

CINEMA E MEMÓRIA DA DITADURA NO BRASIL (1964-1985): UMA ANÁLISE DO FILME “AÇÃO ENTRE AMIGOS” (1998)

Adriana Rodrigues Novais

Possui graduação em Ciências Sociais (2009, Unesp-Araraquara). Atualmente faz mestrado em Sociologia na Universidade Federal de São Carlos. Desenvolve pesquisa relacionada ao tema do cinema e memória da ditadura no Brasil.

Resumo

Este trabalho apresenta uma análise preliminar do filme ficcional *Ação Entre Amigos* (1998), do diretor brasileiro Beto Brant. Procuramos observar a construção da memória da ditadura (1964-1985) no filme a partir da problematização de aspectos do roteiro relacionados ao trauma, à violência e ao ressentimento. Por fim, acreditamos que o cinema não é mero registro histórico, mas uma via através da qual se pode compreender como o Brasil lida com aspectos importantes do seu passado recente.

Palavras-chave: memória; ditadura; cinema

Resumen

Este trabajo presenta un análisis preliminar de la película *Ação Entre Amigos* (1998), del director brasileño Beto Brant. Buscamos observar la construcción de la memoria de la dictadura (1964-1985) en la película considerando aspectos del guión relacionados al trauma, a la violencia y al resentimiento. Por fin, creímos que el cine no es solamente el registro histórico, pero una vía a través de la cual se puede comprender como el Brasil relaciona con aspectos importantes de su pasado reciente.

Palabras clave: memoria; dictadura; cine

Abstract

This research presents a preliminary analysis about the fictional movie *Ação Entre Amigos* (1998), directed by the Brazilian director Beto Brant. It tried to observe memory construction of the dictatorship (1964-1985) in the film from the questioning aspects of the screenplay related to trauma, violence and resentment. Finally, we believe that cinema isn't a mere historical record, but it's a way through which we can understand how Brazil handles with important aspects of its recent past.

Keywords: memory, dictatorship, motion picture

Introdução

Este trabalho tem como objetivo discutir o cinema e suas relações com a memória da ditadura brasileira (1964-1985), a partir de algumas considerações preliminares acerca do filme *Ação Entre Amigos* (1998). Trata-se dos primeiros passos em direção à uma análise mais densa que comporá a pesquisa de mestrado, intitulada provisoriamente “Cinema e Representação da ditadura Militar no Brasil: Uma análise dos filmes *Pra Frente Brasil* (1982) e *Ação Entre Amigos* (1998)”, que tem como propósito estabelecer comparações entre obras da cinematografia brasileira que tratam o tema da ditadura¹.

Neste texto, será abordado o filme de Beto Brant, *Ação Entre Amigos* (1998) no qual procuramos observar a construção da memória da ditadura no filme a partir da problematização de elementos que atravessam a temática como o trauma, a violência e o ressentimento. Sem deixar de considerar duas dimensões fundamentais para o estudo de uma obra fílmica, a saber, o contexto em que se deu a produção. Neste caso, o período pelo qual passava o cinema brasileiro denominado Cinema da Retoma, bem como os processos políticos no país nos idos de 1990. E, os significados e sentidos que essa obra produz sobre o passado, tendo em conta que as narrativas audiovisuais são discursos e possuem, assim, um importante valor enquanto documentos históricos e “lugares” de memória, aqui, sobre o regime militar brasileiro.

O cinema e memória da ditadura

Cada vez mais, a memória tem sido elemento importante para a compreensão do período da ditadura brasileira (1964-1985) e também de outros processos ditatoriais na América Latina. Nos últimos anos, foram construídos vários espaços de memória relacionados à época, como museus, memoriais e fundações.² O esforço pela construção da memória sobre a ditadura militar também é visível em muitos campos da produção cultural. Narrativas fílmicas, literárias e jornalísticas dedicadas ao tema são hoje abundantes. Têm sido publicados ainda diversos relatos autobiográficos de presos políticos. À sua maneira, cada um desses textos funciona como arma contra o esquecimento³.

Esses produtos culturais podem, utilizando aqui a concepção do historiador francês Pierre Nora, ser concebidos como *lugares* de memória. À contramão do que Nora defendia - segundo ele *nossas sociedades estão condenadas ao esquecimento* e a mídia nos prendeu ao efêmero e à atualidade e contribuiu para o esfacelamento da memória, se de fato vivêssemos nossa memória não haveria necessidades de lhe reservar *lugares*⁴ - concebemos os *lugares de memória*, como o cinema, uma dimensão fundamental da sociedade na luta contra o esquecimento.

Essa contínua construção da memória sobre a ditadura militar não é, obviamente, neutra e desinteressada. Fundamental para a compreensão do presente, a memória é sempre alvo de disputas. “No se trata de un registro pacífico: la memoria es plenamente histórica y está sometida al conflicto y a las luchas de sentido”, destaca o psicanalista argentino Hugo Vezzetti.⁵ Nesse sentido, concorda com o historiador francês Jacques Le Goff, para quem a memória coletiva é um elemento de disputa entre forças sociais que buscam o poder. Assim, filmes, livros e jornais são produtos culturais que não apenas reportam o passado, mas constroem um ponto de vista político sobre o que ficou para trás.

O cinema é um campo especial para a análise de aspectos políticos envolvendo a memória. As narrativas fílmicas elaboram discursos na sociedade contemporânea, ao mesmo tempo

em que são documentos históricos. De acordo com o professor Ismail Xavier, "o cinema desde o século XX faz parte da própria estrutura de nossa cultura. Ele afirma valores e produz significados de formas variadas"⁶. Assim, essas obras fornecem referências que interferem diretamente no modo como os sujeitos pensam e agem no seu mundo concreto.

Para o historiador Marc Ferro (1989) o filme é objeto de investigação histórica, cuja contribuição, segundo ele, muitas vezes se encontra no âmbito da “evidência”, do “não-visível”, que perpassa o conteúdo da própria obra. Fundamental para a compreensão dos processos históricos, e possui, portanto, a mesma validade de outros documentos que permitem o entendimento de tais processos.

Ao definir o filme histórico Ferro (1989) nos diz que esse *gênero* pode ser feito de diversas maneiras, e que há muitos modos de classificá-lo como tal. Para esse historiador, a produção do filme é guiada pelas escolhas do realizador para se reportar a um determinado momento histórico:

Nesse caso o cineasta seleciona, na história, os fatos e as características que sustentam sua demonstração abandonando outros [...]. Assim apreendido, o filme histórico pouco difere das outras formas de discurso sobre a história: romance histórico, trabalhos acadêmicos etc. Com certeza esses filmes contribuem para a inteligibilidade dos fenômenos históricos e para a difusão dos conhecimentos sobre a história [...]. [Por fim,] constituem apenas a transcrição cinematográfica de uma visão da história que foi concebida por outros (FERRO, 1989, p. 63-64).

Fazendo uso das definições de memória dada por Paul Ricoeur⁷ podemos inserir o cinema, cuja obra possua uma narrativa histórica, na esfera que o autor chama de “memória manipulada”, que segundo ele “[...] es inherentemente relacionada con la narratividad, en el sentido que cualquier narrativa es selectiva e implicará pasiva o activamente, un cierto olvido de como la historia podría haber sido contada de manera diferente”⁸.

De acordo com esse conceito de Ricoeur, inferimos que os filmes que reportam o período da ditadura militar brasileira (1964-1985), como versões da história que foram elaboradas a partir das escolhas dos realizadores para narrar as experiências daqueles que viveram esse período. Portanto, uma fonte que nos leva a refletir não apenas sobre o período reportado na película, mas sobre a elaboração do passado feita pelo cinema.

Para o filósofo alemão Walter Benjamin, o cinema é portador de uma revolução no campo da arte, advinda da sua capacidade técnica de reprodução e da sua característica inerente de arte coletiva. Esta característica do cinema rompeu, segundo Benjamin, com a tradição artística da obra de arte no que diz respeito a sua originalidade, sua “aura”, e lhe atribuiu uma função social.

E para o comunicólogo argentino Marcos Altamirano, o cinema é em última instância um interpelador da memória:

El cine es un eficaz instrumento evocativo, es un discurso que por su versatilidad tiene la posibilidad de reparar zonas profundas de la simbolización y recuperar, así, aspectos del pasado con la finalidad de interpelar la memoria (ALTAMIRANO, 2010, p.1).

Essa capacidade que o cinema possui de interrogar a memória, como afirma Altamirano, pode ser aqui associada à concepção benjaminiana da *função social* que o cinema cumpre, isto é, como instigador de reflexão. Ainda que dentro de uma sociedade distante do modelo defendido por Benjamin - pois a visão do cinema como arte emancipatória não impede o reconhecimento por parte do filósofo alemão de que “não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo” (BENJAMIN, 1994, p. 180). Há possibilidade de a arte cinematográfica ser mediadora da reflexão e cumprir um importante papel para construção do conhecimento da nossa própria história.

Cinema da Retomada e memória da ditadura: Ação entre Amigos

A década de 1990 no Brasil se caracteriza pela consolidação das políticas neoliberais, quando houve um intenso desmantelamento dos direitos sociais, conquistados na esteira das lutas pela redemocratização de fins dos anos de 1970. E o que poderia ter se constituído como um campo semântico entre as classes, com as conquistas políticas representadas pela Constituição Federal de 1988, converteu-se na reiteração da histórica desigualdade social e no abissal distanciamento político.

Nessa conjuntura supracitada da década dos anos 1990, configura-se no Brasil um novo ciclo do cinema denominado Cinema da Retomada ou Novo Cinema Brasileiro (1990-2002) ⁹. Esse ciclo do nosso cinema se inicia quando a produção nacional renasce com os incentivos da Lei Rouanet de 1991 e a Lei do Audiovisual¹⁰. Na década de 1980, o cinema nacional enfrentou mais uma das suas crises. Além da crise geral do setor produtivo, diversos fatores contribuíram para o descenso do cinema nacional, o surgimento do videocassete, a forte presença do cinema hollywoodiano. São algumas razões para o esvaziamento das salas onde se exibiam as películas brasileiras.

No entanto, a execução da política neoliberal do governo Collor, foi o golpe decisivo para que o nosso cinema encerrasse mais uma etapa. Foram extintos, no mesmo ano de 1990, dois órgãos fundamentais, o Concine (Conselho Nacional de Cinema) responsável por gerir a atividade cinematográfica, entre suas atividades estavam a formulação de políticas, normatização e fiscalização da produção e exibição, e a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes/SA), empresa responsável pela produção e distribuição de filmes.

O contexto político e social se manifesta em todas as dimensões da arte, desde a esfera da produção até a recepção. Com o cinema não é diferente. Sobre a década de 1990, Ismail Xavier no prefácio da obra de Luiz Zanin Oricchio *Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada*, nos diz que “o terreno da tematização explícita da política, na qual a tradição já definiu momentos de maior força, se mostrou frágil na última década¹¹”.

Para o historiador Sidney Ferreira Leite (2005) as obras produzidas pelo *Cinema da Retomada*, não possuíam em relação às décadas passadas do cinema nacional qualquer fidelidade no que diz respeito à estética e à inserção política. Segundo Leite (2005) uma das características fundamentais desta década de 1990 é a *diversidade*¹².

No entanto, Oricchio (2003) nos explica que há um diálogo com a tradição cinematográfica nacional, tanto o cinema da retomada quanto o cinema dos anos 2000 manteve um diálogo

com o Cinema Novo. Para esse autor, a variedade tanto de temas quanto de gêneros que compõe o cinema da Retomada reflete a conjuntura política do momento. “[...] refletiria também a típica fragmentação mental do homem dos anos de 1990. Com o chamado ‘fim das utopias’, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades” (idem).

O Cinema Novo é para a cinematografia brasileira uma importante referência no que diz respeito ao papel político do cinema¹³. No que concerne ao cinema dos anos de 1990¹⁴, o quadro político era desfavorável a uma reflexão política mais aprofundada, porém, não impediu que os cineastas abordassem a realidade do país. De acordo com Oricchio

[...] boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre o temas como o abismo d classes, tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades(ORICCHIO, 2003, p.34).

No entanto, para empreender uma reflexão sobre o país, e para falar de política os cineastas retornam ao passado, em razão da conjuntura apresentada nos anos 1990. Para falar de política numa época de sua desvalorização, a volta ao passado seria uma “estratégia de repolitizar uma sociedade que não pode ou não deseja se pensar nesses termos.”¹⁵

É nesse momento que os filmes sobre ditadura ganham espaço nas telas brasileiras. Tendo como mote comum a luta armada, essas obras colocam em curso uma reflexão sobre o regime militar que ainda não se havia presenciado no nosso cinema, já no primeiro ano da Retomada surgem dois filmes com o tema¹⁶. Alguns anos depois surgem outros filmes, como *Lamarca* (1994), *O que é isso Companheiro?* (1997), e por fim, o filme que este trabalho tem a intenção de analisar, *Ação entre Amigos* (1998), dirigido por Beto Brant.

Para retornar ao passado é fundamental que se percorra o trajeto da memória, segundo o historiador Jacy Alves Seixas:

Toda memória é fundamentalmente “criação do passado”, uma reconstrução engajada do passado (muitas vezes subversiva, resgatando a periferia e os marginalizados) e que desempenham um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstroem sua identidade, inserindo-se assim nas estratégias de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento. O que aqui é colocado em primeiríssimo plano é, portanto, a relação entre *memória e (contra) poder*, memória e política (SEIXAS, 2004, p.42)

O sociólogo francês, Maurice Halbwachs em sua obra *Memória Coletiva*, afirma que a memória é processo coletivo, que o indivíduo a constrói a partir da referência do grupo no qual ele está inserido e do contexto social ao qual pertence. Fazendo uso da definição de Halbwachs, podemos afirmar que as obras cinematográficas que relatam a ditadura condensam uma série de experiências que ultrapassa o individual mesmo quando autobiográfica.

Sobre o filme *Ação Entre Amigos*, a fala do diretor em entrevista concedida a Lucia Nagib, dá-nos uma dimensão dessa construção coletiva da memória. A experiência relatada no filme pertence a toda uma geração de pessoas que se opuseram ao regime militar.

É verdade que tive que recriar episódios que não pertenceram ao meu passado. [...] Mas por outro lado trata-se de uma geração próxima à minha. Tenho tios que participaram

da resistência ao regime militar, Marçal Aquino (*roteirista*) tem muitos amigos que viveram aquele momento e entrevistou muita gente, [...] (NAGIB, 2002, p.123).

Quando se trata da ditadura militar brasileira, período traumático da nossa história, esses filmes que tratam do tema são (*re*) *construções do passado* que cumprem um papel fundamental no processo de elaboração da memória. São, portanto, importantes elementos no palco de disputa que se dá entre aqueles que lutam contra o esquecimento da violência dos crimes cometidos durante o regime militar, em contraposição ao autoritarismo que, ameaçado pela memória desses grupos, busca historicamente obliterar.

São diversas as maneiras possíveis para silenciar e/ou controlar a memória. No caso do Brasil, podemos citar como exemplo a Lei de Anistia de 1979. Uma lei que empreendida pelos governos ditatoriais, marca a herança do autoritarismo nos nossos dias, pois até o momento atual não foi revogada. A filósofa Jeanne Marie Gagnebin questiona a própria idéia de anistia e afirma a sua ineficácia como meio de reparação e reconciliação:

Podemos, então, tentar resumir por que a anistia não pode acarretar nem reconciliação, forçada ou não, nem perdão, nem mesmo esquecimento, como tantos intérpretes da Lei de Anistia (não por acaso, a maioria dos militares que dela se beneficiam!) o afirma (GAGNEBIN IN: SAFATLE ; TELES, 2010, p. 183).

A ausência de superação de uma experiência traumática como foi a ditadura militar, seja por reconciliação ou perdão, fica evidente no filme de Beto Brant. Na abertura do filme os créditos são apresentados com as fotos dos realizadores do filme em processos militares da época, essas imagens são alternadas por fotos de jornais desse mesmo período. Esse recurso de montagem juntamente com a primeira cena de um helicóptero sobrevoando o mar e um corpo afundando, introduz a temática.

Ação Entre Amigos (1998) narra a história de quatro amigos Miguel, Paulo, Éloi e Osvaldo que participaram da luta armada contra a ditadura militar brasileira. Presos em uma tentativa de assalto a banco foram barbaramente torturados. Entre eles Lúcia que era namorada de Miguel e estava grávida acabou sendo morta na prisão através do método de tortura conhecido como “coroa de cristo”. Vinte e cinco anos depois, Miguel descobre o paradeiro do homem que os torturou e propõe aos amigos a armarem uma emboscada para se vingar.

Segundo o sociólogo francês Pierre Ansart:

A eficácia da democracia permitiria romper com os sentimentos de impotência, arrancando os indivíduos de suas ruminções rancorosas, fazendo deles seres responsáveis por si próprios e membros ativos de uma sociedade participativa (ANSART, 2004, p.23).

O filme *Ação Entre Amigos* permite-nos pensar no fracasso da nossa democracia no que se refere a essa dimensão da nossa história. O tipo de narrativa adotada é de inserção¹⁷, por meio do recurso de *flashbacks* o passado da ditadura é trazido através das lembranças dos ex-militantes, o filme apresenta a memória de suas experiências no combate à ditadura, sobretudo, os seus traumas, evidentes durante toda a trama. Associe esse recurso à própria definição de trauma¹⁸ à medida que a narrativa é construída a partir das lembranças dos personagens de modo desordenado e atemporal.

Miguel motivado por ressentimentos¹⁹ pela tortura e morte de sua namorada tenta convencer seus amigos a executarem seu plano de vingança. Traumatizados pela tortura que sofreram, tentam fazer com que Miguel desista, dizendo que se tratava de coisa do passado que este não deveria ser lembrado. O personagem Miguel contra-argumenta a idéia dos amigos dizendo tratar-se de uma vingança pessoal que “*não tem nada a ver política*”. Paulo argumenta dizendo que Correia, o torturador, havia sido anistiado. Miguel contesta o amigo afirmando que não anistiou ninguém. Essa restrição ao âmbito pessoal, a ausência de politização, evidencia o trauma pessoal e *histórico*, não superado.

O esquecimento desejado pelos personagens representa a falta de mediação necessária para a superação do trauma. Segundo a historiadora Beatriz Moraes Vieira “é comum que se instaure um pesado recalque e um pesado silêncio, pois nem aquele que vivenciou o trauma é capaz de criar uma rede de representações, nem a sociedade sustenta uma interlocução com ele [...]”²⁰ Podemos inferir que esse sintoma traumático [o silêncio] não está associado somente à experiência pessoal do personagem. O trauma é histórico. E o recalque também.

O retorno ao passado traumático deve ser mediado pela *reparação* para impedir sua manifestação de forma violenta no presente. No filme, o desfecho violento pode ser pensado como símbolo da ausência de reparação. No momento em que é capturado, porém, o ex-torturador revela que só conseguiu prendê-los porque entre eles havia um traidor. Esse fato novo leva a uma sucessão de brigas, acidentes e assassinatos dentro do próprio grupo.

Essa reparação pode ser pensada a partir da relação que uma determinada sociedade estabelece com o seu passado, que está associada à representação da experiência. De acordo Vieira (2010), as sociedades modernas de modo geral fracassam no processo de elaboração das suas experiências traumáticas:

[...] as sociedades modernas não costumam possuir processos sociais/ ou rituais eficazes para a elaboração de um trauma mediante o luto coletivo, as perdas históricas, como qualquer perda gera fantasmas ou vazios, que exigiram ser nomeados e especificados para que as feridas sanassem. Na ausência do luto coletivo, que permitiria aos sujeitos sociais elaborar a dor, configura-se a dinâmica da quase irrepresentabilidade traumática em âmbito sócio histórico (VIEIRA in: TELES; SAFATLE, 2010, p. 155).

A ausência da representação do trauma sobre a qual fala Vieira contribui para pensar como a sociedade brasileira lida com a ditadura, na qual as relações com este passado se dão no âmbito privado, restrito, por exemplo, às indenizações. Fica claro o *silenciamento* histórico que se dá no Brasil no âmbito institucional que não abre os arquivos sobre o período e não revoga leis como a Lei da Anistia. Na esfera social, durante décadas, não se escutou vozes em protesto. Segue uma tentativa constante na busca pelo esquecimento. Não houve uma reclamação massiva por desaparecidos, exigência do julgamento de militares, isto é, “pedidos” de reparação.

Esse quadro vem se modificando, nos últimos dois anos a instauração da *Comissão da Verdade*²¹, e tentativas de levar a julgamento alguns torturadores, são mudanças observadas na relação que a sociedade brasileira tem buscado estabelecer com o passado ditatorial. Além disso, as manifestações populares, os denominados “*esculachos*” iniciados este ano, são respostas coletivas que a nossa sociedade tem dado aos anos de silenciamento e impunidade. Não temos aqui a pretensão de indicar as causas e implicações dessa mudança, tampouco o caráter dos mo-

vimentos. Essas manifestações tanto do ponto de vista institucional, quanto popular, apontam para uma nova leitura e compreensão do passado que está se formando neste momento da nossa história.

Considerações finais

É importante pensar que a memória de uma experiência traumática como a de um regime militar seja elaborada de forma que impossibilite que tal experiência se repita. O retorno ao passado traumático deve ser mediado pela *reparação* para impedir sua manifestação de forma violenta no presente. O filme *Ação entre Amigos* é uma obra que coloca em questão a nossa relação com o passado. O ponto de vista do realizador privilegia as ações dos militantes na época da ditadura, os impactos que estes sofreram, o resultado deste momento histórico. Ainda que seja uma obra de ficção, o filme relata uma experiência coletiva, dado o caráter polissêmico deste tipo de arte, oferece-nos enquanto objeto de investigação sociológica uma infinidade de caminhos possíveis para se pensar a sociedade.

No que concerne à ditadura militar brasileira, a obra fílmica é fundamental para a construção da memória, tanto na tentativa de construir uma autocrítica, sobre os destinos da nossa memória e a possível dominação de uma memória que não considere a ação de todos aqueles que fizeram parte do período histórico em questão. Ajuda-nos a elaborar um passado que ainda não se resolveu completamente, cujos resquícios se sentem até os dias atuais. Sobre a presença desse passado não reconciliado Jean Marrie Gagnebin nos diz que:

Esse passado que insiste em perdurar de maneira não reconciliada no presente, que se mantém como dor e tormento, esse passado não passa. Ele ressuscita de maneira infame nos inúmeros corpos torturados e mortos. O silêncio sobre os mortos e torturados no passado, costuma a silenciar sobre os mortos e torturados de hoje (GAGNEBIN IN: SAFATLE ; TELES, 2010, p. 185).

A preocupação apresentada por Gagnebin, o medo da repetição, comum a uma grande parte de sociedades que experienciaram regimes autoritários, movem não apenas estudos sobre essas experiências, mas uma infinidade de ações políticas e sociais que têm no horizonte impedir que esses regimes se repitam.

No caso da sociedade brasileira, os caminhos rumo à consolidação da democracia, são atravessados pelos ranços autoritários, evidentes em todas as dimensões do nosso corpo social. O professor Jaime Ginzburg afirma esse caráter autoritário do nosso país, em seu texto *Escritas da Tortura* são indicados os meios pelos quais essa ideologia autoritária se reproduz:

A conservação de valores por parte das elites, estrategicamente articulada com uma política educacional e cultural dedicada à preservação da desigualdade de condições de acesso ao conhecimento, tem permitido que, mesmo em períodos considerados democráticos, várias das grandes instituições legislativas, executivas, educacionais, responsáveis pela saúde e pelos problemas sociais se comportem de modo a manter a desigualdade e a hierarquia, cultivando ideologias autoritárias (GINZBURG, 2001, p.133-134).

Assim, o olhar que o cinema lança sobre a história permite que sejam problematizadas questões importantes para se pensar possibilidades de se contrapor a essa cultura autoritária. Além de ser portador de memória, o filme é um tipo de narrativa que, dado o seu caráter de

arte coletiva, de fácil alcance para os diversos grupos sociais, reflete visões de mundo e contribui para que outros olhares e ações sobre o mundo sejam construídos.

Referencias bibliográficas

ANSART, Pierre. *Historia e memória dos ressentimentos*. Tradução: Jacy Alves de Seixas. IN: BRESCINI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004.

ARANTES, Paulo Eduardo. “1964, o ano que não terminou” IN TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

CUNHA, Paulo Ribeiro. “Militares e Anistia no Brasil: um dueto desarmônico” IN TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

GINZBURG, Jaime. *Escritas da Tortura*. Diálogos Latinoamericanos, numero 003. Universidad de Aarhus. Aarhus, Latinoamericanistas. P.131-146.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, São Paulo. Editora da Unicamp, 1990.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada*. Editora Estação Liberdade. São Paulo. 2003.

ROLLEMBERG, Denise. “Imprensa e censura na ditadura: o outro lado da Lua” In: *Margem Esquerda*, n 4.2004. Boitempo Editorial.

SEIXAS, Jacy Alves de. *Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais*. IN: BRESCINI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004.

Notas

¹ A pesquisa de mestrado tem a intenção de analisar como essas obras representam o período ditatorial brasileiro iniciado em 1964. Mapeamento as discussões já feitas sobre essas obras e o percurso da ficção cinematográfica brasileira, cujas narrativas versam sobre o regime militar. Considerando a divisão estabelecida do cinema brasileiro em ciclos, perpassaremos por duas obras pertencentes a momentos distintos. *Pra frente Brasil* (1982), produzido ainda no governo militar e *Ação Entre Amigos* (1998), obra do chamado Cinema da Retomada ou Novo Cinema Brasileiro

² São exemplos o *Memorial da Resistência*, criado na cidade de São Paulo em 2009, e o *Museo de la Memória*, criado na cidade argentina de Rosário em 2002. Também em Argentina a Ex-ESMA, em Buenos Aires, onde hoje funciona o Centro Cultural Haroldo Conti.

CINEMA E MEMÓRIA DA DITADURA NO BRASIL (1964-1985): UMA ANÁLISE DO FILME “AÇÃO ENTRE AMIGOS” (1998)

³ A respeito dos relatos de presos políticos na Argentina, ver: CATANI, Afrânio Mendes e GI-LIOLI, Renato. *Vozes da Resistência: prisioneiras políticas na Argentina (1974-1983)*. Margem Esquerda - Ensaios Marxistas. São Paulo: Boitempo, Nº 14, p. 76-89, maio de 2010.

⁴ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, n.10. São Paulo: PUC/SP, 1993. P.6-9.

⁵ VEZZETTI, Hugo. *Pasado y Presente: Guerra, Dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 33-34.

⁶ XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*, in: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea de cinema*, volume 1. São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p. 54.

⁷ Em seu livro *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur discute as diferenças entre as formas de esquecimento, nas esferas públicas e políticas. O autor classifica o esquecimento em três tipos diferentes: “memória impedida”, “memória manipulada” e “comando para esquecer”. RICOEUR, Paul apud: HUYSSSEN, Andreas *Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Porto Alegre. 2004.

⁸ RICOEUR, Paul apud: HUYSSSEN, Andreas. *Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Porto Alegre. 2004

⁹ Aqui, uso a periodização feita por ORICCHIO (2003), de acordo com este autor o filme *Cidade de Deus* (2002) marca o fim do ciclo da Retomada.

¹⁰ Segundo (ORICCHIO, 2003, p.26) em 1992, o cinema brasileiro não era algo digno de nota. [...]. A produção aumenta com a promulgação da Lei do audiovisual, que cria mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Somente a partir do ano de 1995 que a produção brasileira melhora.

¹¹XAVIER, Ismail in: ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada*. Editora Estação Liberdade. São Paulo 2003.

¹²De acordo com Leite (2005,p.129), a falta de unidade temática e estética revela entre outros aspectos, que a “retomada” representa muito mais um renascimento das produções nacionais sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores principalmente o cinema novo e o cinema marginal .

¹³ Segundo Oricchio, sua maneira, o cinema empenhado dos anos 1960 foi inteiramente político, porque era política a parte essencial de sua poética e política era a essência mesma daquele tempo. Era o cimento que unia estéticas e personalidades às vezes tão diferentes quando não conflitante (ORICCHIO, 2003, p.103).

¹⁴ Luiz Zanin Oricchio caracteriza essa década da seguinte maneira: Os sonhos revolucionários foram arquivados, as utopias, diz-se perderam a razão de ser. O socialismo real entrou em colapso, e, no plano ideológico, a leva de individualismo que varreu o mundo talvez se encontre apenas agora em começo de refluxo. Mas no início dos anos 1990, parecia haver pouco espaço para qualquer tipo de reflexão coletiva sobre o real. As pessoas se ocupavam dos seus problemas particulares e o cinema deveria refletir a posição umbilical e narcísica de determinado momento histórico (ORICCHIO, 2003, p.104).

¹⁵ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada. Editora Estação Liberdade. São Paulo. 2003.p. 104-105.

¹⁶ *Alma Corsária e Dois Córregos*, ambos de Carlos Reichenbach.

¹⁷ Narrativa de inserção, consiste numa justaposição de planos pertencentes a ordens espaciais ou temporais diferentes cujo objetivo é gerar uma espécie de representação simultânea de acontecimentos subtraídos a qualquer relação de causalidade. Os segmentos narrativos individuais interatuam entre si, produzindo, com isso, uma complicação ao nível dos significantes que potencializa o sentido global do discurso. A contínua intervenção do flash-back pode provocar um entrelaçamento temporal que esvazia a noção do tempo cronológico em favor do conceito de duração. Por outro lado, as freqüentes deslocamentos espaciais conferem aos lugares uma unidade de caráter psicológico, mas não de caráter geográfico. Disponível em: <http://setarosblog.blogspot.com/2007/01/da-narrativa-cinematografica.html>.

¹⁸ Derivado do termo grego “ferida”, o trauma pode ser compreendido como o desdobramento de um sofrimento desmedido para quem o viveu, gerando uma desorganização psíquica que viola a capacidade de enfrentamento e domínio prático e simbólico da experiência dolorosa [...] é comum que se instaure um pesado recalque e um pesado silêncio, pois nem aquele que vivenciou o trauma é capaz de criar uma rede de representações, nem a sociedade sustenta uma interlocução com ele.[...] ocultado e esquecido de forma que se cria uma espécie de atemporalidade ou suspensão [...] do evento traumático que não pode ser lembrado como fato vivo no tempo e no espaço. Beatriz de Moraes Vieira, *As ciladas do trauma* in: Teles and Safatle, *O que resta da ditadura* cit. P.153-155.

¹⁹ De acordo com Ansart, É preciso considerar os rancores, a inveja, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, pois são exatamente estes os sentimentos e representações designados pelo termo ressentimento (ANSART, 2004, p. 15).

²⁰ ANSART, 2004, p. 15.

²¹ Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2011/11/dilma-sanciona-nesta-sexta-lei-que-cria-comissao-da-verdade.html>. Acesso em: 04/2012. Também em: <http://www.brasildefato.com.br/content/brilhante-ustra-incita-repres%C3%A1lias-contra-manifestantes-dos-esrachos>. Acesso em: 04/2012

