das mudanças das incisões do poder em meio à sociedade.

Para além destas relações estabelecidas, é preciso refletir sobre o poder e a liberdade, uma vez que estes conceitos não se excluem; pelo contrário, as relações de poderes só são possíveis entre sujeitos que exerçam a sua liberdade (FOUCAULT, 1982, p. 134). Esse sujeito é entendido como aquele que tem plena possibilidade de resistir, tanto no campo das ações sociais quanto em seus modos de comportamento consigo mesmo.

Buscaremos, a partir das cenas de filmes de nosso *corpus*, analisar as relações de resistências, inicialmente em duas circunstâncias: primeiramente nas situações em que os sujeitos revolucionários ainda estão livres e ainda podem exercer sua liberdade de resistir, e na segunda situação, quando estes estão presos, violentados e dominados.

Focalizaremos, em primeiro lugar, o filme *Paula: a história de uma subversiva* (1979), no qual assistimos às ações, principalmente, de dois personagens: Paula, que deixara seu curso de arquitetura para ingressar na resistência à ditadura, e Marco, professor de Paula que atuava de maneira indireta na resistência, publicando artigos e dando cobertura para os companheiros da resistência.

A primeira cena que temos, de *flashback* das memórias do ex-professor de Paula sobre a ditadura, pode ser dividida em duas partes. A primeira é quando a jovem participava do movimento estudantil e, durante a preparação de alguns cartazes, a polícia invade o campus e começa a prender todos os estudantes envolvidos. No entanto, Paula é escondida e acobertada pelo seu professor, que, a partir daquele momento, começa a desenvolver uma relação com a jovem e se apaixona pelo seu espírito de luta e convicções políticas.

Durante esta perseguição, Marco Antônio conhece o Dr. Oliveira, que se apresenta como um delegado do DOPS com quem o arquiteto se reencontra e de cuja ajuda precisa para buscar a sua filha desaparecida. Nas cenas que se seguem, Marco e Paula conversam sobre os objetivos para a vida, e Paula comenta que tem observado uma mudança em seus objetivos devido às suas concepções políticas. Após conhecê-la melhor, Marco Antônio começa a ajudar grupos durante o final de semana para ficar mais próximo de Paula.

Nesta segunda ação, Marco leva Paula até o local marcado para pegarem um material. Neste momento, vemos pelos toques entre os dois que não são apenas amigos, e Paula começa a ser mais honesta sobre as suas opiniões sobre os partidos de esquerda, que estavam, naquele momento, engessados, enquanto as organizações revolucionárias tinham o papel de encabeçar a luta armada e, assim, derrubar a repressão ditatorial, ou pelo menos parte dela. Marco fazia parte da luta partidária contra a ditadura, mas ajudara outros grupos revolucionários antes deste de Paula. Enquanto a mercadoria é descarregada de uma kombi, os policiais do DOPS saem de dentro do mercado e surpreendem o descarregador. Ao ver Dr. Oliveira, Paula volta imediatamente, e, com a ajuda de Marco Antônio, os dois saem do local.

Oliveira tinha a fama de ser um dos delegados mais violentos durante a ditadura. Marco era obrigado a conviver com este torturador, pois ele era o responsável pela investigação do desaparecimento de sua filha, que estava envolvida com um grupo de usuários e traficantes de drogas. A crítica à anistia é constante neste filme: o personagem Oliveira figurativiza os crimes dos torturadores que nunca foram julgados e que, atualmente, contribuem muito para as *necropolíticas do esquecimento*. Ao anistiar algo que nunca fora sequer julgado, os militares saem do período da repressão ditatorial como se nada tivesse acontecido com eles, e este filme, passados 11 anos da anistia, tem como um dos seus objetivos criticar esta conjuntura dos 8.

Assim, percebemos, a partir deste filme, que as resistências à repressão ditatorial têm a possibilidade de emergir enquanto os indivíduos são livres, mesmo com a perseguição política. Porém, a emergência desta força repressora desestabiliza a balança anteriormente descrita por Michel Foucault, pois nem todos podem resistir neste caso. O preço de se opor à ditadura era alto, e apenas aqueles que tinham muita convicção em seus ideais ousavam se entrepor. Com isso, sempre que analisamos as resistências durante a ditadura, estas relações não são ideais, e a força repressora, por ter controle dos aparelhos estatais, tem maior vantagem e submete a sua população a condições às quais resistir causou a prisão e a morte de inúmeros ativistas e revolucionários durante este período.

Isto posto, a partir dos filmes seguintes, pontuaremos quais são os pontos que tornam estas relações diferentes daquelas descritas por Michel Foucault. O primeiro ponto destacado por meio de *Paula: a história de uma subversiva* (1979) é o domínio dos aparelhos do Estado como a polícia, cujo objetivo era subjugar todos aqueles que ousavam resistir, seja por manifestações estudantis, seja por organizações revolucionárias. Estas violências podem ir desde a prisão arbitrária sem direito de um julgamento até a morte decorrente das torturas utilizadas nos interrogatórios, que eram feitos tanto nas delegacias como o DOPS, mencionado neste filme, ou em galpões clandestinos, como pudemos ver em *Pra Frente Brasil* (1982).

Para estes dois filmes do primeiro eixo, a prisão e a tortura (tanto física quanto psicológica) exigiam uma forma de resistência que envolve o corpo, sua resistência à violência: falar, calar, silenciar eram na maioria das vezes uma sentença de morte. Durante os filmes do nosso segundo eixo, temos um maior detalhamento destas relações e, por isso, poderemos perceber outros elementos desestabilizantes dentro das relações de poder e das formas de resistências, representadas na relação da repressão com as células de resistências.

Nos filmes de nossos segundo e terceiro eixos, analisamos as formas de existências, a vida no cárcere e os seus focos de resistências, além de contarmos com os documentários sobre os sobreviventes da tortura. Primeiramente, os filmes memorialistas destacam a luta armada como a principal forma de se resistir à repressão da ditadura, e dois filmes que mostram formas distintas de se resistir são *O que é isso companheiro?* (1996) e *Batismo de Sangue* (2006).

Em *O que é isso companheiro?* (1996), vemos as possibilidades que fizeram jovens enveredarem para a luta armada. Com isso, diferentemente de *Paula*: a história de uma subversiva (1979), temos as fases com mais riqueza de detalhes, pois seguimos as memórias do narrador/autor Fernando Gabeira. Acompanhando suas memórias é possível analisar desde a sua tentativa de resistir por meio trabalho de jornalista e, após ver que esta não era mais uma possibilidade, sua decisão de entrar para o MR-8, movimento responsável por arquitetar e executar o sequestro do embaixador americano, cujo efeito foi a libertação dos cárceres brasileiros de 15 companheiros presos políticos que estavam sendo torturados pela repressão. Dentre os presos políticos que foram soltos estavam Vladimir Palmeira, José Dirceu e Ricardo Zaratini.





Figura 28: Foto oficial dos presos políticos libertados em troca do embaixador americano



Figura 29: *O que é isso companheiro?* (1997)

Este filme explora as formas de resistência das diversas subjetividades revolucionárias em sua ação política antes da prisão. Os resistentes agem contra a força repressiva ao sequestrarem uma personalidade como forma de libertar seus companheiros. A ação no filme, por meio dos diálogos entre os militantes, procura justificar o ato de sequestro como um tipo de ação necessário naquele momento de exceção, no qual os combatentes eram levados a se reinventarem e a aprenderem táticas de guerra, para assim conseguirem lutar contra a ditadura.

As ações expostas por este filme começam a ser retratadas a partir do recrutamento destes jovens, seguido de seu treinamento de tiro. Em seguida, temos a expropriação de bancos, cujo objetivo era arrecadar dinheiro para custear a compra de armamento, a manutenção do grupo, bem como o seu treinamento. As ações sempre eram feitas seguidas de discursos conscientizadores, como vemos na cena a seguir:





Figura 30: *O que é isso, companheiro?* (1997)

Marcos: Atenção, isto aqui não é um assalto. Vocês estão assistindo uma expropriação revolucionária. Nós estamos expropriando uma instituição bancária, que é um dos suportes desta ditadura cruel e sanguinária. Muitos de nossos companheiros que lutam pela liberdade e pela democracia estão sendo brutalmente torturados nas prisões deste governo militar. E vocês não ficam sabendo de nada porque a imprensa está censurada. Contem para seus amigos o que está acontecendo. Nós somos o movimento revolucionário 8 de outubro, o MR-8. (0h13m52s - 0h14m26s)

Durante esta ação, Marcos deixa claro aos clientes do banco presentes neste momento quais são os seus objetivos no roubo do dinheiro, além de acalmá-los, pois não era o intuito deles ferir ninguém. Evidentemente, todos estavam muito nervosos com tudo e poucos prestam atenção no que está sendo dito. Porém, vemos que as formas de resistências enquanto os sujeitos gozam de liberdade se dão a partir das ações, que podem ser manifestadas em múltiplas frentes, sendo a armada a mais radical dentre estas.

Já em *Batismo de Sangue* (2006), após a prisão e a tortura do grupo de freis que a repressão considera saberem o paradeiro de Marighella, verificamos algumas formas de não sucumbir à prisão e à tortura. A primeira delas é a fé religiosa. Ao poderem celebrar a missa dentro das celas do DOPS mesmo com recursos restritos, isto faz com que suas forças sejam renovadas para suportar as torturas e desmandos, não apenas dos grupos, mas também dos outros(as) presos(as) políticos que estavam sendo violentados e estuprados durante as torturas.

A cena em que podemos ver a emergência deste foco de resistência é após a tortura de Frei Ivo e Frei Fernando, os quais delatam os esquemas de encontro com Marighella, que é assassinado em uma emboscada. O grupo entra em um continuum de declínio, bem como as forças resistentes. O delegado Fleury leva os freis depois da ação e a cena segue da seguinte forma:





Figura 31: *Batismo de Sangue* (2006)

Delegado Fleury: Matamos o chefe de vocês.

Raul Careca: Cortamos a cabeça da cobra.

Delegado Fleury: Foi fácil, hein. Foi fácil. [...] Quem entregou foram os dominicanos aqui.

Raul Careca: Morreu, acabou.

Delegado Fleury: Olha aqui, acabou! Perdeu a guerra! Acabou! Quer rezar pelo Professor Menezes? Ele deve estar precisando. Olha aqui! Perderam a guerra. [...]

Frei Ivo: Não consigo entender. Ele falou que ia sumir por um tempo. [...]

Frei Fernando: Como eles sabiam que o Marighella ia nos procurar? Nem nós sabíamos.

Frei Ivo: Alguém muito próximo abriu. (0h58m04s – 0h59m58s)

Frei Tito finaliza a cena pegando o terço e bíblia que Fleury lhe dera e rezando pelos seus companheiros. Neste momento, vemos que não se trata mais de uma relação de poder e resistência, e que esta resistência se aproxima de uma resiliência em sobreviver naquele momento difícil de suas vidas, além de ser a forma de conseguirem resistir à prisão e de não deixar suas mentes sucumbirem aos maus acontecimentos. Outro elemento observado é o companheirismo entre os presos dentro da mesma cela, que compreendem a situação dos dois freis e os acolhem mesmo depois de ouvirem que foram responsáveis pela morte do principal ícone da luta contra a repressão ditatorial brasileira.

Estas células de resistências que são manifestadas pela religião e pelo companheirismo entre os presos políticos permitem que eles passem por todo o período do cárcere no DOPS¹⁵. Enquanto um dos companheiros é chamado para ser torturado, o grupo reza um “Pai Nosso” pelo seu companheiro de cela. Estes elementos nos mostram uma forma de se manter com esperança dentro de um cenário totalmente desfavorável e repressivo. A narrativa fílmica dá visibilidade às relações de poderes e de resistências uma vez que a repressão, a dominação e a violência dentro do cárcere têm como sua contraparte a ação religiosa dos personagens. Ao

¹⁵ Devemos ressaltar que durante estes períodos, os presos não eram fichados e não havia nenhuma prova física de que eles estavam lá. Se acontecesse de estes presos morrerem durante a tortura/interrogatório, estes corpos eram descartados para não deixar provas dos crimes.

mesmo tempo, essa resistência não garantia a sobrevivência, era suficiente apenas para lhes manter ativos e esperançosos por uma melhora.

Após a volta do companheiro todo machucado depois da tortura, os presos dentro da sala tentavam comer algo que estava sempre em condições insalubres e precárias de higiene. Com isso, vemos que há a tentativa de suprimir todas as condições de possibilidade de emergência de uma resistência, inclusive, a dignidade e seus direitos básicos de sobrevivência. Encontram-se presos em celas separadas homens e mulheres; após a chegada de Frei Beto, sai do interrogatório uma mulher que, durante a sessão de tortura, fora estuprada pelos seus interrogadores. Ao ver isto, Frei Tito continua a rezar e a chorar pela situação que seus companheiros estão passando, depois de refletir um pouco sobre tudo que estava acontecendo. Nesse momento, o religioso larga o terço e, indignado, chora.

Após todas estas provações, acontece a cena do ritual da missa dentro dos porões do DOPS. Enquanto os freis começam as orações, é possível ver o olhar de esperança de alguns presos, uma vez que estavam desesperados por qualquer sinal que pudesse lhes dar prognósticos melhores de uma mudança de cenário. Neste rito, proposições são feitas e os freis pedem para que Deus ouça as suas preces. Transcreveremos essa cena para melhor ilustrar este momento.





Figura 32: *Batismo de Sangue* (2006)

Frei Beto: [...] Agora quem quiser pode manifestar suas intenções.

Preso política 1: Eu queria que o Pudim nos deixasse em paz.

Grupo de Freis: Senhor, ouvis as nossas preces.

Preso política 1: Que nada de mal aconteça à minha mulher e ao meu filho.

Grupo de Freis: Senhor, ouvis as nossas preces.

Preso político 2: Queria pedir ao Deus de vocês, que talvez também seja o nosso, que faça vencer essa luta um dia.

Grupo de Freis: Senhor, ouvis as nossas preces. (1h11m50s – 1h12m16s)

Apesar de o alto escalão manter seus comportamentos violentos e desumanos para com os presos, vemos a partir dos olhares do carcereiro, interpretado por Babu Santana, seu arrependimento e dubiedade em relação às condutas praticadas naqueles porões. Este pesar visto no olhar do carcereiro mostra que estas são formas de se resistir a repressão, e são responsáveis por mudanças na forma como esta relação é estabelecida, mesmo que não haja nenhuma modificação, de fato, na forma como o grupo é tratado pelos outros policiais do DOPS.



Figura 33: *Batismo de Sangue* (2006)

As células de resistências se mantêm até o momento em que o grupo é mandado para o presídio. Neste momento, os freis passam a ser fichados, o que notoriamente era algo menos horrível do que aquilo que viviam anteriormente. Isto pode ser visto pelo espaço que eles tinham, pela possibilidade de receberem visitas e, de alguma maneira, continuarem a contribuir para a luta contra a ditadura, mesmo que de maneira indireta.

Isto é melhor exposto pelo documentário *Torre das Donzelas* (2018), que é focado na vida de mulheres que conviveram juntas no Presídio Tiradentes, o qual foi destruído ainda durante a vigência da ditadura civil-militar. Esse documentário reconstrói partes do presídio e, assim, vemos não apenas a relação dessas mulheres entre si, mas também uma reconstituição

do espaço. Além disso, detalha as individualidades de suas experiências durante o cárcere; estas falam das relações que tinham com familiares, das formas de se ajudarem e ainda, de ajudarem outras companheiras que estavam lá fora.

Estas formas de resistências se diferenciam daquelas das quais falávamos durante a primeira fase das prisões, nas quais as torturas e os interrogatórios eram mais frequentes. Neste aspecto, estas mulheres tinham tempo para saber as notícias sobre o Brasil, por meio da relação com as outras presidiárias não-políticas, além de estudar, ou ainda fazer trabalhos artesanais que poderiam ser vendidos, para assim arrecadar dinheiro para suas famílias ou para os movimentos revolucionários. Podemos ver isto no seguinte depoimento:

Nair Benedicto: Passado o susto, a gente falou: bom, não vai dar pra gente ficar morrendo de medo. Então, a gente avisou que queria falar e elas chegaram neste primeiro portão e daí nós explicamos para elas: vocês sabem, tem alguma ideia de quem somos nós? E, elas responderam que sim. E que nós éramos as terroristas. [risos] Daí, a gente já começou: terroristas, é o nome que os policiais [es]tão dando para nós como deram para vocês de “corró”, mas a gente tem uma coisa bem específica de estarmos aqui, a gente quer mudar algumas coisas nesse país. A gente estava proibida de absolutamente tudo, tudo, e imediatamente se formou uma ligação delas com a gente, por exemplo, elas liam o jornal para a gente. Elas liam o jornal e a gente ensinava elas a lerem o jornal, porque elas liam só a parte da frente e depois falavam, mas a notícia acabou. Não acabou, vê ai na página tal onde que continua. Então, elas foram deixando a gente a par do que estava acontecendo, porque quando a gente foi pro Presídio de Tiradentes, eu nem sabia da morte do Marighella. (0h23m12s - 0h24m25s)

Essa passagem mostra as relações que estão estabelecidas e que, assim, possibilitam a continuidade de suas ações, mesmo dentro das prisões. Neste momento, vemos que a repressão para algumas destas presas se torna menos violenta a partir de uma rede estabelecida daquelas que já estavam presas com aqueles que chegavam da OBAN, do DOPS etc. Isto era feito por intermédio dos advogados, que eram avisados quando alguém chegava com a informação que deveria ser repassada para os familiares, os quais, por sua vez, poderiam tomar atitudes para impedir que estes outros presos políticos fossem mortos.

É importante ressaltar que enquanto estavam presas no Presídio Tiradentes, a relação entre as presas políticas era fundamental para manutenção do espírito revolucionário, uma vez que era de onde elas tiravam forças para continuar resistindo. No entanto, não era nem de longe um ambiente seguro, pois sempre que algum preso que era do mesmo grupo chegava, as mulheres eram levadas para serem novamente torturadas. Com isso, todas do grupo sofriam em conjunto pela companheira, e de forma alguma gostaríamos de insinuar que estas relações eram boas ou ideais; pelo contrário, mas elas eram diferentes, como é destacado inúmeras vezes por este documentário.

Deste modo, percebemos que para estas mulheres a prisão, neste momento, não era o fim de suas ações, pois elas resistiam umas pelas outras e, sempre que possível, por aqueles que estavam fora, ou sendo presos e torturados. Estas teias de resistências faziam com que estas mulheres conseguissem se reerguer aos poucos depois de tanta violência sofrida. Neste processo, há um momento em que os torturadores detêm um poder soberano, na medida em que são donos das vidas destas mulheres na prisão. Essa submissão não termina quando são libertadas, pois aquelas que conseguiram sobreviver precisaram ainda travar uma incessante luta contra seus traumas e lembranças desta época.

Além disto, fora estabelecido dentro do coletivo que todas as mulheres que chegassem lá deveriam ajudar, fazendo artesanato para vender e, com o dinheiro, era possível comprar alimentos para que cozinhassem dentro da prisão. Isto porque a comida que vinha do Carandiru feita pelos presos era insalubre. Visavam também dar apoio às famílias, auxiliando a cobrir os custos com advogados para aquelas que não tinham condições de pagar. Estas contribuições também podem ser vistas como uma forma de resistir dentro do cárcere por essas mulheres, que ampliavam suas redes e, assim, resistiam juntas durante o período em Tiradentes.

Em suma, essas narrativas fílmicas mostram – cada uma à sua maneira – a complexidade das relações de poderes e resistências estabelecidas durante a ditadura. Destacamos, também, o papel central da repressão, que desestabiliza esta relação tão profícua descrita por Foucault em sua obra, principalmente durante a genealogia dos poderes e da ética. Aprofundaremos essas discussões e traremos outros filmes de nosso *corpus* para pensarmos sobre as contracondutas, as sublevações, as lutas e a relação que resistir tem com a (des)obediência.

4.2 As contracondutas às formas de governos ditatoriais

Dissertaremos agora sobre algumas formas de emergência das resistências na obra de Michel Foucault, sendo a primeira delas a contraconduta. Para tanto, precisaremos adentrar nos estudos sobre a *governamentalidade* e sua correlação com as resistências. Foucault desenvolve estas noções em seu curso de 1978, *Segurança, território, população*. Assim, observamos que as contracondutas emergem sempre em algum momento de crise das formas de governo, visto que passam a ditar novas formas de se lutar e de se resistir durante estes períodos. No pano de fundo destas discussões está a leitura foucaultiana sobre o liberalismo e sua racionalidade.

Nesta obra, Foucault utiliza a palavra *conduta* por sua oportuna ambiguidade de significar não apenas a atividade que está sendo conduzida, mas também a forma como determinado indivíduo se conduz, ou ainda se deixa conduzir. Assim, durante a explanação sobre as relações entre religião e política, vemos que nem tudo é política; no entanto, tudo é passível de ser politizável, e a política nasce como uma forma de resistir ao governo de si e o dos outros.

Dentro desta explanação, o autor francês aborda detalhadamente as questões sobre o poder pastoral, que, grosso modo, permite-nos analisar as formas com que o cristianismo conduzia as formas de governos de si e dos outros das sociedades ocidentais. Suas análises contornaram as relações de lutas e resistências estabelecidas dentro do pastorado, que propunham sempre a reformulação desta conduta, assegurando uma maneira de fugir do governo de outros e desenvolvendo uma maneira diferente de se conduzir.

Desde modo, as contracondutas são as maneiras de se fugir das formas de governo e que o próprio poder pastoral desenvolveu em enfrentamento com outras posturas religiosas oriundas do Oriente Médio durante os séculos II, III e IV. Desta maneira, verificamos uma continuidade no sentido que as contracondutas, em determinados momentos, podem se tornar condutas a serem debeladas. O fundamental a ser analisado são as especificidades na emergência desta revolta de condutas, cuja diferença deve ser posta em relação às revoltas econômicas e às políticas. Ainda que em certos aspectos ambas possam se entrelaçar naquelas derivadas das condutas, elas têm por si uma forma de existência e objetivos específicos.

Foucault (1978, p. 260) indica a Reforma de Lutero como sendo a maior de todas as revoltas de conduta tidas no Ocidente; posteriormente, as pautas políticas e econômicas foram introduzidas. Durante a transição do século XVII para o século XVIII, as funções pastorais passaram a ser exercidas pelo governo no que diz respeito às condutas dos homens.

A partir deste deslocamento, o autor francês defende o argumento de que as instituições políticas produziam muito mais conflitos de conduta do que as religiosas. Assim, menciona três exemplos de revoltas que se desenrolaram com base em contracondutas morais, sendo a primeira delas a daqueles que se recusaram a pegar em armas, analisados como um problema do sistema político da nação, incluindo-se em primeiro plano em relação à defesa dos demais. O segundo exemplo diz respeito a sociedades secretas, como a franco-maçonaria, criadas durante o século XIX, cuja responsabilidade fora compor revoluções políticas e sociais, levando sempre em consideração uma modificação das condutas vigentes. Desta maneira, buscavam direcionar os indivíduos para outros objetivos e para uma outra proposta de governamentalidade. Foucault, neste momento, compara estas sociedades secretas a um partido

político, que ainda não pudera emergir nas sociedades modernas¹⁶. O terceiro exemplo trazido por Foucault diz respeito às práticas médicas, cuja emergência propiciou múltiplos levantes de condutas em direção a um biopoder de longevidade, seguindo, assim, os estudos científicos para melhorar a saúde da sociedade.

O termo *contraconduta* é rigorosamente escolhido por Foucault por significar a “luta contra os procedimentos postos em práticas para conduzir os outros” (1978, p. 266). Com isso, para melhor empregar este conceito, Foucault utiliza a noção de *ascese*, que significa um exercício consigo mesmo no qual se coloca em pauta a alteridade de suas condutas, desviando das condutas de um pastor e buscando um outro modo, que se distanciaria da obediência absoluta. Essas são discussões que ampliam as nossas até o momento sobre as relações de poder e resistências, ao pensarmos em uma revolta com foco nas condutas.

Durante a ditadura civil-militar no Brasil, acreditamos que as grandes pautas dizem respeito a valores morais e éticos da conduta do sistema político brasileiro, que em 1964, com a eleição de Jânio Quadros, estava pronto para ver emergir um governo mais social e mais voltado para a classe trabalhadora; todavia, isto fora impedido pelo golpe. Deste modo, vemos que o golpe fora, em certos aspectos, uma contraconduta antidemocrática que levou o Brasil a 21 anos de uma ditadura.

Com isso, temos os levantes das forças revolucionárias compostas por ativistas, sendo estes muitas vezes estudantes universitários e ex-políticos destituídos de seus cargos que gostariam da retomada da democracia e da saída das forças repressoras do Brasil. Tais forças eram coagidas pelos poderes econômicos do capitalismo norte-americano, cujo objetivo era expurgar os regimes ditos comunistas do mundo todo. Durante os filmes, estas são práticas sutis que podem ser vistas a partir dos discursos ou da conversa entre os companheiros de uma ação, mas este foi, na verdade, o pano de fundo de toda a barbárie cometida durante os anos de chumbo no Brasil.

O foco dos filmes sobre a ditadura civil-militar será nos revolucionários que buscaram a volta da democracia; a contraconduta, neste caso, é o reestabelecimento da conduta democrática, na qual os sujeitos tinham direitos políticos e tudo seguia uma ordem, que tinha o voto popular como base. Ela idealmente se distanciaria do regime autoritário que os militares instauraram no país. Desta maneira, em nossos filmes do primeiro eixo, esta retomada da

¹⁶ Isto é dito por Foucault em 1978. Analisamos que a (re)emergência da extrema direita no Brasil e no mundo se deu um pouco sob a regência de uma contraconduta e por meio de partidos políticos que se assemelham a uma sociedade secreta, cuja principal estratégia é compartilhar com seus seguidores notícias falsas, negacionistas e anticientíficas.

conduta democrática não é o principal aspecto, pois estes têm o objetivo de deflagrar as principais mazelas da ditadura, como a tortura, a censura da mídia e falta dos direitos políticos no Brasil.

Estes elementos são formas de controle e manutenção do período autoritário no Brasil. Desta forma, giram em torno das discussões das contracondutas, que urgem a mudança do sistema autoritário da ditadura e o retorno da democracia no país. Cenas que elucidam isto são as seguintes, do filme *Pra Frente Brasil* (1982):





Figura 34: *Pra Frente Brasil* (1982)

Marta: Alguma coisa?

Miguel: Até agora nada. Na firma, não apareceu.

Marta: Eu compro jornais todos os dias, como é que duas pessoas morrem e os jornais não falam nada?

Amiga: É a própria polícia que não deixa.

Marta: E eles podem fazer isso?

Miguel: Censura, Marta. Dizem que estão preparando luta armada. É, luta armada. Por que não sai nos jornais... ai, Rubens, Marta pensa que estamos na Suíça.

Marta: O que você quer dizer com isso? O que uma coisa tem a ver com a outra?

Miguel: Nada, Marta, nada. Estou dizendo que existe censura, só isso.

Marta: Oh, meu Deus! O que fizeram com o Jofre? (0h25m00s - 0h25m48s)

Estes primeiros filmes do *corpus* não mostram com riqueza de detalhes estas relações; apenas é possível ver a discussão entre os personagens sobre a existência de uma luta armada, das prisões arbitrárias e ainda da censura da mídia. Estas práticas fazem a manutenção do sistema que visa a consolidação do país como capitalista, no qual não se pensa em direitos para

o trabalhador e para o povo mais pobre. Nestas primeiras emergências da ditadura no cinema não ficam tão explícitas as mudanças de condutas, apenas as denúncias das práticas de manutenção do sistema autoritário.

Isto é modificado ao adentrarmos nos filmes no segundo eixo. Ao pensarmos em filmes como *Lamarca: o capitão do exército* (1994), podemos compreender com maior clareza para onde iriam nos levar essas modificações de condutas propostas pelos revolucionários. Já no início do filme, temos o grupo VPR durante a ação do sequestro do embaixador suíço, que reivindicava a libertação de 70 presos políticos. Neste momento, Lamarca deixa claros seus objetivos com as ações, que eram uma forma de redirecionar as condutas da repressão militar. Além disso, analisa com cautela a negação do primeiro pedido, uma vez que a repressão queria que o grupo perdesse a razão e justificasse o embaixador. Desta maneira, a mídia de modo geral teria mais motivos para acabar com as suas imagens.

Após a libertação do embaixador suíço, vemos o reagrupamento dos ativistas com o intuito de fazer com que Lamarca fosse para o exterior. Isto porque a sua presença era muito perigosa para as pessoas que estavam próximas a ele e seu valor para a luta armada no Brasil era grande. No entanto, o capitão resolve não sair do Brasil. Com isso, o grupo precisa encontrar uma melhor forma de esconder Lamarca e, neste meio tempo, muitos de seus companheiros começam a cair e a ser duramente torturados para que revelassem os esquemas de proteção que Lamarca estava utilizando.

As conversas de Lamarca tocam exatamente na questão de que a luta armada ameaçava a soberania dos ditadores; um destes discursos é o seguinte:





Figura 35: *Lamarca* (1994)

Lamarca: Erramos em muita coisa. Mas e os acertos? Se não somos incapazes de mudar o país e acabar com a miséria e a exploração do povo, por que eles mobilizam toda esta força contra nós, que somos apenas um amontoado de erros? Por que ameaçamos tanto a ditadura?

Iara: Concordo com você. Mas acho que o que os companheiros falaram não é nenhum absurdo.

Lamarca: O quê?

Iara: Ficar no Brasil é caminhar para a morte.

Lamarca: Até você?

Iara: Até eu. (0h16m10s - 0h17m00s)

A partir desta cena, analisamos que as questões são abordadas com mais complexidade e não por meio de falas indiretas, cheias de ironia e não-ditos, como vimos em *Pra Frente Brasil* (1982). Evidentemente, este é um reflexo das possibilidades de emergência do momento de sua produção, pois o filme de Roberto Farias foi produzido durante a ditadura e não poderia falar explicitamente sobre estes assuntos; já em 1994, estas reflexões emergiam como extremamente necessárias, principalmente dentro do cinema.

As falas do líder Lamarca refletem questões complexas a serem discutidas sobre as ações e o peso das resistências contra a repressão. Neste momento, podemos analisar as condutas a serem mudadas a partir das ações revolucionárias, sendo o motim “mudar o país e acabar com a miséria e a exploração do povo”. É necessário refletir que neste momento do cinema foi possível ouvir em alto e bom som as propostas da luta armada para as mudanças de condutas políticas e econômicas no Brasil.

Com isso, observaríamos melhorias na vida do trabalhador e dos menos favorecidos; com a repressão ditatorial, esses direitos estavam ainda mais distantes. Os valores da luta armada não são amplamente explorados pelos filmes de nosso primeiro eixo, mas durante os dois outros eixos, são o tema nevrálgico, principalmente no que diz respeito a uma retaliação da mídia por apoiar o golpe e os militares enquanto estes cometiam crimes contra aqueles que se subvertiam a seus desmandos.

Outro filme de nosso segundo eixo que deixa claras as condutas a serem reivindicadas pela luta armada é *Marighella* (2019). A ação central deste filme gira em torno da exposição destas reivindicações para o povo. Isto pois, com a censura da mídia, as ações da resistência não eram compreendidas pelo povo, e a base da revolução compreendida pelo grupo vem, principalmente, da comoção popular. Então, em uma transmissão pirata da Rádio Libertadora, Marighella diz:

Marighella: Aqui quem fala é Carlos Marighella em mensagem ao povo brasileiro. A política nos acusa de terroristas e assaltantes. Mas não somos outra coisa senão revolucionários, que lutam a mão armada contra a atual ditadura militar brasileira e o imperialismo norte-americano. Nossos objetivos são os seguintes: derrubar a ditadura militar; anular todos seus atos desde 1964; formar um governo revolucionário do povo e expulsar do país os norte-americanos; desapropriar firmas, bens e propriedades deles e de quem com eles colabora; transformar e melhorar a condição de vida dos operários, camponeses e das classes médias; instituir a liberdade de imprensa, de crítica e de organização; acabar com a censura; retirar o Brasil de condição de satélite da política externa dos Estados Unidos e colocá-lo num plano mundial como uma nação independente. A ditadura nos acusa de atentados pessoais e assassinatos, mas não confessa que matou: Edson Souto, Marco Antônio Brás de Carvalho, Escoteiro, Nelson José de Almeida e tantos outros patriotas. E não confessa que submete os presos aos suplícios do pau de arara, dos choques elétricos e outros que deixariam os nazistas envergonhados. [...] Os meios que a ditadura militar brasileira emprega para combater e reprimir o povo são meios bárbaros, indignos, destinados a defender os interesses próprios dos militares no poder. Nenhum homem horado pode aceitar a vergonha e a monstruosidade do regime instituído pelos militares e suas forças armadas no Brasil. A Ação Libertadora Nacional prossegue lutando e prosseguirá sempre. Este ano será o ano da Guerrilha Armada Rural. A luta já começou. (1h23m49s – 1h25m48s)

Nesta transmissão de rádio, Marighella revela à população brasileira seus principais objetivos com a luta armada no Brasil. Assim, podemos perceber inúmeras contracondutas a serem destacadas pelo filme, que tem em seu cerne a valorização das classes trabalhadoras e o

fim do imperialismo norte-americano. Este ímpeto que os levou a pegar em armas para destituir os ditadores, no entanto, não era possível sem a reação em massa do povo, que estava acuado pelas ações truculentas advindas dos militares que dizimaram camponeses e aldeias dos povos originários por todo o Norte e Nordeste do Brasil.

A anunciação nesta fala de Marighella nos dá indícios do que seria a Guerrilha do Araguaia, a qual podemos analisar a partir de *Araguaya: conspiração do silêncio* (2004), filme que compõe o nosso terceiro eixo. Esta ação tinha como objetivo central a libertação do Brasil do interior para as cidades. Dois dos poucos sobreviventes deste momento da luta armada foram José Genoíno e João Amazonas, que no começo do filme nos introduzem aspectos essenciais para a compreensão deste movimento dentro das múltiplas resistências contra a ditadura. Em suas falas, primeiramente, Genoíno e em seguida João Amazonas nos dizem que:

José Genoíno: Em 1968, com o início da repressão, das prisões e das torturas, a vida clandestina estava ficando insuportável na cidade, e eu me coloquei à disposição para ir pro campo, quando um belo dia, o pessoal me procurou e disse: “olha, chegou a hora e agora você vai.”

João Amazonas [Presidente de Honra do PCdoB]: Era necessário buscar outros caminhos para poder organizar a resistência democrática e patriótica. (0h06m15s - 0h06m49s)

Durante a chegada de um grupo de revolucionários no campo, podemos tomar contato com as primeiras imagens dos camponeses e das ações destes em meio à população principalmente, os contatos médicos e o companheirismo desenvolvidos sobretudo por parte de Oswaldão, um dos principais líderes e entusiastas da resistência no campo. Em voz *off*, Genoíno nos diz:

Genoíno: A vida clandestina, ela te ensina a viver duplamente; ora você é uma coisa, ora você é outra. Os camponeses conheciam a gente como paulistas. Como era uma região que entrava gente de tudo quanto é região, ninguém da população sabia do que a gente era. Ninguém sabia nem desconfiava. (0h14m33s - 0h14m52s)

Neste aspecto, nem os policiais tinham noção do que se tratava este grupo. Isto é detalhado no filme em meio às festas juninas, em que todos estavam juntos bebendo e comemorando. Porém, isto fora interrompido com o início das obras da Transamazônica, rodovia que visava ampliar a exploração da floresta. Neste momento do filme, podemos ver a reprodução de uma propaganda governamental que indicava o início dos trabalhos em conjunto com o então presidente militar, Médici. Estas obras foram as responsáveis por devastar aldeias de camponeses e dos povos originários da Amazônia. Durante este filme, é possível verificarmos a destruição de aldeias que ficavam no caminho desta rodovia, pois os militares chegavam e se diziam donos daquelas terras, além de agredir toda a população nativa daquele espaço.

Estas invasões começam a afetar muitos moradores, que se reúnem junto do Padre Francisco para discutirem a situação; este, por sua vez, procura acalmar a população e buscar respostas junto destes funcionários. Em meio a esta reunião, os membros das ações revolucionárias buscam instigar a população a expulsar estes grileiros de suas terras, pois os meios legais não surtiriam efeito, já que a mídia nacional estava censurada pelos militares. Deste modo, mesmo com a ponderação feita pelo padre, alguns moradores estavam dispostos a entrar nesta luta e, assim, expulsar estes lavradores de suas terras, de onde tiravam o sustento de suas famílias e de sua comunidade.

Após esta reunião, somos surpreendidos por outra propaganda, neste momento, de exercícios de tropas com helicópteros e munições pesadas destinadas a acabar com as guerrilhas. É evidente que todo esse armamento e essas tropas dizimaram toda e qualquer ação dos camponeses de lutarem por suas terras. Além disso, eles foram duramente torturados para que delatassem o esconderijo dos revolucionários.

Assim, compreendemos como contracondutas neste filme as ações contra o governo dos militares, que expulsaram centenas de aldeões de suas terras. A tentativa de retomada de seus direitos sobre a terra nos mostra a constituição de seus territórios socioculturais, e destituí-los disto, além de um ato violento, é dizimar parte de sua cultura. No entanto, estas ações estavam fadadas ao desastre pela força governamental implicada nessas ações; mesmo assim, sempre que possível, essas forças resistentes buscavam expor o que estava acontecendo no interior do país.

Em suma, as contracondutas podem ser bastante observadas no cinema ficcional brasileiro, pelo menos desde o início dos anos 90, momento em que estes enunciados puderam ser difundidos sem retaliações por uma mídia que amplificou os acessos das pessoas a estas informações.

4.3 As lutas e as sublevações¹⁷ em filmes sobre a ditadura

Michel Foucault, com o passar do tempo, deixa de ser apenas um teórico que oferece uma caixa de ferramentas a todo aquele que quer fazer uso delas para empreender enfrentamentos, e se torna alguém que passa a produzir explosões não apenas nos mais diversos saberes, mas nas lutas do seu próprio presente, que pouco a pouco deixam de ser entendidas em

¹⁷ Este termo é uma tradução próxima da palavra em francês *soulever*. No entanto, nas traduções *dos Ditos e Escritos* (na versão brasileira), podemos ver outros termos como *insurreição*, *revolução*, dentre outros.

termos da “grande revolução” para ser compreendidas como levantes, revoltas e sublevações. É por esse reconhecimento internacional que Foucault é convidado para ser correspondente internacional do jornal Italiano *Corriere della Sera* no final dos anos 70 e cobrir o que viria a se chamar Revolução Iraniana. A partir desse convite, que é prontamente aceito por Foucault, o autor francês passa a se deslocar por diversas regiões do Irã, fazendo contato com desde cidadãos comuns, por assim dizer, até grandes lideranças políticas do período nos mais diversos espectros políticos, mas destinando especial atenção ao partido de oposição.

Nessas suas andanças, algo começa a intrigar Foucault, pois, por mais que percorra o Irã, o enunciado “revolução”, pelo qual os veículos de mídia posteriormente denominarão a ascensão do Aiatolá Khomeini, não aparece. Em seu lugar, o que identifica é uma vontade manifesta de diferentes setores sociais de sublevar-se. É nesse processo que Foucault passa a criticar essa ideia de revolução tão cara ao marxismo e dizer que essas lutas, no presente, se dariam de outras formas. Para tal, retoma a própria ideia do que observava no Irã e afirma que estes não faziam revolução, pois não havia a vontade de produção de um processo revolucionário, que é entendido pelo autor como tendo certas características partilhadas. São elas: 1) a dinâmica propriamente dita da luta de classes e das contradições dela recorrentes; 2) a dinâmica política que pressupõe a existência de uma vanguarda, seja ela um partido, uma determinada classe ou mesmo uma determinada ideologia.

Segundo Foucault, nenhuma dessas questões aparecia no Irã, pois, pelo que observava, era o islamismo o caminho pelo qual buscavam modificar sua própria subjetividade. Por essa razão, em *Inútil Sublevar-se* (1979), dirá que a revolução demandaria um enorme esforço para que fosse compreendida dentro do que chamou de sublevação. Assim, de acordo com Foucault:

As insurreições pertencem à história. Mas, de certa forma, lhe escapam. O movimento com que um só homem, um grupo, uma minoria ou todo um povo diz: “Não obedeco mais”, e joga na cara de um poder que ele considera injusto o risco de sua vida – esse movimento me parece irreduzível. Porque nenhum poder é capaz de torná-lo absolutamente impossível: Varsóvia terá sempre seu gueto sublevado e seus esgotos povoados de insurrectos. (1979, p. 76)

Como é sabido hoje, Foucault (1979, p.76) ficou encantado e intrigado com a ideia que os cidadãos iranianos pareciam esboçar e, a partir desse momento, o autor começa a tentar compreender, de um lado: como era possível sublevar-se? De outro, se perguntava: o que leva alguém ou um povo a romper o fio historicamente construído de obediência ao poder? Isso em alguma medida significaria que as sublevações pertencem ao fio da história, mas dela escapam?

Com essas questões em mente, Foucault (1979, p. 79), então, passa a analisar, através daquela irrupção no presente, as possibilidades que povos e indivíduos têm para se recusar a obedecer, para sublevarem-se contra o poder. Ao ver crianças e pessoas desarmadas sublevarem-se ao poder com paus e pedras, o autor francês compreende que a noção de resistência pode ser ainda mais ampla do que supunha, e que não existiria poder capaz de breçar a mera possibilidade de sublevação de ocorrer, constituindo, assim, um jogo que coloca a vida e a morte das subjetividades em risco de acordo com aquilo pelo qual vale a pena lutar e até morrer. Ao mesmo tempo, com essa afirmação Foucault situa as subjetividades comuns, e como são essas, e não os grandes homens e mulheres, que podem sublevar-se, sendo constitutivas do próprio fio da história:

[...] Mas não concordo com aquele que dissesse: “Inútil se insurgir, sempre será a mesma coisa.” Não se impõe a lei a quem arrisca sua vida diante de um poder. Há ou não motivo de se revoltar? Deixemos em aberto a questão. Insurge-se, é um fato; é por isso que a subjetividade (não a dos grandes homens, mas a de qualquer um) se introduz na história e lhe dá seu alento. (1979, p. 79)

Dessa forma, é possível dizer que para o autor, a sublevação é algo possível de ocorrer, mas ainda assim, é algo que não acontece sempre, sendo um irromper dos fluxos e fios da história e sendo dela constitutiva e ao mesmo tempo alheia; é algo um tanto quanto extraordinário que um indivíduo, um povo, uma minoria decida dizer ao poder que não mais obedecerá, colocando em risco sua própria vida e a dos seus para demonstrar sua insatisfação com as injustiças. Para o caso por ele analisado, foi necessário que houvesse um conjunto de fatores e tal nível de insatisfação para que um povo se propusesse a modificar um regime por inteiro, varrer os governantes tidos como corrompidos, mudar tudo em um país, sua política interna e externa e, inclusive, a relação que tinham consigo mesmos e com Deus, através desse irrompimento dos fios da história que são as sublevações no decurso da própria história.

As lutas na atualidade, para o autor, são diversas das lutas ditas clássicas, pois as anteriores ora estavam ligadas ou a um trinômio de dominação – étnica, social e religiosa; ora estavam ligadas a formas de exploração do trabalho, por exemplo, que separam as subjetividades daquilo que produzem. Também existem as lutas contra formas de sujeição e submissão, que dizem respeito à relação do indivíduo consigo. Para o autor, cada vez mais as lutas contemporâneas têm deixado de ser contra as formas de submissão e dominação e passado a se dar contra formas de subjetivação (FOUCAULT, 1995, p. 236). Por essa razão, para Foucault, as lutas na atualidade são transversais, ou seja, não se limitam ou não se dão em nome meramente de questões políticas ou econômicas, mas desejam lutar contra os próprios efeitos

de poder. Diz, por fim, que costumam ser instantâneas e anárquicas, formulando a questão das mais diversas lutas contra o poder da seguinte maneira:

Elas não objetivam o “inimigo mor”, mas o inimigo imediato. Nem esperam encontrar uma solução para os seus problemas no futuro (isto é, liberações, revoluções ou o fim da luta de classes). Em relação a uma escala teórica, a explicação ou uma ordem revolucionária que polariza o historiador, são lutas anárquicas. (FOUCAULT, 1995, p. 234)

Com essa afirmação do autor, é possível postular que as lutas no presente – presente de Foucault, mas de certa forma isso valeria até nossos dias – estão alicerçadas sobre uma vontade de demonstrar o direito que os indivíduos têm de ser diferentes (direito à diferença). Também estão alicerçadas em resistências aos efeitos de saber-poder, bem como as maneiras como foram construídos, como funcionam ou mesmo como passam a ser normalizados e aceitos. E finalmente, mas não menos importantes, são lutas que se alicerçam sobre o presente e buscam compreender quem são essas subjetividades no hoje, mais conhecidas pela famosa expressão e provocação foucaultiana “Quem somos nós?”.

Portanto, para o autor, seriam lutas que visam dilacerar e criticar os saberes, verdades e poderes que nos constituem como sujeitos, assim como as formas como somos governados como indivíduos e como aqueles que compõem a população, além de nos livrar dos avanços do biopoder, que é a maneira pela qual os Estados fazem intervenções e exercem poder sobre o cidadão e a totalidade de um povo. O caminho que Foucault aponta, ou ao menos do qual deixa pistas, é cada vez mais a recusa do governo estatal e centralizador, bem como a recusa do governo mais insidioso, que se dá por meio de nossos corpos e da condução de nossas vidas, a biopolítica e sua capacidade de individuação. Em seu lugar, devemos produzir formas de subjetivação de si para consigo, naquilo que denominou *governo de si*, constituindo formas eficazes de resistência a esse duplo poder milenar que nos subjetiva.

A partir desta explanação destes dois conceitos, compreendemos que Foucault se preocupa com as formas de resistências em suas múltiplas naturezas, podendo ser estas uma contraconduta, opondo-se às formas de governos de si ou dos outros, ou lutas de natureza coletiva ou individual que ensejam se rebelar, se sublevar contra um poder dominante, ou ainda uma forma de controle dentro da sociedade. Dito isto, cartografaremos dentre os filmes de nosso *corpus* de análises suas principais lutas e, em seguida, suas principais formas de se insurgirem. Com isso, poderemos compreender as recorrências e divergências de temas abordados dentro do cinema ficcional brasileiro e, deste modo, melhor compreender o que pode e o que não se pode dizer ainda sobre a ditadura civil-militar no cinema.

Em nosso primeiro eixo de filmes, contamos com os filmes mais antigos de nosso *corpus*, que ao mesmo tempo em que rompem muitas barreiras, deixam-nos algumas lacunas sobre a formulação ainda recente da ditadura em sua diegese. Mesmo assim, o filme *Paula: história de uma subversiva* (1979) deflagra-nos as insurgências dos movimentos estudantis, bem como o princípio das organizações revolucionárias, que se viam longe dos partidos políticos, agindo na clandestinidade para espulgar os ditadores do Brasil.

No entanto, este é apenas o pano de fundo deste filme, que discute, em meio a diversas sequências de *flashbacks*, a vida pós-ditadura e pós-promulgação da Lei de Anistia, cujo legado, discutido anteriormente nesta tese, fora fazer esquecer o que nunca sequer fora lembrado, ou ainda julgado, como é o caso dos crimes dos militares. Neste contexto, a luta pelo direito de se lembrar de Paula e de outros companheiros é posta em xeque pela emergência de seu torturador na vida de seu amante.

Desta maneira, evidencia-se que sublevar-se, para este filme, é se lembrar e manter a memória de Paula viva. Consequentemente, o final do filme é o reencontro de Marcos Antônio com o legado de Paula, ou seja, seus desenhos e sua irmã mais jovem, a qual lembra muito Paula antes de morrer. Por fim, Marcos Antônio lembra-se da última vez que vira Paula e rememora seus ideais de uma revolução e da união da população por um país mais justo.

O segundo filme de nosso primeiro eixo é *Pra Frente Brasil* (1982). A principal luta deste filme é desvelar e denunciar a tortura no Brasil, partindo da literatura do dossiê *Brasil: nunca mais* (1985). Este filme passa detalhadamente por cada aspecto da tortura aplicada no país, desde a maneira rudimentar com que era aplicada até os assassinatos, passando pelos cursos de tortura. O papel central destes últimos era mostrar para militares e civis os métodos aplicados nas torturas de presos políticos, como os eletrochoques e o pau-de-arara. Eles eram ministrados em inglês por um oficial estrangeiro, reforçando, pela primeira vez, o imperialismo norte-americano como principal fomentador da ditadura civil-militar no Brasil.

As sublevações à tortura acontecem, principalmente, pelos familiares de Jofre, que o procuram incansavelmente, em delegacias, hospitais, até que Miguel se encontra com o chefe da empresa em que trabalhava com o irmão, e assim, descobre que ele era um entusiasta da ditadura no Brasil. Inclusive, é com ele que consegue o convite para ver um dos cursos sobre tortura. Após ser descoberto, Miguel passa também a ser perseguido e é morto pelos torturadores de seu irmão.

O terceiro e último filme de nosso primeiro eixo, *Cara ou coroa* (2012), diferentemente dos outros dois, concentra-se em relatar a vida dos artistas e estudantes durante a ditadura. Neste momento do cinema, vemos maior ênfase em grupos específicos e em suas

lutas contra a repressão. Assim, o grupo de teatro tenta sobreviver à repressão com o auxílio do partido comunista, que acaba por envolvê-lo em uma ação para esconder alguns companheiros.

Este filme desvela que os artistas sofriam mesmo apenas por exercer a sua profissão, que tem como base o questionamento da realidade. Com isso, o teatro no qual estava localizada a peça do diretor João Pedro é queimado antes da sua estreia pela repressão e por um grupo radical de evangélicos, que faziam protesto em frente ao teatro por uma arte cristã. A luta travada por este grupo de artistas é a da sobrevivência pela arte, que não tinha nenhum respaldo governamental, e eles ainda sofriam com a censura e tortura daqueles que se propunham a questionar ou criticar os componentes da repressão. Em meio a este desafio, João Pedro é deixado pela sua mulher, que aceita um trabalho em uma televisão para poder, assim, sustentar melhor seu filho, deixando o diretor sem casa.

O levante motivado pelas lutas travadas pela sobrevivência e o acordo com o Partido Comunista, que fomentava a produção de sua peça, fazem João Pedro incluir seu irmão nesta missão de ajuda aos companheiros que deveriam ficar escondidos. Para isso, Getúlio conta com a ajuda de sua namorada; Lilian, neta de um general do exército já da reserva, aceita em ajudar seu amado. Apesar de o casal conseguir cumprir a missão e sair ileso, o teatro é queimado e o diretor precisa parar de insistir; sendo assim, decide tentar retornar para sua esposa e terem uma vida como ela sugeria, mais estável, bem como longe dos palcos.

Posto isto, analisamos que este filme, diferentemente dos demais, não busca exaltar a resistência, nem mesmo denunciar a tortura e os assassinatos cometidos pelos ditadura, mas busca apenas nos revelar um pouco sobre como os artistas passaram por este período, principalmente os artistas que tinham algum engajamento político. Este mergulho por esta subjetividades de artistas engajados nos mostra uma outra faceta, diferente daquela que estamos acostumados a ver até o momento no cinema ficcional brasileiro. Desta maneira, demonstram o quanto a ditadura era um período perigoso mesmo para aqueles que estavam nas margens do movimento, pois acabavam correndo, igualmente, o risco de serem presos, torturados e, por não saberem de nada, inclusive, de serem mortos - este fora o caso de Jofre, cujo motivo da morte fora não ter informações para dar.

Neste primeiro eixo, encontram-se os filmes que não são diretamente baseados em um romance ou biografia. Com isso, seriam constituídos a partir de uma memória coletiva, a qual tem as suas limitações, pois responde a uma urgência de seu tempo. Por isso, também são de suma importância, uma vez que nos desvelam as múltiplas camadas de continuidade e de descontinuidade das memórias sobre a ditadura dentro do cinema ficcional brasileiro. Ao analisar o que poderia e não poderia emergir nestes determinados momentos em cada filme e

atualmente, como já contamos com um certo número destes enunciados, podemos analisar as relações de poderes periféricas às relações de resistências e repressão.

O nosso segundo eixo é constituído de filmes baseados em romances memorialistas e biografias, sendo estes responsáveis pelas constituições dos heróis da resistência e por denunciar os crimes cometidos pelos militares. No entanto, a grande maioria destes filmes são produzidos pela empresa Globo Filmes, a qual está inteiramente ligada à manutenção do regime ditatorial por mais de 21 anos; empresa que lucrou muito com os militares no poder. Mesmo sendo peça que reconstitui o papel da resistência contra a ditadura, em alguns momentos tenta ser imparcial em suas construções, deixando algumas colocações dúbias em relação às memórias discutidas e, em alguns casos, reforçando tabus já discutidos e desmistificados pelos estudos históricos do período.

O primeiro filme deste segundo eixo, *Lamarca* (1994), começa a contar dentro do cinema a história da luta armada no Brasil a partir da história do líder Lamarca, um ex-capitão do exército. Com um treinamento de combate, Lamarca arquiteta e executa o sequestro do embaixador suíço. O filme começa depois que esta ação está para terminar, e esta talvez seja a grande ação do grupo de Lamarca, responsável por libertar 70 presos políticos que estavam sendo torturados nas prisões brasileiras a mando do governo ditatorial.

Após esta grande ação, Lamarca deve fazer uma escolha: deixar o Brasil e continuar vivo, ou continuar no Brasil e morrer. Isto pois muitos de seus companheiros estavam sendo presos, e seria uma questão de tempo para que os militares chegassem até ele. Lamarca decide continuar no Brasil, mesmo ciente de todos os pesares, e para não colocar outros de seus companheiros em risco, o líder decide se isolar na mata e passar lá o maior tempo possível. No entanto, em determinado momento é capturado pelo Major (José Abreu).

A luta representada a partir deste filme, mais do que a luta armada, seria a constituição da trajetória de um mártir ou herói. Isto uma vez que Lamarca, ao decidir continuar no Brasil, escolhe a morte a viver em outro país. No final do filme, a comparação entre Lamarca e Jesus Cristo é mencionada duas vezes. A primeira, a partir do discurso verbal, ao fazer relação com a sua idade, 33 anos, a idade que Jesus morreria, e a segunda, a partir da imagem de Lamarca deitado embaixo da copa de uma árvore, onde se encontra um tronco - com a saúde muito debilitada e cansado por conta da perseguição, o líder comunista fica com a cabeça em cima do tronco com os braços abertos, como Jesus na cruz.

Desta forma, compreendemos que este filme é a construção de Lamarca como herói, desde seus ideais até suas ações, bem como sua idade - jovem - e o fato de, mesmo com tantos empecilhos, não desistir de seus ideais revolucionários. Apesar disso, Lamarca é executado no

dia 17 de setembro de 1971 no Sertão da Bahia. O levante visto neste filme, a partir de Lamarca, inicia-se de uma contraconduta, por deixar o exército e ir para a luta armada, após as suas ações junto de grupos revolucionários como o VPR e o MR8. Neste filme, vemos que a sua principal insurgência é manter-se vivo, para assim ver e participar da revolução no Brasil, bem como a esperança de criar um país menos desigual para seus filhos.

O segundo filme de nosso segundo eixo é *O que é isso companheiro?* (1997). O seu fio condutor é a constituição da luta armada, neste momento, com mais detalhes. Compreendemos a constituição de um dos grupos revolucionários, o MR8, que tem como principal ação o sequestro do embaixador americano. Neste filme, Lamarca também aparece como um dos ajudantes de concretização desta ação.

Além da luta pela liberdade, neste filme, a luta armada tinha como seu foco derrubar a ditadura, e uma das estratégias desenvolvidas para este fim foi o sequestro do embaixador americano. A principal forma de se sublevar que emerge neste filme é a execução em grupo desta ação visando a liberdade dos 15 companheiros que estavam sendo torturados. Esta ação é bem-sucedida; no entanto, todos os participantes são presos e, depois, são libertados pelo sequestro de outro embaixador.

Este grupo arrisca suas vidas para salvar a vida de outros companheiros que estão sendo torturados e para expor a ditadura civil-militar. Além disto, o grupo tenta conseguir endereços de agentes da CIA que estavam dando cursos de tortura no Brasil para os militares; no entanto, isto não é exposto com maiores detalhes pelo filme. Em meio a esta ação, podemos ver a humanização de alguns dos integrantes como Paulo (Fernando Gabeira) e René, que se aproximam mais do embaixador, dando a ele um tratamento mais humanizado. Isto demonstra que eles não estavam interessados em maltratar o embaixador, apenas na liberdade de seus companheiros, e é por isto que eles arriscam suas vidas.

O terceiro filme de nosso segundo eixo é *Batismo de Sangue* (2004). As formas de lutas e sublevações, neste momento, são as mais distintas até o momento. Isto porque suas formas de enfrentar a repressão ditatorial não passam por ações radicais como as que vimos até o momento, mas pela conscientização e pelos dogmas da igreja católica. As principais lutas abordadas por este filme são as ações de apoio que este grupo de freis fazia para viabilizar a luta armada e as manifestações universitárias. No entanto, esta é apenas a primeira metade do filme, que é quando eles estão livres dando apoio à ALN; em seguida, os freis são presos e duramente torturados. Assim, acabam por delatar os esquemas de comunicação que Marighella utilizava.

Com isso, até este momento, o filme trata de formas de se apoiar as lutas e de conscientizar a população de outras maneiras, por meio da liberdade e do amor, como é pregado pela igreja católica. Até a metade do filme, o grupo arrisca suas vidas para apoiar estas causas, a partir das condições que sua religião permitisse; estas sublevações se davam no campo cultural, por meio da religião.

Já na segunda parte do filme, após as torturas, os freis são mandados para o exílio e outras lutas começam a ocorrer. Neste momento, não mais pela vida dos outros, mas pelas vidas dos próprios integrantes do grupo, que estavam extremamente debilitados, principalmente o Frei Tito, o qual tem sérios problemas psiquiátricos derivados das sessões de tortura e acaba por tirar sua própria vida.

Assim, percebemos que não é apenas um objetivo central que perpassa o filme todo, visto que as condições se modificam, e não estamos mais tratando de apenas um ideal, a revolução. No entanto, os freis buscavam a revolução a partir da religião, que em determinados momentos lhes consolava e lhes dava esperanças de algo melhor. Porém, em casos mais graves, como fora com Frei Tito, apenas este recurso não foi o suficiente para salvá-lo. Posto isso, vemos que estes dogmas, ao mesmo tempo em que libertam e consolam este grupo, também restringem sua forma de atuação dentro do movimento.

Desde *Paula: a história de uma subversiva* (1979), em nosso *corpus* não emergiam as formas de luta e de sublevação da vida pós-tortura e pós-ditadura; além disso, naquele primeiro momento, eram apenas críticas e prognósticos com base na promulgação da Lei de Anistia. Agora, esta dupla maneira de se lutar contra as memórias da ditadura emerge neste filme com o triste fim por suicídio de Frei Tito, e de tantos outros que tiveram suas mentes destruídas pelos eletrochoques, pancadas e pressão psicológica. No entanto, este se difere das abordagens que teremos no terceiro eixo destas formas de lutas e sublevações individuais em relação às memórias da ditadura, pois o problema é apenas apresentado. É fundamental pensarmos que a emergência deste discurso possibilitou que outras pessoas pudessem se abrir e não se deixarem sucumbir pelas memórias da repressão ditatorial.

Assim, podemos analisar o nosso quinto filme de nosso segundo eixo, *Zuzu Angel* (2006). Este filme também pode ser destacado com um daqueles que não vai falar sobre a luta armada diretamente, mas sim das subjetividades que foram afetadas com a repressão durante a ditadura. No caso de *Zuzu Angel*, isso se deu pela perda de seu filho, revolucionário pertencente ao MR8. *Zuzu Angel* não era uma revolucionária nata e nem mesmo tinha o ímpeto de seu filho pelos ideais socialistas e contra a repressão da ditadura. No entanto, como mãe de uma das vítimas, não mediu esforços para encontrar o seu filho, vivo ou morto.

A grande luta travada por esta mãe pode ser vista nas incessantes investidas contra o governo ditatorial ao denunciar a morte de seu filho, Stuart Angel Jones. Bem como os freis, Zuzu não pega em armas para lutar contra a ditadura, mas usa seus contatos como estilista e seu trabalho para dar visibilidade à repressão vivida no Brasil. Uma das formas mais marcantes de sublevação mostrada por este filme é o desfile inteiramente na temática da repressão feito em Nova York, e o seu desfile final, com um vestido preto, carregando a foto de seu amado filho.

Zuzu Angel não estava satisfeita em apenas denunciar os ditadores; então, em conjunto com seu advogado, a Antígona brasileira consegue reunir um dossiê de provas sobre a morte de seu filho e sobre a responsabilidade dos militares em seu assassinato. No entanto, foi assassinada pelos militares antes de conseguir publicar este material. Este filme traz-nos uma verdadeira tragédia dos tempos modernos, e tem como objetivo difundir a história e o legado desta estilista brasileira, bem como de uma das mães que sofreram com a perda de seus filhos para a ditadura.

É importante ressaltarmos que este é o principal filme que fala sobre a perda das mães. Porém, podemos ver em outras películas o inverso, ou seja, os pais e mães que foram tirados do convívio de seus filhos pelos ditadores, ou ainda os pais que deixaram suas famílias para protegê-los dos militares; é o caso de Lamarca, que por diversas vezes, lembra-se e sente falta de seus filhos, que estavam em Cuba com a sua esposa. No próximo filme a ser analisado, *Marighella* (2021), a relação entre pai e filho é muito desenvolvida, demonstrando o prejuízo não apenas político e econômico que a ditadura causou para o Brasil, mas também o impacto nas famílias brasileiras.

À vista disto, adentraremos nas reflexões sobre o filme *Marighella* (2021). Marighella era um dos fundadores da ALN, e suas ações contra a ditadura começaram como parlamentar do Partido Comunista. Após a ditadura fechar o Congresso Nacional e os políticos de oposição serem destituídos de seus cargos, democraticamente eleitos, o parlamentar cai na ilegalidade e começa a integrar a luta armada. Este filme se concentra, especificamente, neste segundo momento da vida de Marighella, que tem como principais lutas o direito à liberdade política e de expressão, bem como o fim da ditadura.

Neste sentido, a principal forma de se sublevar é nas lutas e ações revolucionárias, mas também a partir da conscientização do povo. Para tanto, a emissão de rádio com a mensagem política teve o principal destaque dentro deste filme, pois além de elencar todos os principais objetivos do grupo ALN, nela Marighella também desvela os crimes cometidos pelos militares. Desta maneira, com a mídia amordaçada, esta se torna uma das principais formas de comoção da população para o ideal de revolução com que estes sonhavam.

Outra forma de sublevação que destacamos neste filme foi a morte de Marighella. Desde *Batismo de Sangue* (2004), tínhamos uma representação audiovisual deste momento. Porém, na primeira vez, mostra-se Marighella em uma troca de tiros com os policiais e, enfim, sendo assassinado. Já nesta última versão o diretor Wagner Moura teve muito cuidado com a cena da emboscada, visto que nela podemos ver claramente que o ex-parlamentar fora assassinado com um tiro à queima-roupa enquanto encontrava-se desarmado, e a arma que sai nas fotos dos jornais fora implantada pelos próprios policiais a mando do delegado Fleury.

Deste modo, compreendemos, a partir desta narrativa, que Marighella tinha consciência de que este momento chegaria. Isto pois muitos de seus companheiros próximos haviam sido presos e assassinados nesses dias que antecederam a sua morte. Ele estava preparado para este momento, pois, ao andar desarmado, as chances de ser preso e conseguir sobreviver eram maiores. Além disso, se ele fosse morto, poderia se transformar num mártir para a luta revolucionária e impulsionar a revolução comunista. Apesar de os militares terem conseguido amenizar esta reverberação, esta sublevação não passou despercebida pelo filme. Assim, atualmente, Marighella pode ser comemorado como um mártir na luta contra a ditadura, não apenas por este fato, mas pela dedicação de dar sua vida em prol do coletivo, de tornar o Brasil um país mais justo.

Dentre estes filmes do segundo eixo, analisamos que uma grande característica e recodificar a memória anteriormente construída pela mídia sobre a ditadura. Isto acontece a partir de relatos dos sobreviventes e pela continuação do legado daqueles que tiveram suas vidas ceifadas pela ditadura civil-militar. Esta construção é feita a partir da criação de heróis como Lamarca, Marighella, os jovens que compunham o MR8, Stuart Angel, Zuzu Angel etc., além de nos apresentar as vítimas destas atuações criminosas dos militares durante a ditadura brasileira com uma maior riqueza de detalhes.

Podemos destacar, com isso, as primeiras temáticas como sendo a emergência e as ações da luta armada no Brasil e seus grupos de apoio, bem como suas famílias. No entanto, vimos que ainda estas memórias estão fixadas longamente no eixo Rio-São Paulo; pouco é visto no cinema ficcional brasileiro sobre a violência dos militares contra os povos originários e os camponeses no interior do Brasil, os quais foram dizimados ou expulsos de suas terras para que pudesse ser produzida a Transamazônica, além da grilagem de terra por latifundiários.

Estes e alguns outros pontos serão abordados em nosso terceiro eixo, no qual contamos com filmes que tem em sua construção alguma presença dos documentários, mas que ainda carregam elementos cênicos que estimulam ainda mais a reprodução dessas memórias e as suas discussões de maneiras críticas. Se em alguns destes filmes anteriores era possível ver alguma

dubiedade em relação às ações dos militares como sendo de extremismo autoritário e desumano, nestas películas, a partir dos relatos, isto fica ainda mais evidente e visceral. Este talvez seja o real motivo da existência dos inúmeros documentários sobre a ditadura. No entanto, dentre tantos, escolhemos estes, que de certo aspecto complementam as nossas narrativas, reafirmando-as ou refutando-as.

O primeiro filme analisado no terceiro e último eixo analítico de nosso *corpus* é *Que Bom Te Ver Viva* (1986). Este documentário foi o real motivo para acrescentarmos este terceiro eixo, pois nos traz características ficcionais justapostas por depoimentos que relatam experiências sobre a tortura sexual, tema pouco explorado pelos filmes vistos até o momento por ser um tema tão indigesto e degradante. Mas não podemos fechar os olhos para isto, uma vez que a misoginia destes militares era traduzida em seus atos, e isto ainda pode ser visto atualmente, com a emergência da nova onda da extrema direita no mundo.

Entre os depoimentos, somos levados a refletir sobre a vida de uma mulher que sobrevivera à tortura sexual e tinha sua vida exposta em jornais e revistas, nos quais ela era degradada e inferiorizada em relação aos militares; um deles, em determinado momento, fora chamado de doutor, e esta mulher, interpretada por Irene Ravache, depois do final da ditadura, fora chamada de terrorista, ou seja, dentro desta matéria ela era ao mesmo tempo a vítima e a vilã. Além disto, os verdadeiros culpados eram chamados de “doutores” pelos cargos que ocupavam dentro da polícia e das forças armadas.

Esta personagem tem o papel de questionar, ampliar, explicar e corroborar com os depoimentos feitos por estas mulheres. Consequentemente, estas relações são intensificadas ao vermos os depoimentos das mulheres, que nos contam sobre a dificuldade de se permanecer forte frente a tantas dificuldades, e sobre a vontade que elas tinham de esquecer aqueles momentos. No entanto, mostram-nos que não é possível silenciar estas lembranças pois, ao silenciá-las, os militares estão tendo exatamente o que eles querem, ou seja, o esquecimento destes atos.

Por isso, documentários como estes são tão importantes, e este é lançado pouco tempo depois da abertura política, mostrando com um certo frescor essas lembranças. Mesmo que tudo tenha acontecido durante o começo dos anos 70, estas feridas nunca se cicatrizam. No mais, este documentário tenta nos levar por cada momento da repressão, desde o princípio da luta armada, passando pelas torturas sexuais, pelas torturas com animais e insetos, até as mulheres que tiveram seus filhos na prisão; uma delas era sobrevivente da Guerrilha do Araguaia. Inclusive, há uma discussão sobre o silêncio sobre a tortura, não no aspecto dos métodos de torturas, mas das formas como aquelas pessoas sobreviventes vivenciam seus reflexos todos os

dias e seus sentimentos em relação aos acontecimentos. Enfim, fica evidente a necessidade de não se calar sobre este assunto, e de persistir e viver.

Dentre as histórias de tantas mulheres fortes que lidam diferentemente com esta relação da tortura, e esta é principal forma de sublevação demonstrada; só podemos dizer o quanto a tortura fora degradante para a vida destas mulheres, visto que mesmo passados 10, 20 anos dos acontecimentos, elas ainda carregam marcas profundas, na maneira de se relacionar com os outros e com o mundo. No entanto, o mais importante é continuar denunciando esta prática para que se perceba a sua gravidade e densidade na vida em sociedade, e para elas, que lidam com isso todos os dias e continuam seguindo suas vidas, no trabalho, em casa, com os maridos, cuidando dos filhos.

Assim, prosseguimos para o filme, *Araguaia: conspiração do silêncio* (2004). Esta película deveria estar presente no segundo eixo, por ser predominantemente ficcional, mas pelas falas em seu início, de José Genuíno e de João Amazonas, optamos por inseri-lo neste eixo. A principal luta deste filme é a luta rural, ou seja, reunir forças a partir do interior para, com o povo fazer a revolução nas cidades, visto que depois dos sequestros dos embaixadores, estava muito complicado se viver na clandestinidade. A grande maioria dos combatentes estavam presos, ou no exílio, ou ainda tinham sido mortos em batalha ou torturados.

Sendo assim, a última cartada da luta armada foi migrar para o interior do país. Esta estratégia deu certo por um tempo, no qual os combatentes conseguiram fazer amizades e explicar seus ideais para os camponeses. Porém, com a construção da Transamazônica, cada vez mais os militares adentravam nas florestas, e os camponeses da região foram todos retirados de suas terras, por grileiros ou pelos militares. Apesar de resistirem bravamente, os equipamentos e armamentos dos militares eram muito superiores aos dos revolucionários, e a maior parte destes guerrilheiros foram capturados e torturados até a morte. No entanto, este filme não se aprofunda muito nos modos cruéis como os militares tratavam os seus presos políticos e nas mortes extremamente violentas que estes guerrilheiros tiveram.

A forma de sublevação principal da resistência foi enfrentar os militares junto dos camponeses, mesmo sem nenhuma chance de êxito. Neste caso, muitos deram as vidas por esta causa. Os poucos sobreviventes são algumas mulheres que ficaram grávidas e conseguiram escapar, ou não foram mortas durante a tortura, ou ainda aqueles que foram presos no começo da ação, pois depois do início da guerrilha, as matas da região do rio Araguaia foram palco de um massacre de jovens revolucionários.

Por fim, temos o filme *Torre das Donzelas* (2018). Este filme, diferentemente do anterior, é predominantemente um documentário com pouquíssimas intervenções artísticas. No

entanto, foi gravado numa réplica do Presidio Tiradentes. Este contato destas mulheres com objetos e o espaço das celas fez com que estes depoimentos fossem muito mais ricos em detalhes e emoções, além da interação entre elas neste espaço. Isto também modifica um pouco do que vimos em *Que Bom Te Ver Viva* (1986).

As lutas destas mulheres foram múltiplas durante a ditadura, desde aquelas que participavam da luta armada àquelas que eram apoio de companheiros, ou esposas de guerrilheiros que foram presas por conta de seus maridos. No entanto, durante o documentário, um dos pontos principais era a resistência à tortura, após as formas de se resistir à prisão. A principal forma de se sublevar para estes casos fora a criação de um grupo que se ajudava, e esta rede de auxílio tentava ajudar outras pessoas, seja com a venda de artesanato para ajudar a pagar advogados para presos políticos, seja para melhorar a alimentação das companheiras deste grupo.

Em suma, estes filmes mostram várias faces das lutas e sublevações à repressão ditatorial. No entanto, estão longe de ser o total, pois muitas das lutas e sublevações não conseguiram chegar ao cinema, ou foram saturadas em meio a tantas outras memórias que emergem sobre este período. Consequentemente, isto não pode ser um empecilho, mas deve se tornar uma motivação para se discutir este período ditatorial e para compreendermos o quão horrível e devastador isto foi para a vida de mulheres, homens e crianças do Brasil.

CONCLUSÃO

As palavras finais desta tese que buscou analisar, principalmente, as formas de resistências emergentes no cinema ficcional brasileiro, são também palavras de resistência, pois estamos longe de estas serem apenas memórias distantes de nosso passado. Assim, como diria Michel Foucault, faz parte dessa conclusão realizar análises de como a ditadura civil-militar tem emergido em discursos e enunciados no Brasil na contemporaneidade numa ontologia crítica do presente.

Por isso, ela seria um fantasma que ainda nos amedronta; cada vez mais se parece menos com um medo infantil distante e mais com um medo palpável e iminente que nos espreita a cada novo dia. Isto pois acontecimentos recentes do Brasil foram demonstrando a atualidade dos discursos golpistas que não cansam de (re)emergir, de forma mais nítida desde 2016, com o golpe à presidenta Dilma Rousseff (PT). Ela foi a primeira mulher e militante política que lutou contra a ditadura civil-militar a alçar tal cargo na república, espaço que lhe rendeu a posição privilegiada para lançar mão da chamada Comissão da Verdade, o que segundo alguns analistas do período, teria sido mais um dos motivos para o golpe jurídico, parlamentar e midiático que contou, inclusive, com apoio das forças armadas em 2016. Com a chegada de Michel Temer (MDB) à presidência após o golpe, pela primeira vez desde a redemocratização, foi ele quem colocou um militar na pasta da Defesa e aprofundou medidas antidemocráticas e de austeridade.

Essa escalada autoritária ganhou ainda mais força desde 2018, com a eleição do presidente Jair Bolsonaro (PSL), que aprofundou as medidas de Temer e trouxe ainda mais militares para coabitarem o Palácio do Planalto em cargos desde os altos aos baixos escalões do governo. Foi também Bolsonaro aquele que, ao longo de sua carreira na política, foi o responsável por normalizar a ditadura, normalizar a tortura, normalizar até mesmo os desaparecidos políticos; para citar apenas um exemplo, uma fala conhecida do deputado que fora afixada na porta de seu gabinete, à época, foi “quem procura osso é cachorro”. Ou ainda mais recentemente, os ataques de um de seus filhos à economista Miriam Leitão, sabidamente torturada grávida e ameaçada com uma cobra durante um dos interrogatórios ao qual foi submetida.

Felizmente, esse acontecimento fez ressurgirem histórias da ditadura pesquisadas pelo historiador Carlos Fico, que através da divulgação dos áudios de sessões do Tribunal Superior Militar, confirmou o uso da tortura como instrumento de Estado, e não como se ela houvesse

sido utilizada à revelia das Forças por militares sádicos nos porões obscuros da Ditadura, como era dito até pouco tempo, e como alguns filmes decidem por mostrar.

Assim, é possível compreender como esses discursos mobilizados hoje por Bolsonaro, seus filhos e seus correligionários foram erodindo a jovem e tênue democracia a tão largas penas conquistada após 1985 com a abertura política, com as Diretas Já e com a promulgação da Constituição Cidadã de 1988. Havia uma atmosfera reinante de que as conquistas democráticas seriam ganhos permanentes, sem nos darmos conta que ela poderia desmoronar por dentro, como quando cupins destroem o alicerce de uma casa desde sua fundação, podendo levar anos para que ela finalmente venha abaixo, mas cada nova mordiscada dos pequeninos seres é o início do fim. Da mesma forma, cada ataque à nossa democracia vai destruindo seus fundamentos mais basilares. Hoje já há literatura acadêmica que corrobore com essa afirmação de que os novos golpes se dão por dentro do sistema: mudam-se leis, modificam-se acordos pré-estabelecidos e destrói-se a coesão social ao implantar toda sorte de dúvidas quanto à lisura das instituições e dos processos por elas executados.

Portanto, ainda que seja possível perceber esse flerte golpista em muitas democracias da contemporaneidade, inclusive na brasileira, em larga medida esses não se dão mais com tanques na rua e quarteladas como foi comum, principalmente, na América Latina em inícios das décadas de 60 e 70. Recentemente, a CIA tem coibido publicamente os arroubos golpistas de Bolsonaro; a agência estadunidense em outros tempos apoiou e ajudou a implementar esses regimes golpistas, mas hoje diz que não mais aceitará essas aventuras nas Américas e, principalmente, em um país com a importância territorial e econômica que tem o Brasil.

Esperamos ter conseguido demonstrar o papel fundamental do cinema para a constituição de uma memória coletiva nos últimos 42 anos (1979-2021) ao longo da tese, sendo ele palco de inúmeros embates políticos e de discursos concorrentes entre si em busca do estabelecimento de verdades sobre o período. Com as semelhanças entre o período ditatorial (1964-1985) e a chegada das eleições de 2022, as quais reinserem na ordem do dia tanto as ideias de golpe quanto de retomada da democracia numa espécie de atualização das Diretas Já, expressa tanto em falas de jornalistas, dizendo que aquilo visto hoje seria uma batalha entre o atraso e a retomada democrática, ou entre o golpe e a continuidade da democracia, mas também claramente exposta na escolha do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva (PT) ao fazer uso de seu *jingle* justamente de 1989 para a mais nova campanha política.

Por um lado, parece ingênuo supor que o cinema consiga transmitir essas narrativas concorrentes entre as esquerdas e a ditadura através de um discurso que acaba por não se efetivar quando comparado à materialidade fílmica, principalmente quando na historiografia já

é sabido que muitos desses acontecimentos demonstram a culpabilização das forças repressivas do Estado, o que iria de encontro a um discurso de neutralidade ou de imparcialidade midiático, reconhecido como a teoria dos dois demônios. É importante pontuar que por detrás de grande parte dessas produções existe uma mídia familiar que em larga medida, como é o caso da Rede Globo, é uma das principais responsáveis por encenar esses acontecimentos na forma de filmes, e conseguiu sua concessão pública de TV justamente das mãos dos ditadores que passaram pela presidência da nação nesses 21 anos de repressão política. Por essa razão, por muito tempo a rede não só apoiou publicamente o Golpe de 64 como foi conivente com a ocultação operada pela ditadura, inclusive, emprestando seus telejornais para que falsas histórias de mortes “em trocas de tiros” de desafetos políticos fossem apresentadas, sendo essas ocultações retratadas em alguns dos filmes analisados.

Por outro lado, não é possível desconsiderar a produção de filmes que paulatinamente, na história do cinema brasileiro, (re)inseriram as formas de resistências em suas diegeses, ora partindo de imagens e construções imagéticas que encenam esse olhar para as resistências, primeiramente de forma interdita ou velada, ora construindo essas mesmas resistências através de diálogos e por dentro da própria trama apresentada, tornando-as mais explícitas com o avançar das décadas, ainda que sempre haja recuos. É fundamental analisar que nem sempre o cinema acompanha os passos dos estudos historiográficos ou mesmo dos debates do presente que dele fazem parte, sendo essas escolhas por encenar ou não as resistências muito pautadas por determinadas decisões dos diretores e dos estúdios que patrocinam essas obras. Nesse sentido, é possível observar películas mais antigas, mas que explicitaram as resistências, e outras mais recentes, como *Marighella* (2021), que retrocedem, por exemplo, ao não nomear os membros tanto da repressão quanto dos resistentes, algo que já vinha sendo feito em outros filmes mais antigos, por exemplo, *Lamarca* (1994), ou mesmo o emblemático *O que é isso companheiro?* (1997); ambos não poupam os grandes torturadores, como o major Curió e o delegado Fleury.

Ao longo da tese, destacamos que no discurso audiovisual brasileiro, percebemos as (re)construções da memória coletiva que se encontra em um imbricamento de forças, pois, como diria Foucault, não se pode dizer tudo em qualquer momento histórico. Dessa maneira, os filmes de nossos eixos de análise ao longo da tese mostram que temas como a tortura, a luta armada, os assassinatos etc. devem estar em uma ordem dos discursos do cinema ficcional brasileiro antes de poderem emergir, sendo esse ideal apontado pelo autor francês em sua aula inaugural no Collège de France, em que expressa sua dificuldade por ocupar o lugar de um

outro pesquisador e ao mesmo tempo analisa o que significa ter a palavra e tomar a palavra, e como existem discursos que são interditados.

Em que pesem as multiplicidades dos filmes no cinema brasileiro, notamos diferenças substanciais; as resistências emergem por meio, entre outras coisas, daquilo que denominamos na escritura da tese de *heterotopias de memórias*. Para tal formulação, partimos das discussões tanto de Michel Foucault com seu conceito de heterotopia, que seriam esses outros lugares das sociedades, quanto das discussões do historiador dos *Annales*, Pierre Nora, que cunha o conceito de *lugares de memória* para se referir a espaços onde há a (re)construção de memórias e o apagamento e encobrimento de histórias por meio de inesgotáveis metamorfoses. São, principalmente, espaços que tem por função bloquear o avanço de formas de esquecimento.

Dessa forma, o encontro desses dois conceitos conflui para a criação do nosso conceito de *heterotopias de memórias*, uma vez que o cinema é ao mesmo tempo um espaço que congrega a justaposição de outros espaços, bem como o seu próprio fundamento está alicerçado sobre heterocronias que são combinadas para a produção das tramas. Assim, os filmes são responsáveis por (re)construir e destruir memórias, metamorfoseando-se de forma infinita, e, nesse processo, produzem apagamentos ou encobrimentos das histórias encenadas, impossibilitando tanto que se esqueça quanto que se lembre, a depender do interesse do filme analisado.

Partindo das possibilidades abertas pela adoção desse conceito foi possível formular um conceito correlato e complementar a esse, que denominamos partindo de dois outros autores. São eles o historiador camaronês Achille Mbembe e seu conceito amplamente conhecido, para além dos muros das universidades, de necropolítica, e a também historiadora francesa Régine Robin, que discute largamente as questões referentes às formas de esquecimento, algumas vezes, inclusive, como forma de resistir a essas memórias que retornam e produzem sofrimento. Ao mesmo tempo, em razão das mídias sociais e dos conglomerados tecnológicos, cada vez mais somos inundados por (des)informações que competem pelo estabelecimento do que é importante e do que é verdadeiro, produzindo a saturação de memórias por repetição e multiplicidade de canais.

Em suma, identificamos a necessidade de compreender as maneiras e as políticas que envolvem, de um lado, o esquecimento forçado, e de outro, aquelas que tenham como fim último a morte, seja ela física de corpos tidos como infames, seja ela a mortandade de experiências, saberes-poderes dominados, e através desse processo, promovem formas de extermínio, por meio tanto da escrita da história quanto das memórias que se escolhe visibilizar ou invisibilizar através do cinema. Esse conceito emergiu através de um entendimento, na

prática, de como a lei de anistia fora aplicada no Brasil, pois ainda que ambos os lados tenham sido anistiados, apenas um deles de fato foi julgado, condenado e teve seus corpos e suas carnes supliciadas por torturas e privação de liberdade; o outro jamais foi julgado e menos ainda condenado pelos crimes sabidamente cometidos no período ditatorial, mas que vem sendo revelados e escavados ao longo desses 42 anos de democracia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) Filmografia

ARAGUAYA – Conspiração do Silêncio. Produção de Ronaldo Duque. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2004. 1 DVD.

BATISMO de sangue. Produção de Helvécio Ratton. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2007. 1 DVD.

E AGORA José? A tortura do sexo, Produção de Ody Fraga. Rio de Janeiro: Cinemateca brasileira, 1979.

ELAS SÃO do baralho. Produção de Silvio de Abreu. Rio de Janeiro: Cinemateca brasileira, 1977.

EU TRANSO, ela transa. Produção de Pedro Camargo. Rio de Janeiro: Cinemateca brasileira, 1972.

HISTÓRIAS QUE O NOSSO CINEMA (não) CONTAVA. Produção de Fernanda Pessoa. São Paulo: Netflix, 2018.

LAMARCA. Produção de Sergio Rezende. Rio de Janeiro: RioFilme, 1994. 1 DVD.

MARIGHELLA. Produção de Wagner Moura. São Paulo: Globo Filmes, 2021. 1 DVD.

O DESAFIO. Produção de Paulo Cesar Sarraceni. Rio de Janeiro: Cinemateca brasileira, 1965.

O QUE É isso, companheiro? Produção de Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: RioFilme, 1997.

PAULA: a história de uma subversiva. Produção de Francisco Ramalho Júnior. São Paulo: Oca Cinematográfica, 1979.

PRA FRENTE Brasil. Produção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Produções R.F Farias, 1982.

TERRA em transe. Produção de Glauber Rocha. 1967.

ZUZU Angel. Produção de Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2006. 1 DVD.

B) Bibliografia

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Companhia das Letras, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
_____. O que é o dispositivo. In: _____. *O Mistério de Ariana*. Ed. Veja Passagem, Lisboa, 2006.

DUARTE-PLON, Leneide. *A Tortura como Arma de Guerra da Argélia ao Brasil: como os militares franceses exportaram os esquadrões da morte e o terrorismo de Estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FERRO, M. *Cinema e História*. Tradução: Flávia Nascimento – São Paulo. Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979a, p. 15-37.

_____. *A História da Loucura na Idade Clássica* [1961]. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *Nascimento da Clínica* [1963]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* [1975]. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

_____. *As Heterotopias* In: _____. *O Corpo Utópico; as Heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013a.

_____. *O Corpo Utópico* In: _____. *O Corpo Utópico; as Heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

_____. *Verdade e poder*. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979b, p. 1-14.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *A arqueologia do saber* [1969]. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *O olho do poder*. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault: repensar a política*. (Ditos & Escritos VI). Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b, p. 107-125.

_____. *A Vida dos Homens Infames* [1977]. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault: Estratégia, poder-saber*. (Ditos & Escritos IV). Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2015, p. 199-217.

_____. *Anti-Retrô* [1974] In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Cinema e Música*. (Ditos & Escritos III). Trad. Elisa Monteiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 330-345.

_____. *Sade, O Sargento do Sexo* [1975]. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Cinema e Música*. (Ditos & Escritos III). Trad. Elisa Monteiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 366-370.

_____. *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse e os Vermes do Cotidiano* [1980]. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Cinema e Música*. (Ditos & Escritos III). Trad. Elisa Monteiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 378-380.

_____. Outros Espaços [1967] In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Cinema e Música. (Ditos & Escritos III)*. Trad. Elisa Monteiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.411-422.

_____. *Subjetividade e verdade: curso no Collège de France (1980-1981)*. São Paulo -Martins Fontes, 2019.

_____. *Governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)*. São Paulo - Martins Fontes, 2016.

_____. *Segurança, território e população: curso no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo - Martins Fontes, 2008.

_____. Le langage de l'espace. In : _____. *Dits et écrits I, 1954-1975*, texto nº24. Paris: Gallimard, 2001, p.435-440.

_____. *História da Sexualidade: a vontade de saber [1976]*. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos, SP: Claraluz, 2004.

_____. Análise do Discurso e Mídia: a (re)produção de identidades. In: *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo. v.4. n.11. p. 11-25, nov. 2007.

_____. Discursos e imagens do corpo: heterotopias da (in)visibilidade na WEB. In: FLORES, G.G.; NECKEL, N.R.F.; GALLO, S.M.L. (org). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. Campinas: Pontes, 2015a, p. 191-213.

_____. O dispositivo escolar republicano na paisagem das cidades brasileiras: enunciados, visibilidades, subjetividades In: *Revista Moara – Edição 43 – jan - jun 2015b*.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel; Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1994.

_____. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTOG, François. Sur la notion de régime d'historicité. Entretien avec François Hartog. In: DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick (dir.). *Historicités*. Paris: Éditions La Découverte, 2009.

_____. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et Mémoire*. Paris: Editions Gallimard, 1988.

MBEMBE, A. Necropolítica : Biopoder, soberania, estado de exceção, política. São Paulo – SP, n-1, 2018.

MILANEZ, Nilton. *Audiovisualidades: Elaborar com Foucault*. Guarapuava: Editora Unicentro, 2019.

MORETTIN, E. “O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro”. In: MORETTIN, E et al. *História e cinema*. Porto Alegre, Sulina, 2017.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2020.

_____. ABREU, Luciano Aronne de. *Autoritarismo e Cultura Política*. FGV, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. Edição do Kindle, 2013.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. La République; La Nation; Les France. 3t. Malesherbes: Quarto Gallimard, 1993.

PINTO, Leonor Souza. Matou a Liberdade e foi ao cinema In: *Revista FAPESP*, 2006 Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/matou-a-liberdade-e-foi-ao-cinema/>. Acesso em: 12 de junho de 2020.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

ROBIN, R. [1939] *A memória saturada*. Tradução: Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

SÁ, Israel de. *Da repressão à abertura política: processos de espetacularização do discurso político*. 2011, 213f. Dissertação de Mestrado em Linguística. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2011.

SÁ, Israel de; SARGENTINI, Vanice. Jogo das imagens: a espetacularização da memória na mídia. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; KOGAWA, João Marcos (Org.). *Análise do Discurso e Semiologia: problematizações contemporâneas*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2012.

SARGENTINI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos. Análise do discurso, semiologia e história: confluências, singularidades e fronteiras. In: SARGENTINI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos (Org.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos, SP: Claraluz, 2011, p. 5-16.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TODOROV, Tzvetan. *L'abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1998.

_____. *Os inimigos íntimos da democracia*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Foucault revoluciona a História. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WOLLEN, P. O cinema político. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. São Paulo: Imago, 1996.