

A
REPRESENTAÇÃO
DA MULHER
QUE RESISTE À
DITADURA NO
CINEMA:
UMA ANÁLISE
DOS FILMES A
MEMÓRIA QUE ME
CONTAM (2012) E
HOJE (2013)

[ARTIGO]

Güinewer Inaê Bueno de Queiroz

Universidade Federal de Goiás

Rodrigo Cássio Oliveira

Universidade Federal de Goiás

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo observa o cinema como um instrumento comunicacional de valor historiográfico e, portanto, analisa não só o material textual dos filmes *A memória que me contam* (2012) e *Hoje* (2013) como também o contexto em que foram produzidos seguindo o modelo do circuito comunicacional proposto por Américo e Villela (2013). O objetivo é compreender como a mulher que resistiu à ditadura militar de 1964 é representada pelo cinema contemporâneo. E através da análise das sequências desses dois filmes nota-se características em comum na representação das figuras femininas que os protagonizam. Entende-se que essa personagem é representada como uma sobrevivente, como receptáculo da memória do ocorrido durante o regime, o qual se configura em forma de trauma e sofrimento. Também é uma figura na qual a condição feminina, como vista pela época nos parâmetros patriarcais, precisa ser descartada como forma de empoderamento ou será tida como transgressão passível de punição.

Palavras-chave: Cinema. Ditadura. Mulher. Representação.

This article considers cinema as a communicational instrument of historiographical value and, therefore, analyzes not only the textual material of the films *A memória que me contam* (2012) and *Hoje* (2013) but also the context in which they were produced, following the communicational circuit model proposed by Américo and Villela (2013). The objective is to understand how the woman who resisted the military dictatorship of 1964 is represented by contemporary cinema. And through the analysis of the sequences of these two films, one can notice common characteristics in the representation of the female figures that star in them. It is understood that this character is represented as a survivor, as a receptacle of the memory of what happened during the regime, which is configured in the form of trauma and suffering. She is also a figure in which the female condition, as seen at the time in patriarchal parameters, needs to be discarded as a form of empowerment or it will be considered a transgression punishable by punishment.

Keywords: Cinema. Dictatorship. Woman. Representation.

Este artículo considera el cine como un instrumento comunicacional de valor historiográfico y, por lo tanto, analiza no solo el material textual de las películas *A memória que me contam* (2012) y *Hoje* (2013), sino también el contexto en el que se produjeron, siguiendo el modelo de circuito comunicacional propuesto por Américo y Villela (2013). El objetivo es comprender cómo la mujer que resistió la dictadura militar de 1964 es representada por el cine contemporáneo. A través del análisis de las secuencias de

estas dos películas, se pueden observar características comunes en la representación de las figuras femeninas que las protagonizan. Se entiende que este personaje es representado como una sobreviviente, como un receptáculo de la memoria de lo ocurrido durante el régimen, que se configura en forma de trauma y sufrimiento. También es una figura en la que la condición femenina, tal como se veía en la época bajo parámetros patriarcales, debe ser descartada como una forma de empoderamiento o se considerará una transgresión punible.

Palabras clave: Cine. Dictadura. Mujer. Representación.

INTRODUÇÃO

Na última década, após a Comissão Nacional da Verdade (CNV) entre 2012 e 2014, a ditadura tornou-se um tópico mais abertamente discutido na sociedade brasileira. Embora haja ainda uma onda de negacionismo e um certo grupo de pessoas que acredita que reparações históricas são uma forma de “revanchismo”¹ — como havia durante o período de funcionamento da CNV (Bonsanto, 2021) —, a discussão sobre o acontecimento não é mais tão silenciada. Novas análises e novos desdobramentos têm ocorrido mais de uma década depois do encerramento da Comissão, como por exemplo, a resolução aprovada pelo Conselho Nacional de Justiça que regulamenta a emissão de certidões de óbito para as vítimas da repressão política da época constando a causa da morte como não natural, violenta e causada pelo Estado Brasileiro (Gov.br, 2024)². Além disso, mais recentemente, realizou-se a análise inédita sobre o perfil das pessoas mortas e desaparecidas durante o regime ditatorial entre os anos de 1946 e 1988. Nessa análise observou-se que dentre as mais de 400 vítimas listadas, cinquenta e uma eram mulheres, e

entre os anos de 1979 e 1985 a proporção das mulheres assassinadas era consideravelmente maior, chegando a 25% das mortes políticas na época (Gov.br, 2025)³.

Embora as mulheres tenham desempenhado um papel de relevância nas manifestações para instaurar o regime — como aponta a autora Maria Amélia de Almeida Teles (2014) —, elas também tiveram bastante protagonismo na luta contra o autoritarismo. Além das participações em movimentos de resistência, como as guerrilhas, as mulheres também protagonizaram greves operárias em 1968 e protestos contra a alta do custo de vida nos anos 1970 (Teles, 2014). Sua presença nas discussões frequentes contra a ditadura é vista também na imprensa e nas manifestações feministas da década de 1970, as quais, como aponta Karina Janz Woitowicz (2014), contavam com a presença de mulheres que passaram pelo exílio e trouxeram noções feministas de fora do país. A autora também reforça que “diante da criação de grupos feministas no país, surgem publicações entre o final dos anos 1970 e o início dos 80 que, com orientações editoriais distintas, insere o debate sobre diversas questões feministas nos meios da política, da intelectualidade e em setores de base” (Woitowicz, 2014, p. 107). Essa presença da mulher na resistência contra o regime militar pode ser vista também no cinema nacional, com

1 Termo utilizado na discussão sobre a responsabilização dos crimes cometidos durante a ditadura militar tremendo uma visão enviesada dos acontecimentos, principalmente por adeptos da “teoria dos dois demônios” (Bonsanto, 2021) que acreditavam que não só um lado deveria ser culpado pelo ocorrido.

2 CERTIDÕES de óbito de vítimas da ditadura militar devem constar o registro de morte não natural causada pelo Estado” publicado em 10 de dez. de 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2024/dezembro/certidoes-de-obito-de-vitimas-da-ditadura-militar-devem-constar-o-registro-de-morte-nao-natural-causada-pelo-estado>. Acesso em: 10 maio 2025.

3 MAIORIA de mortos e desaparecidos na ditadura era estudante, jovem, ligada a organizações políticas e vivia em capitais, mostra análise inédita” publicada em 31 de mar. de 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/marco/maioria-de-mortos-e-desaparecidos-na-ditadura-era-estudante-jovem-ligada-a-organizacaoes-politicas-e-vivia-em-capitais-mostra-analise-inedita>. Acesso em: 10 maio 2025.

um dos exemplos mais antigos sendo o filme *Paula: história de uma subversiva* (1979). Mais recentemente, nas décadas de 2010 e 2020, o cinema contemporâneo tem trazido também protagonistas femininas em filmes que tocam no tema da ditadura militar.

Ciente de que o cinema é um produto histórico de bastante importância, capaz de conter dentro de um filme aspectos que falem não só sobre o passado representado, mas também sobre o tempo em que ele foi produzido, compreendemos a representação como um instrumento importante para a análise cultural, conforme proposto por Roger Chartier (1991, p. 184), mantendo em mente que

[...] as acepções correspondentes à palavra “representação” atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa.

A primeira acepção é a de que a representação age como a imagem de algo ausente —como seu substituto— recriando o objeto a partir da memória de quem o reproduz. Assim, a representação está diretamente ligada à sociedade em que foi produzida, de forma que “a representação da história das imagens presentes em determinado filme não pode estar desvincilhada da historiografia sobre a cultura e sociedade do realizador da obra” (Américo; Villela, 2013, p. 245). A fim de entender melhor como a mulher que enfrentou a ditadura é representada pelo cinema contemporâneo brasileiro, analisaremos os filmes *A*

memória que me contam (2012), de Lúcia Murat e *Hoje* (2013), de Tata Amaral. Nos baseamos na metodologia proposta pelos autores Guilherme de Almeida Américo e Lucas Braga Rangel Villela (2013), que propõem — com base no circuito comunicacional — uma análise historiográfica do cinema. Iniciaremos com uma breve conceitualização do papel deste meio comunicacional na história e sua relação com a construção de representações na sociedade.

CINEMA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO

Primeiramente, é necessário fazer um adendo e explicar o papel do cinema na construção da história e a representação social. É importante lembrar que esse é um instrumento comunicacional muito importante por conta do seu poder de dominação, legitimação de poder e difusão de propaganda e ideologia (Barros, 2007; Davson, 2017). Barros (2007) diz que o cinema é uma construção polifônica atravessada por diversas vozes sociais que se expressam tanto por seus discursos quanto pela força das imagens. O autor também entende que o cinema é como um poderoso agente histórico: interfere direta e indiretamente na História e serve de veículo significativo para o movimento de outros agentes.

Davson (2017) diz que a relação entre o cinema e a História se expande, conforme novos campos de pesquisa são desenvolvidos. Segundo o autor: “pode-se definir essa relação em três categorias: o cinema na história, a história no cinema e a história

do cinema, ambas interligadas, mas com suas especificidades” (Davson, 2017, p. 267); logo, o cinema possui vários usos como instrumento de estudo da História. Davson (2017, p. 269) ainda salienta que

[...] filmes com teor político e ideológico, [...], são práticas cinematográficas importantes para se analisar a questão do poder no período em que a película foi produzida e reproduzida, ou seja, sua relação entre as representações ao que se queria prefigurar e as práticas que pretendiam alcançar com o público em questão

A representação é a questão chave que analisaremos neste artigo, a qual pode ser entendida de diversas formas. Américo e Villela (2013) explicam que uma representação mental é um processo, no qual o ser humano cria em sua mente um modelo do mundo real; é uma forma de pensar e imaginar um conceito sem que ele esteja presente, semelhante à ideia da imagem que substitui um objeto real ausente ao representá-lo como sugerido por Chartier (1991). O filme atua como forma de criar representações de conceitos imaginários e coisas reais de forma visual, como uma releitura da realidade. Alves (2017, p. 2344) aponta que a partir das mudanças na forma de estudar cinema nas décadas de 1960-70, “[...] o valor histórico do cinema passa a ser percebido com uma forma de representação do real, que vai, com o passar do tempo ganhar novos contornos e passa a tornar-se cada vez mais abordado nas análises históricas”.

Portanto, como Davson (2017) descreve, é preciso ter uma averiguação apurada e rigorosa do filme, a fim de verificar quais representações estão sendo

construídas. Barros (2007) frisa que os filmes agem como registro das representações e visões de mundo em que eles foram produzidos. Américo e Villela (2013) afirmam que, a forma como percebemos a realidade, não baseia-se em discursos neutros — pois dentro destes há estratégias e práticas em vários âmbitos além do social —, bem como impondo certa autoridade a qual sobrepõe-se às significações de outros grupos mais silenciados. Com isso, entende-se que até mesmo os filmes de ficção são capazes de conter representações de uma determinada época e/ou grupo social, com base nas noções e discursos presentes na época em que são produzidos. O conceito chave aqui é o de representação social que:

[...] esse conceito possibilita unificar três dimensões constitutivas da realidade social: as representações coletivas, que constituem a matriz das formas de percepção, de classificação e de julgamento; as formas simbólicas por meio dos quais os grupos e os indivíduos percebem suas próprias identidades; por fim, a delegação atribuída a um representante da coerência e da permanência da comunidade representada (Américo; Villela, 2013, p. 254).

Assim, o que pretendemos com este artigo é observar as formas de representação social, especificamente da mulher que resiste à ditadura militar no cinema contemporâneo, ciente de que essas representações produzem sentido e tem forte relação com o período em que são produzidas, demonstrando a visão que nossa contemporaneidade tem sobre essa época específica e as pessoas que nela viveram. Faremos, então, uma contextualização das épocas e das pessoas envolvidas nas produções cinematográficas aqui analisadas, a

fim de atentar ao impacto que essas podem ter sobre as obras.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Como Américo e Villela (2013), para uma análise inicial de um filme — a fim de saber mais sobre seu viés ideológico e o discurso por trás dele —, é preciso entender quem está por trás da produção da obra. Segundo os autores:

A primeira etapa do circuito compreende a Produção. Essa fração engloba todo o processo de produção de um filme buscando responder os seguintes questionamentos: De onde vem o financiamento? Quais os grupos envolvidos na produção? Quem é o cineasta e qual seu posicionamento ideológico? Qual a ideologia por detrás do filme? De que ponto de vista o filme é orientado? (Américo; Villela, 2013, p. 256).

Nesta pesquisa, vamos nos atentar principalmente às três últimas perguntas para essa primeira etapa, observando através da imprensa digital, informações de relevância sobre as obras. Começando pelo filme *A memória que me contam* (2012), que foi dirigido, escrito e produzido pela cineasta Lúcia Murat, diretora de outros filmes que também tocam no tema de ditadura, como *Que bom te ver viva* (1989), *Quase dois irmãos* (2005) e, mais recentemente, *O Mensageiro* (2023). Murat, que foi parte do movimento estudantil, presa e torturada durante a ditadura, já foi homenageada na mostra de cinema promovida

pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República em 2014, um evento que aborda o tema dos 50 anos de golpe militar no Brasil (Mostra de cinema [...], 2014). O filme também foi produzido pela Taiga Filmes — companhia produtora fundada pela cineasta —, e distribuído pela Imovision, empresa responsável pela distribuição internacional de filmes.

A memória que me contam foi apresentado durante a 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes e a diretora disse na época, para o site Portal Uai e+, que “diria que o filme é um balanço de geração. A relação entre minha geração e seus filhos” (Lúcia [...], 2013). Ambientado nos tempos contemporâneos, traz às perspectivas de ex-militantes dos tempos da ditadura e de seus filhos quanto à vida da ex-militante Ana, que se encontra hospitalizada. A atriz Irene Ravache — que também participou do filme *Que bom te ver viva* (1989) — disse em entrevista ao G1 que o longa-metragem tinha um público muito focado. Segundo ela:

Quando digo que talvez o público do “As memórias que me contam” seja mais focado, não digo no sentido de o filme ser mais, entre aspas, difícil. Me refiro ao próprio público. É grande o número de pessoas que, por exemplo, têm medo de sair de casa se o cinema não estiver dentro de um shopping. E fica difícil questionar a posição deste espectador. Porém é um filme que causa um incômodo a você (Sucesso [...], 2013).

A mesma atriz interpretou a personagem Irene na obra, que segundo ela, era uma representação da própria diretora (Sucesso [...], 2013). Irene e seus amigos se reencontram e discutem seus diferentes

pontos de vistas políticos e sobre a vida em geral, enquanto esperam por notícias sobre Ana que está entre a vida e a morte. Dedicado à Vera Silva Magalhães — militante política e guerrilheira, e amiga da diretora —, o filme reflete um pouco de sua vida e da amizade entre as duas mulheres. Nas palavras da própria diretora no site da produtora,

e, portanto, o filme deveria ser feito de impressões sobre a nossa geração, nossos filhos e a sobrevivência. Seria: “A memória que me contam”. E Vera, que passou a se chamar ANA, seria, como na vida real, o elo de ligação entre esses personagens. Mas da mesma forma que Irene, Paolo, Zezé e todos os outros, ANA é um personagem ficcional com toda a liberdade que isso permite. Assim, lhe dei uma sobrinha francesa de uma irmã que teria ficado em Paris e não reproduzi as particularidades de Vera nem de sua família. Ou seja, ANA existiu em função do filme e foi construída a partir do que a dramaturgia exigia (*A memória [...]*, 2012).

O filme *Hoje* (2013) se passa em 1998 e tem como protagonistas dois ex-militantes. Adaptação do livro *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi, é dirigido e produzido por Tata Amaral que também dirigiu o filme *Trago Comigo* (2016), outra obra que trata do tema da ditadura militar. A película tem o argumento escrito por Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Felipe Sholl e é produzida pela companhia Tangerina Entretenimento e Primo Filmes. Distribuído pela H2O Filmes, o filme só foi lançado oficialmente para o público dois anos após seu lançamento no Festival de Brasília.

No discurso de vitória em Brasília em 2011, Tata Amaral ressaltou a importância da Comissão Nacional da Verdade na apuração dos casos de violação dos direitos humanos durante o regime militar (Amaral, 2013). Em entrevista à *Veja São Paulo*, a diretora declarou que era muito interessante lançar o filme durante uma época em que se discutia o trabalho da Comissão e “quando *Hoje* foi exibido no Festival de Brasília, a Comissão da Verdade ainda era uma novidade. Há um ano o assunto não sai das páginas dos jornais. Todo mundo está familiarizado com a batalha da comissão [...]” (Amaral, 2013). A CNV⁴, que é pautada no primeiro filme e que sucede outras políticas de memória — como a apresentada no segundo filme — causou um grande rebuliço na sua época de abertura. Como Bonsanto (2021) dispõe, ainda no que tange à questão de “verdade” atribuída à Comissão, sua própria constituição não estava imune aos embates e negociações. Ele pauta que “ciente das suas limitações e lutando inclusive contra uma série de contradições entre seus membros, a CNV acabou por estipular de forma clara em lei que suas atividades não teriam ‘caráter jurisdicional ou persecutório’” (Bonsanto, 2021, p. 372).

Portanto, esse momento — que foi cercado de controvérsias em meio ao reavivamento de memórias de um momento crítico da sociedade brasileira — foi o berço dessas duas primeiras obras, pois ambas tocaram de alguma forma no tema de políticas de memória. Quanto ao filme *Hoje* (2013), foi pontuado a Lei dos Desaparecidos de 1995,

4 Abreviação de “Comissão Nacional da Verdade”.

que finalmente reconhecia como mortos os participantes ou acusados de participar de atividades políticas no período da ditadura. Com caráter indenizatório, a lei também concedeu aos familiares e cônjuges das vítimas uma quantia de dinheiro — que foi o caso de Vera, personagem principal da trama. O contexto por trás do lançamento das duas obras é importante, assim como da produção, pois apresenta o ponto de vista da época sobre o assunto discutido nos filmes. Essa avaliação do contexto social e político a qual pertencem, está dentro da discussão feita pela análise do circuito intrafílmico proposta por Américo e Villela (2013, p. 270), pois segundo eles,

um filme analisado a partir da História Social do Cinema não pode estar desvinculado de seu contexto de produção, sua sociedade produtora e receptora, portanto fica evidente a importância do intercruzamento de fontes, das mais diversas possíveis, para que o filme possa tornar-se objeto da crítica historiográfica.

Diante disso, levaremos em consideração não só o material textual dos filmes em si — e o que eles dizem e mostram visualmente —, como também estaremos atentos aos seus contextos como descrito. Antes de fazer as análises do texto das obras, iremos observar um exemplo mais antigo que pode ser considerado uma raiz comum da representação desse personagem no cinema brasileiro.

UM PASSADO

O filme *Paula: a história de uma subversiva* (1979), de Francisco Ramalho Júnior, é um dos primeiros filmes produzidos

ainda em período ditatorial, após o Ato Institucional n.º 5⁵, a trazer um personagem revolucionário para o centro da narrativa. O longa-metragem gira em torno dos personagens Marco Antônio (Walter Marins) e Paula (Carina Cooper) e seu relacionamento, a partir da perspectiva da memória do primeiro personagem engatilhada pelo desaparecimento de sua filha. Membro do movimento estudantil e depois ligada à luta armada, Paula era uma estudante que se relacionou com o professor de sua faculdade e aos poucos, mesmo que não diretamente, envolveu-o com sua militância política, fazendo com que os dois fossem investigados por essa razão.

Como Silva (2022, p. 233) descreve: “a jovem Paula surge, portanto, como a realidade que poderia ter sido e que não foi. Seu discurso descamba para um tom dogmático e seu conflito é optar entre o amor burguês e a luta armada”. Livrando seu amado da culpa, os dois tomam rumos diferentes e ela, em certo momento, encontra-se clandestina no país após sua troca como presa política por um embaixador. Suas ações na luta armada — colocando seu dever com a revolução em lugar do amor — levam à sua morte. Embora o filme não tenha causado um impacto tão grande no público quanto outros que vieram depois, *Paula* (1979) estreou com muitos dos temas discutidos em produções posteriores. Como

5 O Ato Institucional número 5, emitido em dezembro de 1968, foi conhecido como um dos decretos mais duros da ditadura militar e deu início ao período conhecido como “Anos de Chumbo”. Entre as proibições e instituições feitas por este estavam: o fim de direitos e garantias individuais como o *habeas corpus*, suspensão de direitos políticos, cassação de mandatos e censura.

nota, um autor discorre sobre a presença do filme no mercado da época:

Em seu contexto de produção e de circulação, Paula inaugurou de forma silenciosa um interesse do cinema nacional pela temática da ditadura, o que por si só já lhe conferiria um lugar importante na história das representações ficcionais desse período histórico. No entanto, há que se destacar o fato de que o filme enfoca a oposição “luta armada” versus “resistência democrática” como um conflito próprio das classes médias intelectualizadas – e esse aspecto de representação do período seria cada vez mais reutilizado em outras obras que enfocaram esse momento histórico (Silva, 2022, p. 236).

Algumas questões importantes que aparecem na representação pela personagem é seu interesse pelas artes e pela política, além de sua posição como membro do movimento estudantil. As autoras Gianordoli-Nascimento, Trindade e Santos (2007) apontam que durante o regime autoritário, aqueles que conseguiram alcançar a universidade tiveram maior espaço para discutir e aprender sobre novas teorias econômicas e políticas. Segundo elas:

Isso contribuiu para a elevada participação dos estudantes nos movimentos políticos de oposição ao governo militar, inclusive na ação armada visando a derubada do regime, ainda que os participantes desses movimentos pudessem ser considerados como uma minoria da população (Gianordoli-Nascimento; Trindade; Santos, 2007, 364).

As mulheres possuíam uma condição atenuante de que, ao entrar nas

universidades, também escapavam dos moldes patriarcais da sociedade da época. Paula – que é escalada como simples membro do movimento estudantil para parte da luta armada –, em comparação com outras personagens femininas do filme, também faz essa escapatória da noção feminina da época. A personagem é comparada com a ex-esposa de Marco Antônio e sua atual namorada – que até mesmo a chama de “terrorista” –, e que são mulheres mais ligadas ao estereótipo feminino. Essa escapatória do padrão de mulher da época é algo que nota-se também nas representações de personagens femininas em filmes contemporâneos, o que analisaremos a seguir.

A MEMÓRIA

A fim de tentar observar as possíveis características em comum na representação das mulheres que resistem à ditadura, faremos uma análise mais profunda das sequências de cada filme. No primeiro, *A memória que me contam* (2012) de Lúcia Murat, uma das primeiras sequências ocorre focada na chegada de Duda – interpretado por Miguel Thiré –, que havia viajado com seu parceiro, e sua visita à Ana – interpretada por Simone Spoladore – na Unidade de Tratamento Intensivo (UTI). Enquanto Duda faz o trajeto do aeroporto até a casa de sua mãe, em *voice over*⁶, Ana conta uma ane-

⁶ *Voice Over* ou “narração em off” é o uso da voz de um personagem, de um narrador ou conversa entre personagens que não aparecem em tela, ou de um personagem que aparece, mas não está diretamente

dota sobre si mesma, estabelecendo o viés político da personagem.

(*EM VOICE OVER*) ANA — Eu tinha doze anos quando eu li o Manifesto Comunista pela primeira vez, eu fiquei encantada! ‘Proletários do mundo, uni-vos’ saí dando tudo o que era meu, bicicleta, bonecas, roupas, foi uma loucura! A minha mãe dizendo ‘comunismo não é isso, menina!’ Mas não teve jeito, até hoje eu sou assim, despossuída (*A memória [...]*, 2012).

O monólogo estabelece algumas coisas logo de início, como por exemplo: a) o fato de que a personagem é uma intelectual desde muito jovem; b) o viés político-ideológico de Ana, que também parecia ser compreendido por sua mãe; e c) sua forma impulsiva de agir sobre seus ideais. É possível então, já categorizar Ana dentro de uma das categorias sociais observadas em militantes reais da época. Como apresentado:

Portanto, essa é uma dinâmica que pode ser percebida entre os mais diversos grupos sociais mencionados pelas mulheres. Podemos citar como exemplo a categorização social mais ampla, que abarca a comparação entre um Nós (comunistas/militantes) e um Eles (não comunistas), entre um Nós (mulheres militantes) e Elas (“o grupo, por exemplo, de mulheres que seguiam o modelo tradicional”) ou, ainda, entre um Nós “de esquerda” e um Eles “de direita”, e

falando as palavras. Pode ser usado para trabalhar diferentes temporalidades em uma narrativa, expressar pensamentos de um personagem ou contextualizar cenas.

vice-versa, consideradas aqui como relações intergrupos. Por outro lado, há também a dinâmica interna do grupo “da esquerda”, que vai se dar na interação entre os subgrupos e organizações de esquerda. Como exemplo, podemos citar: “A Esquerda” e a “esquerda festiva”; as militantes originadas “de um movimento cristão” e as militantes “de grupos mais radicais”; “os simpatizantes” e os militantes; entre tantas outras categorizações de organizações de esquerda citadas (Gianordoli-Nascimento; Trindade; Santos, 2007, p. 366).

Essa divisão social dos grupos pode ser também vista no filme, com os personagens ex-militantes na era contemporânea divergindo opiniões sobre as abordagens dos grupos opositores durante o regime militar. Entre as mulheres, Irene — interpretada por Irene Ravache — e Zezé — papel de Clarisse Abujamra —, mostram ideais mais brandos em relação aos de Ana. Irene é uma das principais a criticá-la, embora Zezé seja a personagem mais abertamente crítica às noções da esquerda da época, inclusive, rejeitando ideais socialistas ao ponto de discutir sobre o lado negativo de uma possível ditadura do proletariado.

Ao chegar em sua casa, Duda abraça sua mãe enquanto ela lamenta o fato de Ana ter sofrido tanto em sua vida. Enquanto Duda desfaz as malas, Ana materializa-se em sua forma mais jovem no quarto, sendo separada dele pelo jogo de câmera no qual ele aparece no espelho (Figura 1). É como se ela estivesse ali mesmo conversando com ele e

lhe ensinando algo em resposta a outra memória que ele teve em voice over.

Figura 1: Ana e Duda em seu quarto



Fonte: *A memória que me contam* (2012).

Por fim, finalizando essa sequência, Duda vai até o hospital para observar Ana através da janela da UTI. A versão mais velha da mulher não aparece em sua totalidade: a câmera mostra seu rosto em plano detalhe, deixando à mostra apenas um olho, os lábios e sua mão enrugada. No entanto, como uma aparição, sua versão mais nova materializa-se de frente para sua cama de hospital e olha para si mesma, enquanto conversa com o jovem rapaz:

DUDA — Valeu a pena?

ANA — Valeu, Duda, só valeu. O legado que nós deixamos é lindo, e olha que nós vimos as coisas mais cruéis que pode fazer um ser humano (*A memória [...]*, 2012).

Mais à frente, outra sequência de bastante importância ocorre após uma breve discussão entre os personagens mais velhos e ex-militantes — Ricardo (Otávio Augusto), Zezé, Cacalo (Oswaldo Mendes) e Henrique (Hamilton Vaz Pereira) — sobre suas visões quanto aos acontecimentos da época da ditadura e suas opiniões sobre expor a verdade. Tudo isso está pautado em torno de uma discussão política que faz

referência à Comissão Nacional da Verdade e os embates entre as forças governistas e militares que se opunham, mostrando como os “dois lados” da ditadura reagiam em relação ao evento, conforme discutido por historiadores:

Fato é, que esses embates evidenciaram de forma clara um ponto de inflexão sobre a “memória hegemônica” da ditadura, onde uma série de revisionismos, outrora relativamente silenciados, voltavam a emergir com considerável força; A mais preponderante destas pode ser percebida com a emergência do discurso do “revanchismo”, uma “anátema” sempre presente nos meios militares [...] (Bonsanto, 2021, p. 372-373).

O autor também comenta sobre a forma como os jornais — a exemplo da *Folha de São Paulo* — criticavam a CNV e exigiram que o debate não se limitasse a um lado apenas (Bonsanto, 2021), com discursos que pendiam para um lado mais do que para o outro, algo que o filme aborda com a deturpação de uma fala de um personagem pela mídia jornalística. Os ex-militantes têm opiniões diferentes sobre a proposta de revelar a verdade e as suas ações durante a ditadura militar, o que causa atrito entre eles. Enquanto isso, Irene encontra alento na visão de Ana, que a abraça, caminha com ela e diz:

ANA — Vocês não podem incorporar os valores deles, se eles acham que nós somos corajosos, então nós não somos. Nosso valor é outro, não é o deles. Não é porque a gente não falou na tortura que a gente é melhor que alguém, nós também poderíamos ter falado (*A memória [...]*, 2012).

Em sua casa, Irene revira suas memórias através de fotografias antigas; uma visão de Ana fugindo sozinha após um tiroteio segue de forma prolongada. A fuga estende-se por um longo tempo com a câmera dando bastante foco em seu rosto — que tem uma expressão assustada e triste — e em seus pés. Quando alcança um rio, fica parada, olhando a água, e em *voice over* desabafa sobre a perda de um companheiro — aparentemente seu amante — e sobre como isso fez com que ela perdesse a força que possuía, inclusive diante da tortura. A sequência finaliza com Irene observando fotos antigas, incluindo fotos de Ana durante a ditadura.

A configuração de uma mulher forte — que só falha perante o amor — é reafirmada mais a frente, quando o assunto da maternidade retorna a partir de um comentário sobre os abortos feitos por Ana. Ela diz com orgulho que fez três: um a custo da revolução; um a custo de nada; e o outro a custo de que não era do marido. Essa visão do ser anti-feminino tradicional relaciona-se como o descrito por Colling (2017, p. 7), sobre a posição da mulher na luta revolucionária: “de imediato constato que a mulher, militante política é encarada como um ser “desviante”, não uma mulher normal e desejável. Esta estava no espaço a ela destinada, no santuário do lar, cuidando do marido e dos filhos”. Ana é representada como o oposto disso; um ser disruptivo que é lembrado por suas ações não usuais.

Ao longo do filme, a personagem é vista como alguém de muitas opiniões, uma pessoa forte, uma amante e uma mãe para os personagens mais novos — apesar de ela frisar que nunca teve filhos. Contudo, é importante frisar — como mencionado

por Duda e Irene — que o trauma de Ana é importante para a sua história. Os personagens comentam mais de uma vez sobre os surtos psicóticos de Ana, como o relato de Duda, de que ela se lembrava da sua tortura e até acreditava estar sendo perseguida. Entende-se o caso de Ana como um caso de Transtorno de Estresse Pós-Traumático, condição psicológica que caracteriza-se por uma reação de fuga ou enfrentamento a um evento estressor junto aos lapsos de memória (Pimentel, 2014). O trauma vivido por Ana em seus anos de juventude na militância continuou a ser revivido em memória de forma aparentemente debilitante. Embora lembrada em sua forma jovem, tanto pelos personagens quanto representada pelo filme — que deixa de lado sua forma mais velha —, seu sofrimento não é ignorado. Então, ela aparece como uma figura de resistência e suporte, capaz de reunir seus amigos e fazer ponte entre gerações, apesar de suas diferenças. Assim como Ana, a questão da memória e do sofrimento faz-se presente no segundo filme, como analisaremos a seguir.

A PERDA

O filme *Hoje* (2013) foca quase inteiramente em uma única personagem e sua relação com a memória de seu companheiro falecido, que assim como ela, foi parte da luta armada durante os tempos de ditadura. Vera — interpretada por Denise Fraga — é visitada por Luís — interpretado por César Troncoso — no dia em que muda-se para o seu novo apartamento. A presença ou não de Luís no local é dúbia em boa parte

do filme, que fica claro quando Vera está em um processo de aceitação do próprio trauma. Entende-se que:

No modelo mimético, o trauma é produzido por uma situação violenta a ponto de obstruir o processo de assimilação psíquica. Paralisado pelo espanto, o indivíduo permanece inteiramente dentro da cena, sem conseguir o distanciamento suficiente entre sujeito e objeto, entre interno e externo, para que possa representá-la (Pimentel, 2014, p. 539).

Desse modo, o indivíduo incapaz de lidar com a situação, tem essa cena ou acontecimento retornado para si em forma de comportamentos que tentam imitar a cena original, incluindo os pesadelos (Pimentel, 2014). O que ocorre nesse filme é o processo de reviver o trauma através de uma nova forma, o que é visto principalmente na forma como em algumas das cenas a imagem do personagem Luís é projetada na parede de forma sutil, entregando o fato de que ele é apenas uma projeção da mente de Vera.

O homem — que a chama por seu nome de guerrilha “Ana Maria” — a questiona sobre o lugar em que estão, aponta os problemas no apartamento e a observa atentamente. Em um momento, ela se relaciona sexualmente com um dos ajudantes da mudança, e ele a observa decepcionado, fazendo com que ela siga-o em culpa e explique sua situação. A personagem explica que começou a fazer isso como forma de expiação ou vingança — primeiro em casa, com conhecidos, depois com pessoas cujos rostos nem se lembrava. Enquanto ele a observa em silêncio, ferindo o próprio rosto

com uma navalha, ela se encolhe, culpada (Figura 2).

Figura 2: Luís observa Vera que se encolhe culpada



Fonte: Hoje (2013).

Ele parece querer retomar ao seu lugar ao lado dela, mas os dois discutem. No início do filme, ela age como se ele fosse alguém que precisasse ser escondido das outras pessoas no local e parece ansiosa com sua presença, embora esteja feliz em vê-lo. Ao longo da trama e com suas discussões, nota-se que Luís é uma das vítimas desaparecidas durante a ditadura. Uma sequência inicia-se após esse primeiro momento de culpa e Vera cuida do ferimento de Luís, e ele relembra quando ela cuidou de um companheiro ferido à bala. Então, Luís começa a questioná-la sobre o dinheiro do apartamento e se ela comprou o local. Com relutância, diz que comprou.

Vera tenta mudar de assunto, mas ele permanece inquisitivo; na cena seguinte, ela toma um tempo para lavar o rosto e se acalmar. Então, no escritório, enquanto mexe nos pertences da mulher, Luís encontra uma edição do Diário Oficial que apresenta a Lei nº 9.140, reconhecendo os desaparecidos políticos da ditadura como mortos. Vera tenta impedi-lo de continuar lendo, mas ele ignora e encontra a parte sobre a indenização. Enquanto o homem diz isso,

Vera tapa os ouvidos e esconde o rosto. Eles discutem e quando os ajudantes de mudança perguntam se há algo de errado, ela finge que não é nada, ainda tentando escondê-lo. Vera age como se ele realmente estivesse ali e então eles têm o seguinte diálogo:

VERA — Era você que me ligava?

LUÍS — Não, claro que não. Você achou que fosse eu?

VERA — Achei... Não, quer dizer, o cara me ligou e disse que era você. Eu sabia que não era, eu tinha certeza, mas ele tinha o teu sotaque... Eu achei que podia ser você.

LUÍS — Você tem ideia do quanto se arriscou?

VERA — Tenho é claro, mas ele continuou me ligando. E eu... Eu acabei fazendo de conta que era você (Hoje, 2013).

O diálogo representa a esperança de Vera de que Luís ainda poderia ser encontrado; a próxima cena é um monólogo da personagem focada em seus sentimentos e pensamentos suicidas. Ao longo da trama, os personagens têm uma maior aproximação e as discussões vão afunilando-se em um assunto: o desaparecimento de Luís. Até que em uma sequência longa, os dois começam a encenar e reviver o passado, recriando uma conversa entre seus companheiros sobre o afastamento de Vera, devido ao seu relacionamento com Luís — o mesmo não ocorre com ele. Como Colling (2017) aponta, para adequar-se aos meios políticos da época, as mulheres militantes tinham de adaptar-se ao discurso masculino diluindo as discussões de gênero para uma política mais geral. Dessa forma, a mulher revolucionária era

privada de sua condição de mulher quando se unia à luta armada, embora também fosse vista como transgressora pelo lado oposto. A autora argumenta que:

Como espaço fundamentalmente masculino, impunha-se às mulheres a negação de sua sexualidade como condição para a conquista de um lugar de igualdade ao lado dos homens. As relações de gênero diluíam-se na luta política mais geral. As mulheres assexuavam-se numa tentativa de igualarem-se aos companheiros militantes (Colling, 2017, p. 7).

Nesse caso, Vera foi punida sozinha por não se enquadrar nesse quesito, assim como Colling (2017) salienta, já que as questões femininas eram deixadas de lado em prol da discussão maior sobre a oposição à burguesia. O discurso utilizado pelos companheiros de Vera para definir seu afastamento é a de que ela apresentou comportamentos semelhantes aos de um pequeno burguês. A sequência continua e o homem lê uma carta de amor escrita para ela. Vera cai em prantos, depois conta — como se falasse sozinha — sobre sua experiência ao ser pega pela polícia e torturada. Então é a vez de Luís — que conta a história de sua própria morte —, que resistiu à tortura sem delatar os companheiros (Figura 3).

Figura 3: Luís relata a própria morte



Fonte: Hoje (2013).

Ao contar sobre a própria morte, Luís torna-se uma projeção atrás de Vera que se sente sozinha no chão. Na cena seguinte, ela puxa uma cadeira e, olhando diretamente para a câmera, relata uma outra versão, na qual fala sobre um delator que levou os policiais até o aparelho da resistência. Luís fica indignado e questiona quem disse a ela que ele foi um delator. Ela finalmente confessa que foi a responsável por isso e que causou a prisão dele. Vera cai em prantos ao lembrar do ocorrido e percebe que ele já não está lá mais. Como Pimentel (2014, p. 541) aponta: “nota com frequência um imenso e desolador sentimento de culpa entre os sobreviventes, que encaram sua sorte como resultado do sacrifício da vida de outrem”. Na década de 1960, essa característica ficou bastante conhecida como “síndrome do sobrevivente”, ou a “culpa do sobrevivente” e, embora haja críticas quanto a isso, acreditamos que essa característica se enquadra ao pensar nessa personagem em específico.

Apesar de ter sofrido tamanho trauma, o sentimento principal da personagem é a culpa por ter sobrevivido e, mesmo que não diretamente, causado a morte de seu amante. O resto do filme traz aproximações ainda maiores da personagem com a visão de seu passado, além de seu devagar e solitário processo de aceitação da morte de Luís.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a noção de que os filmes são mais do que simplesmente produtos culturais

voltados para o entretenimento — sendo o cinema um poderoso instrumento comunicacional capaz de impactar a história —, observamos nessas análises a formação de uma representação social comum. A figura da mulher — que resistiu politicamente à ditadura militar — não é apresentada apenas como uma guerrilheira, heroína, terrorista ou algo que centre sua participação na luta armada e nos movimentos sociais; as personagens femininas, embora apresentadas como figuras disruptivas do ideal feminino da época, carregam de forma mais pesada a posição de sobrevivente.

Dentro das narrativas, suas relações com os outros personagens as tornam imbuídas de memória, como receptáculo da lembrança dos acontecimentos passados durante o regime ditatorial. A perda de um amante tem um peso para elas que nem mesmo a tortura sofrida parece se equiparar, embora o trauma — característica principal de sua condição como sobrevivente — seja desenvolvido ao longo da trama. Entretanto, a condição feminina para elas durante sua participação na luta política, é apresentada como característica descartada. No caso de Vera, a transgressão leva a sua punição, e no de Ana, o ato de ir contra os padrões femininos é visto como empoderamento pela própria personagem.

Ademais, considerando o contexto da época em que ambos os filmes foram produzidos — com as políticas de memória e a Comissão Nacional da Verdade em pauta —, apresentar a figura feminina como uma representação da memória da época viva no presente faz sentido. O protagonismo dado a elas para que essa discussão seja feita, é demarcado também pelo fato de as obras serem dirigidos por outras mulheres,

embora características similares também podiam ser encontradas em uma representação mais antiga dessa figura da mulher resistente à ditadura militar.

Minibiografias

[GÜINEWER INAÊ BUENO DE QUEIROZ]

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG), graduada em Jornalismo pela UFG (2023). E-mail: guinewerinae@discente.ufg.br

[RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA]

Doutor em Estética e Filosofia da Arte (UFMG) e professor adjunto da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde atua no PPG de Comunicação. E-mail: rodrigocassio@ufg.br

Referências

ALVES, Douglas Moreira. História, Cinema e Memória. In: Congresso Internacional de História, 8., 2017. **Anais** [...]. Maringá, PR: UEM, 2017. p. 2343-2351. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3922.pdf>. Acesso: 27 de out. de 2025.

AMARAL, Tata. Tata Amaral: “No Brasil, aceitamos a violação dos direitos humanos”. Entrevista concedida à Tiago Faria. **Veja São Paulo**, 2013. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/entrevista-tata-amaral-hoje-cinema/>. Acesso: 27 de out. de 2025.

A MEMÓRIA que me contam, um filme de Lúcia Murat. **Taiga Filmes**, 2012. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/memoria/memorias+a-memoria-que-me-contam.htm>. Acesso em: 19 maio 2025.

A MEMÓRIA que me contam. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Intérpretes: Irene Ravache; Simone Spoladore; Clarisse Abujamra; Hamilton Vaz Pereira; Mario José Paz; Miguel Thiré; Patrick Sampaio; Juliana Helcer. Roteiro: Lúcia Murat, Tatiana Salem Levy. Brasil: Taiga Filmes; Imovision, 2012. (100 min), color.

AMÉRICO, Guilherme de Almeida; VILLELA, Lucas Braga Rangel. Circuito comunicacional: o cinema na perspectiva da história social. **Revista de Teoria da História**, Goiás, v. 5, n. 10, dez. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/29095>. Acesso em: 10 maio 2025.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, Portugal, n. 57, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em: 18 maio 2025.

BONSANTO, André. **A verdade dita é dura**: jornalismo, história e ditadura militar no Brasil: do golpe de 1964 à Comissão Nacional da Verdade. São Paulo: Dialética, 2021.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/SZqvSMJDBVJTXqNg96xx6dM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 1 jul. 2025.

COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura no Brasil. **História em Revista**, Pelotas, v. 10, n. 10, mar. de 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/article/view/11605>. Acesso em: 20 maio 2025.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. **História Unicap**, Pernambuco, v. 4, n. 8, 2017. Disponível

em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/961>. Acesso em: 10 maio 2025.

GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; TRINDADE, Zeide Araújo; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. Mulheres brasileiras e militância política durante a ditadura militar: a complexa dinâmica dos processos identitários. **Revista Interamericana de Psicologia**, Rio Grande do Sul, v. 41, n. 3, p. 359-370, 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/284/28441311.pdf>. Acesso em: 20 maio 2025.

HOJE. Direção: Tata Amaral. Produção: Caru Alves de Souza, Tata Amaral. Intérpretes: Denise Fraga, Cesar Troncoso, João Baldasserini, Pedro Abhull, Lorena Lobato, Cláudia Assunção. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald. São Paulo: Tangerina Entretenimento e Primo Filmes; H2O Films, 2011. (90 min), color.

LÚCIA Murat apresenta “A memória que me contam” e elogia o trabalho dos novos diretores. **Portal Uai**, 2013. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2013/01/21/noticias-cinema,139743/lucia-murat-apresenta-a-memoria-que-me-contam-e-elogia-o-trabalho-dos-novos-diretores.shtml>. Acesso em: 12 maio 2025.

MAIORIA de mortos e desaparecidos na ditadura era estudante, jovem, ligada a organizações políticas e vivia em capitais, mostra análise inédita”. **Gov.br**, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/marco/maioria-de-mortos-e-desaparecidos-na-ditadura-era-estudante-jovem-ligada-a-organizacoes-politicas-e-vivia-em-capitais-mostra-analise-inedita>. Acesso em: 10 de maio de 2025.

MOSTRA de cinema homenageia diretora que resistiu à ditadura. **Agência Brasil**, 2014. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-11/mostra-de-cinema-homenageia-diretora-que-resistiu-a-ditadura>. Acesso em: 12 maio 2024.

PAULA: a história de uma subversiva. Direção: Francisco Ramalho Júnior. Produção: José Luis Ferreira; Billy Menzil; Roberto Bianchi. Intérpretes: Walter Marins; Armando Bogus; Marlene França; Regina Braga; Carina Cooper; Helber Rangel. Roteiro: Francisco Ramalho Jr. São Paulo: Oca Cinematográfica Ltda.; Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1979. (102 min), color.

PIMENTEL, César Pessoa. Clínica do trauma e narrativa do sofrimento. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 26, n. esp., p. 535-550, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/c8MrcqTXYkPqGXZMvYzgNcm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 maio 2025.

SILVA, Pedro P. Memória e representação no filme Paula, a história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1980). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 10.,

2022. **Anais**[...]. RioGrandedoNorte: UFRN, 2022. Disponível em: <https://gthistoriacultural.com.br/anais/Xsimposio/30%20-%20MEMORIA%20E%20REPRESENTACAO%20NO%20FILME%20PAULA.pdf>. Acesso: 23 maio 2025.

SUCESSO é espada pairando sobre nossas cabeças, diz Irene Ravache. **G1**, 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/06/sucesso-e-espada-pairando-sobre-nossas-cabecas-diz-irene-ravache.html>. Acesso: 12 maio 2025.

TELES, M. A. de A. O protagonismo de mulheres na luta contra a ditadura militar. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <https://www3.faac.unesp.br/ridh/index.php/ridh/article/view/173>. Acesso: 8 maio 2025.

WOITOWICZ, Karina Janz. A resistência das mulheres na ditadura militar brasileira: imprensa feminista e práticas de ativismo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Santa Catarina, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2014v11n1p104>. Acesso: 8 maio 2025.