

## DOCUMENTÁRIO DE INTERVENÇÃO: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE COMBATE E MEMÓRIAS SOBRE O REGIME MILITAR<sup>1</sup>

Eduardo Morettin<sup>2</sup>

Bárbara Framil

Francisco Mendes Miguez

Rafael Dornellas Feltrin

O texto pretende discutir as relações entre cinema e história a partir dos documentários brasileiros que construíram um discurso de enfrentamento ao regime militar e à sua memória oficial, analisando as estratégias de autenticação de suas narrativas, como o uso de material de arquivo, do testemunho e da voz over, dentre outros procedimentos. Para tanto, examinará três filmes, a saber: *O apito da panela de pressão* (1977), *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *Vala Comum* (1994), de João Godoy.

Em primeiro lugar, cabe destacar o papel desempenhado pelo documentário nos debates culturais do país desde o chamado cinema da retomada nos anos 1990. Os filmes de João Moreira Salles e de Eduardo Coutinho, por exemplo, atestam o empenho em refletir sobre o momento presente, encaixando-se nesta perspectiva *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Entreatos* (2004),

---

1 Pesquisa financiada pelo CNPq por intermédio projeto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar* (Edital Universal 14/2013, processo número 485808/2013-7).

2 É professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bárbara Framil, Francisco Miguez e Rafael Feltrin foram bolsistas de iniciação científica CNPq e atualmente realizam sua graduação no Curso Superior do Audiovisual na mesma instituição.

obras de Salles que, ao examinar a violência ou os bastidores da sucessão presidencial, participam ativamente dos problemas centrais da sociedade de sua época, dando continuidade ao caráter de intervenção que notabilizou esse tipo de produção cinematográfica desde o Cinema Novo<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo, os seus trabalhos mais recentes questionam de maneira mais aguda os próprios limites da representação, como os emblemáticos *Jogo de Cena* (2007) e *Santiago* (2007), obliterando a função do testemunho como elemento constituinte da noção de verdade, concepção ainda cara a uma tradição contemporânea de pensamento sobre o que é documentário. Não se trata de estabelecer uma relação mecânica, mas o pesquisador que estuda o passado é sempre estimulado neste movimento pelo que vivencia de um contexto do qual participa em alguma medida. O estímulo, hoje, parte desses filmes.

Pierre Vidal-Naquet, em seu livro *Os assassinos da memória* (1988), afirma que a escrita da história “não é neutra, nem transparente. É modelada pelas formas literárias e até pelas figuras retóricas”. Para ele, estamos diante de um discurso que para ser qualificado como histórico precisa se ligar ao que historiador, “na ausência de um termo melhor”, chama de real. Essas questões perpassam também o documentário. As oposições documento/representação, real/ficção e neutralidade/interpretação por vezes ocupam o centro de um debate que este texto e, de maneira mais ampla, *Ditaduras revisitadas* pretendem discutir.

De filmes de intervenção como *Universidade em crise* (1965), de Renato Tapajós, e *Liberdade de Imprensa* (1966) de João Batista de Andrade, passando pelos que documentaram as greves no final dos anos 1970, como *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade e *ABC da greve* (1990), de Leon Hirszman, às obras que trabalham no registro da memória o momento, como os seminais *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e o contemporâneo *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, temos um leque amplo e variado de leituras cinematográficas a respeito do tema<sup>4</sup>.

3 Basta lembrar, neste sentido, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, ou *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha.

4 Uma filmografia sobre o tema, com fichas técnicas, fortuna crítica e comentários críticos sobre documentários e ficções, pode ser encontrada em <http://historiaaudiovisual.weebly.com/regime-militar.html>. Acesso em 15 dez. 2016.

Por um lado, faz-se necessário analisar as estratégias de autenticação de seu discurso, como o uso de material de arquivo, do testemunho e da voz over, dentre outros procedimentos. Uma das estratégias recorrentes desses filmes reside na montagem de imagens fílmicas pré-existentes, sugerindo uma representação de segundo grau que veicula uma problemática específica, pouco pensada por historiadores<sup>5</sup>. Existem as tensões entre a narração *over* e o material de arquivo utilizado, bem como a valorização do testemunho e da entrevista como formas de autenticar o discurso produzido sobre o evento, questões já matizadas pela produção documental mais recente.

Os três documentários examinados neste trabalho, *O apito da panela de pressão* (1977), *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *Vala Comum* (1994), de João Godoy, tratam de momentos distintos da história da ditadura militar e do enfrentamento das vítimas à repressão empreendida pelo Estado.

*O apito da panela de pressão* é um curta-metragem, filmado em 16mm por estudantes universitários e destinado aos circuitos alternativos de exibição. Registra uma grande greve estudantil e manifestações delas decorrentes em São Paulo. Integra parte de uma filmografia dedicada, ou no exílio ou na clandestinidade, a denunciar a situação vivida por aqueles que se opunham ao regime militar<sup>6</sup>.

*Que bom te ver viva* (1989), dirigido por Lúcia Murat, chega aos cinemas cinco anos depois de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, documentário que se tornou paradigmático no emprego do testemunho e do registro do encontro entre cineasta e personagem no momento da filmagem. Dez anos após a promulgação da anistia, Lúcia Murat recupera a memória das mulheres que participaram da resistência ao golpe e as perspectivas que o presente então colocava para os que tiveram seus corpos violentados pela tortura.

*Vala comum* (1994), de João Godoy, é um média-metragem que documenta a abertura, retirada e identificação de ossadas que haviam sido enterradas em uma vala comum no cemitério de Perus, região noroeste de São Paulo, que escondeu vítimas da ditadura militar.

<sup>5</sup> Ver, nesse sentido, NAPOLITANO, 2012.

<sup>6</sup> Dentre os filmes, podemos mencionar *Você também pode dar um presunto legal* (1974), de Sérgio Muniz, ou os documentários realizados por Luiz Sanz, objetos de estudo de Patrícia Machado e Mônica Mourão em capítulos anteriores de *Ditaduras revisitadas*. Ver também a listagem de filmes sobre o tema em <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/por-data1.html>, acesso em 16 dez. 2016.

Antes de abordarmos as especificidades de cada filme, gostaríamos de trazer algumas considerações de método sobre as relações entre cinema e história, importantes para entendermos neste trabalho como o filme e as fontes serão mobilizadas.

### **Algumas considerações sobre o método**

As discussões em torno do cinema desde seu nascimento sempre foram marcadas pelas aproximações a diferentes campos do conhecimento. Artistas plásticos, filósofos, historiadores, juristas, médicos e educadores se manifestaram a respeito do meio que pouco a pouco se consolidava no panorama das novas formas de visualidade do século XX.

Uma das questões colocadas por essa aproximação e inserção diz respeito ao campo do qual se fala. Se o ponto de partida é a sociologia, geralmente temos a recorrência ao instrumental teórico da área para discorrer sobre o cinema dentro de um conjunto de reflexões que empresta ao filme um arsenal que lhe é estranho. O mesmo vale para outros campos, como o histórico ou o filosófico. O desafio é, sempre, trabalhar o cinema em uma perspectiva onde sua imanência contribua para elucidar, em uma relação dialética, o entorno, os projetos sociais que lhe deram origem ou as questões de fundo ligadas à *epistême*.

Nesse sentido, um *parti pris* é o de tomar os filmes como ponto de partida. Assim, evita-se uma excessiva discussão teórica descolada dos materiais que lhe conferem suporte, ao mesmo tempo em que a análise fílmica é privilegiada no processo de avaliação das imagens como fonte histórica. O sentido aqui buscado emerge da estrutura de uma obra. Como diz Jean-Louis Leutrat, “trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido” (1995, p. 31)<sup>7</sup>.

A apreensão dos sentidos produzidos pela obra reside na tentativa de refazer o caminho trilhado pela narrativa, reconhecendo a área a ser percorrida para compreender as opções feitas e as deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. O relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* podemos estabelecer na análise fílmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Trata-se, enfim, de considerar que “a forma ‘trabalha’, ela ‘vive’, nunca é veículo inerte” (AUMONT, 2004, p. 203).

<sup>7</sup> Essa questão é mais desenvolvida em Morettin, 2007, p. 61 – 64.

Com este movimento, evitamos o emprego do cinema como ilustração de uma bibliografia selecionada, anterior ao filme. Desta forma, impedimos que as imagens e os sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica, mantendo o “enigma inicial” da película de que fala Serge Daney (apud DELAGE, 1997, p. 14)<sup>8</sup>.

Deve ser ressaltado que os filmes possuem um estatuto de memória, já percebido desde seu surgimento no final do XIX. Desde os primeiros tempos, eles eram vistos como elementos de registro do acontecido, fonte e matéria-prima a serem trabalhadas pelo historiador. Enquanto imagens-documentos teríamos o registro da memória de eventos, personagens e ações que seriam transformados em História pelos profissionais competentes (MORETTIN, 2015).

O cinema sempre veicula uma determinada imagem sobre um tema, interferindo na forma pela qual ele é apropriado por diferentes segmentos sociais que, ao assistirem uma obra a respeito de qualquer evento histórico, por exemplo, comparam e confrontam as informações veiculadas com aquilo que aprenderam, estudaram ou conhecem do assunto. O cinema é, enfim, lugar de memória (NORA, 1993), é a *machine mémorielle* do século XX.

Antes de examinarmos os filmes, gostaríamos de enfatizar que o apontar para o caráter de mediação presente em um filme, realçando seu estatuto discursivo, não tem como implicação direta aceitar a ideia de que nos encontramos sempre no âmbito das representações, distantes de qualquer vínculo com o real. O filme é arma de combate, como nos lembra Ferro, que dialoga com o seu presente, mesmo quando se propõe retratar a sociedade romana na época de Spartacus ou o futuro dominado pela incorporação de outros planetas subjugados dentro de um novo tipo de imperialismo, como no caso de *Avatar* (2009), de James Cameron. Nos casos que analisaremos, esta dimensão se encontra na própria razão de ser dos documentários.

Portanto, o documentário é aqui entendido como um tipo específico de articulação da linguagem fílmica na direção do “real”, sem que isto anule problemas de ordem representacional e questões relativas às escolhas e seleções de imagens e narrativas. Um dos desafios é o da identificação de uma retórica comum, caracterizando um estilo das imagens que se insere, de maneira nem sempre harmônica, com a realidade sócio-histórica que lhe deu origem.

8 Sobre a insuficiência do aporte dado por Ferro ao trabalho com o cinema ver MORETTIN, 2007, p. 39 – 64.

Os avanços para a consolidação teórica desta área de pesquisa passam, a nosso ver, pelas questões acima: análise fílmica e o entendimento do cinema como veículo de memória. Nessa medida, o presente artigo, articulado com os demais textos que compõem *Ditaduras revisitadas*, permitirá a consolidação de uma frente de trabalho, ao mesmo tempo em que discutirá as estratégias discursivas construídas sobre o tema em questão.

### ***O apito da panela de pressão (1977), do Grupo Alegria***<sup>9</sup>

O movimento estudantil, como sabemos, foi um dos grandes polos de resistência à ditadura militar. Quando do golpe de abril de 1964, tanto a União Nacional dos Estudantes (UNE) quanto a Uniões Estaduais dos Estudantes (UEE) foram condenadas à clandestinidade. Mesmo assim, de 1965 a 1968, os estudantes estiveram à frente de grandes agitações no país, organizando greves e manifestações, sempre muito reprimidos, tendo sido presos, exilados ou mortos. Com o recrudescimento da repressão, com o AI-5 e os subsequentes “Anos de chumbo”, todas as entidades estudantis, como diretórios e centros acadêmicos, foram dissolvidas e parte do movimento migrou para a luta armada. A partir de meados dos anos 1970, o movimento começou a se reestruturar, reconstruindo suas entidades e mobilizando manifestações massivas. Além disso, os partidos que atuavam na clandestinidade “passaram a ter representantes nas chamadas tendências estudantis”,

Organizações trotskistas saíram à frente e fundaram a corrente “Liberdade e Luta”, conhecida entre os estudantes como Libelu. Em seguida o PC do B deu origem à “Caminhando” e organizações de luta armada, como a Ação Popular (AP), o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Ação Popular Marxista Leninista (APML), deram origem à “Refazendo”<sup>10</sup>.

9 Francisco Miguez, bolsista de iniciação científica CNPq/PIBIC em 2015 sob a orientação do prof. Dr. Eduardo Morettin no projeto Preenchendo os Vazios Históricos: Um estudo da filmografia recente sobre o regime militar.

10 Cf. Memórias da ditadura <http://memoriasdaditadura.org.br/estudantes>, acesso em 10 jun. 2016. O site oferece uma cronologia bastante completa da atuação estudantil na luta contra a ditadura.

É nesse contexto que foi feito *O apito da panela de pressão*, curta de 24 minutos, filmado em 16mm. Em 1977, a prisão de operários e estudantes que panfletavam em convocatória para o 1º de maio, teve como consequência uma grande greve estudantil e manifestações de protesto em São Paulo, que se alastraram para outros estados do país. O filme foi realizado pelo Grupo Alegria, grupo formado por estudantes universitários<sup>11</sup>, que registraram essa peça da história das lutas estudantis.

Após os créditos iniciais, em que se informa que a obra foi produzida pelos DEC da USP e da PUC, a primeira cartela do filme traz duas balizas temporais: 1977, 1º semestre e trinta de março. Em uma série de recortes de jornais, contexto histórico é introduzido: Chico Buarque, MDB versus Arena e, no canto da página de um dos jornais, “A polícia garante: os estudantes da USP não irão à rua”. No plano seguinte, em detalhe, outro recorte de jornal semelhante: “Os estudantes garantem: vão à rua”. O som soma, independente da imagem, com mais uma camada à colagem audiovisual: ouvimos *Tema dos Deuses* de Milton Nascimento, e uma voz microfonada em um comício proclama as reivindicações dos manifestantes. Uma série de imagens aéreas mostra a cidade paralisada, com trânsito e multidões.

O filme segue em seu esquema de imagens e sons aparentemente independentes. A sequência seguinte contextualiza o ambiente da USP, com percursos de câmera pelo bandeirão, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), corredores dos edifícios da residência estudantil da universidade, conhecido como CRUSP, e centros acadêmicos etc. Em voz *over*, ouvimos depoimentos de alunos sobre as mobilizações. Enquanto um estudante prensa panfletos, imagens em transparência sobrepõem mais recortes de jornal, noticiando prisões por panfletagem de convocação para as manifestações do dia primeiro de maio, dia do trabalhador.

Novos planos de manifestações se sucedem, a voz microfonada retorna, agora em resposta à multidão que se manifesta em coro, como se tivéssemos em um jogral. Finalmente vemos a imagem da qual o som emana: uma grande

---

11 Nenhum deles é creditado nominalmente no curta, devido ao medo de perseguição e censura. O grupo era formado por Alberto Tassinari (hoje crítico de arte), Arlindo Machado, Rubens Machado (ambos professores universitários), Sérgio Tufiqui (médico e professor da Universidade Federal de São Paulo) e Odon Cardoso (fotógrafo, falecido em 2007).

manifestação no Largo São Francisco, centro de São Paulo, sede da Faculdade de Direito da USP. O discurso é “Hoje, consente quem cala”<sup>12</sup>, carta-manifesto do movimento, a mesma que vemos sendo transcrita na máquina de escrever.



Figura 1. Frame de O apito da panela de pressão

Em paralelo, na televisão vemos uma reportagem sobre o festival de inverno de Campos de Jordão (SP), sugerindo-se através da montagem o cinismo da cobertura midiática, ou da falta de, com relação às manifestações.

Nesse momento há duas pequenas entrevistas na rua: um trabalhador fala em apoio aos estudantes; um aposentado não se conforma com a manobra do então presidente Geisel nas eleições e clama contraditoriamente por uma ação das forças armadas para a garantia da democracia. Ouve-se o governador de São Paulo à época, Paulo Egydio Martins, com calma fazer um pronunciamento sobre o cumprimento das decisões do ministro da Justiça e que “não tem vergonha de dizer, até anda rezando para isso [o cumprimento das ordens]”. Enquanto isso, ouvimos a Nona Sinfonia de Beethoven toca ao fundo. Na imagem, várias fotos da tropa de choque reprimindo os atos, comentário irônico sobre a fala do governador, em mais um efeito de montagem<sup>13</sup>.

12 A carta aberta e mais informações sobre esse ato podem ser encontradas no site Memorial da democracia: <http://memorialdademocracia.com.br/card/soa-o-apito-da-panela-de-pressao> acesso em 16 jun. 2016.

13 É interessante ver essas imagens em comparação a das manifestações mais recentes como as de 2013. O aparato tecnológico de repressão e a tropa de choque se desenvolveram muito desde então, a despeito da democratização do país.

O filme termina com mais uma sequência de registros do ato: agora em resposta à forte repressão da qual foram vítimas no ato anterior. O último plano é o de um cartaz sendo pintado no chão de um centro acadêmico, com um *tilt* para a parede onde lemos a palavra de ordem fundamental do movimento: “Pelas liberdades democráticas”.



Figuras 2, 3, 4 e 5. O jornal televisivo, o operário, o aposentado e a tropa de choque: peças que compõem o panorama. Frames de O apito da panela de pressão

Enfim, o curta cria uma cronologia das mobilizações que marcaram o retorno de manifestações massivas contra a ditadura, mesclando linguagens e discursos sobre o momento: são recortes de jornais, filmagens das manifestações, perambulações pelo ambiente universitário, nos espaços estudantis, faixas com palavras de ordem, sequências de fotos, a máquina de escrever redigindo a carta etc. As manchetes compõem a cronologia que o filme cobre, pontuadas por cartelas com datas como “1º de Maio” ou “19 de Maio: dia nacional de luta”. No som, o discurso falado nas manifestações, que permeia todo o documentário, confere unidade discursiva à ação dos estudantes e trabalhadores que vemos, junto a comentários musicais e silêncio abruptos. Através dessa montagem vertical, o curta articula imagem e som em um processo semelhante ao de uma colagem, na busca de um ponto de vista dos estudantes e

de quem mais estava se manifestando sobre os acontecimentos, confrontando esse ponto de vista com a narrativa da televisão/do poder.

O documentário passou clandestinamente em cineclubes universitários e é conhecido até hoje pelas organizações políticas ligadas ao movimento estudantil. Em São Paulo, no ano de 2013, por exemplo, havia uma chapa para as eleições do centro acadêmico da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP chamada *Apito da panela de pressão*, da organização trotskista Território Livre<sup>14</sup>, em menção evidente ao título do curta e sua metáfora. Ainda hoje em cineclubes da USP o filme é elencado em mostras com a temática estudantil comuns em momentos de mobilização, junto a outros filmes universitários como *Universidade em crise* (1965), de Renato Tapajós, *Estudantes - Condição e revolta* (s.d.), de Peter Overback, *Experiência Cruspiana* (1986), de Nilson Couto, *USP 7%* (2012), de Daniel Mello, com o sentido de evocar a história do movimento às novas gerações.

Essa circulação contemporânea indica a vitalidade do retrato realizado há quase quarenta anos atrás, bem como a tentativa de apropriação, pelo presente, de seu sentido político. Não à toa, encontramos no site do Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado (PSTU) uma nota sobre o filme com informações sobre o momento:

Poucos dias antes dos protestos do 1º de maio, operários e estudantes foram presos pela polícia quando distribuíam panfletos na cidade de Santo André, no ABCD. (...) Incomunicáveis, os presos corriam risco de morte nas mãos da polícia, que até então não reconhecia as prisões. Oficialmente, não havia presos. (...) O episódio foi noticiado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, em 30 de abril de 1977<sup>15</sup>, em uma nota sobre as prisões e o silêncio das autoridades a respeito. Dizia a nota: “uma comissão de operários compareceu ontem à assembleia estudantil realizada à noite no prédio da Faculdade de História e Geografia da USP a fim de solicitar o apoio dos estudantes para a soltura dos trabalha-

14 Seu programa pode ser lido aqui: <http://oapito-calc2013.blogspot.com.br> Acesso em 16 jun. 2016.

15 “Silêncio sobre detidos no ABC”, *Folha de S. Paulo* (30 abr. 1977, primeiro caderno, p. 6): “As autoridades do DOPS não forneceram ontem quaisquer informações sobre a situação das pessoas detidas anteontem na região do ABC, acusadas de envolvimento na distribuição de panfletos considerados subversivos. (...) Novamente ontem foram distribuídos panfletos no ABC (...) acusando o desaparecimento de três de seus membros [da Oposição Sindical de Metalúrgicos do ABC], quatro dias antes do 1º de maio” (<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1977/04/30/2/> acesso em 22 jun. 2016).

dores presos na região do ABCD”. A resposta dos alunos foi imediata. No dia 2 de maio, estudantes da USP entram em greve geral contra as prisões<sup>16</sup>. Protestos também são registrados na Universidade Federal de São Carlos, no interior do estado, e na Unicamp. No dia seguinte, é realizado um histórico ato no auditório da Pontifícia Universidade Católica (PUC), que reuniu mais de 5 mil estudantes das próprias PUC, USP e de universidades do interior do estado. (CHOMA)

O filme está disponibilizado na internet<sup>17</sup> em um perfil pessoal. O usuário que postou o vídeo era na época o presidente do centro acadêmico da USP em São Carlos. Paulo Macciocca afirma que:

O CAASO (Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira) tinha uma cópia do filme que era exibida em sessões itinerantes nos campi universitário, principalmente no interior de São Paulo. As exibições eram feitas de surpresa, seguidas de debates, sendo que projetor e filme eram retirados de imediato para impedir a apreensão pela polícia.

No site da Cinemateca encontramos a seguinte informação:

Realizado rapidamente para intervir em plena efervescência dos acontecimentos, o filme foi utilizado sobretudo como instrumento político nas mobilizações estudantis de todo o país. Várias cópias foram apreendidas pela Polícia Federal e algumas sessões canceladas pela Censura.<sup>18</sup>

No período da ditadura, havia um forte movimento cineclubista em diversos estados do país, com sessões em universidades e sindicatos. Desse modo, além de passar os filmes ou proibidos pela censura ou que não tive-

---

16 “Estudantes protestam contra prisões”, *Folha de S. Paulo*, 3 mai. 1977, primeiro caderno, p. 1: “alunos de várias faculdades da Universidade de São Paulo e Pontifícia Universidade Católica não assistiram às aulas ontem, num movimento de protesto contra as prisões feitas na semana passada no ABC”. Acesso em 22 jun. 2016.

17 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DUGZABQ0L5c>. Acesso em 18 jan. 2016. Na cartela de apresentação, os responsáveis indicados pelo filme são os DCEs da USP e da PUC.

18 Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026422&format=detailed.pft>, acesso em 16 jun. 2016.

ram seu visto de exibição por ela renovados, como ocorreu com *Encouraçado Potenkin* (1925), de Sergei Eisenstein, esse circuito permitiu que filmes não submetidos ao controle da censura conseguissem subsistir. Era um cinema de contra-informação e militância, revelando e divulgando aquilo que o regime ocultava, consolidando o formato 16mm enquanto nicho de produção. De acordo com Débora Butruce,

em 1976, [...] o Conselho Nacional de Cineclubes [entidade que reunia todos os cineclubes do país] cria um departamento exclusivo para a distribuição de filmes – a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). A Distribuidora teve seu funcionamento bastante prejudicado em razão das constantes invasões e apreensões de filmes feitas pela ditadura militar, além de nunca ter se mostrado viável do ponto de vista econômico e organizacional, apesar dos esforços nessa direção. Essa nova fase da atividade no Brasil será marcada pela ampla presença de cineclubes em quase todos os estados e nas principais capitais, indo além de escolas e universidades. Nesse momento, o cineclubismo se desenvolveu sobretudo em sindicatos e associações, o que lhe garantiu uma feição extremamente popular. (2003, p. 117)

Um dos realizadores do filme, Rubens Machado, é hoje professor no Curso Superior do Audiovisual da ECA. Ele conta, em entrevista concedida a Francisco Miguez, que foram feitas dezoito cópias do filme, vendidas a preço de custo em uma grande congresso estudantil em que vieram estudantes de diversos estados para São Paulo. Assim, cópias se espalharam pelas universidades do país, tal como a citada pelo ex-militante de São Carlos. A cópia pessoal de Rubens Machado está depositada hoje no acervo da Cinemateca Brasileira à espera de um exame minucioso e comparativo com as cópias hoje em circulação. Ao mesmo tempo, constitui uma das peças de um cinema clandestino, não oficial, que demanda estudo e sua necessária preservação.

**Que bom te ver viva (1989), de Lúcia Murat<sup>19</sup>**

*Que bom te ver viva* (1989), dirigido por Lúcia Murat, é um documentário de longa-metragem sobre mulheres que participaram da luta armada contra o regime militar do Brasil e sobreviveram à prisão e às torturas<sup>20</sup>. A obra mistura elementos ficcionais, guiados pelos monólogos da atriz Irene Ravache, que interpreta uma ex-prisioneira política, com os testemunhos e cenas do cotidiano das oito mulheres entrevistadas.

A proposta do filme é dar voz às mulheres torturadas pelo aparato repressivo do regime militar. Isso se expressa tanto pelo olhar da diretora, que viveu experiências semelhantes às das entrevistadas, quanto pela escolha de priorizar a apresentação de suas histórias por meio de seu testemunho. Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi), Rosalinda Santa Cruz (Rosa), Criméia Schimidt de Almeida, Regina Toscano, Jesse Jane e uma sobrevivente que preferiu manter-se anônima apresentam sua versão do passado e falam sobre as perspectivas de seu presente. A própria diretora se coloca no filme mais abertamente por meio da personagem interpretada por Irene Ravache, costurando depoimentos pela voz *over* e introduzindo temas não necessariamente abordados pelas testemunhos.

A atriz é introduzida assistindo aos testemunhos que farão parte do documentário. As testemunhas, por sua vez, são apresentadas de forma mais objetiva por cartelas que resumem seus envolvimento na luta contra o regime militar (ver figura 6), os eventos de suas prisões e sua situação no presente. Essa introdução também aproxima a personagem das entrevistadas, já que a caracteriza como alguém que compartilha experiências semelhantes às das outras, buscando respostas para os seus dilemas pessoais com o auxílio das vivências delas.

19 Bárbara Framil, bolsista de iniciação científica CNPq/PIBIC no projeto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar*, sob orientação do prof. Dr. Eduardo Morettin no período 2014 a 2015.

20 A tortura já havia sido tema de documentários-denúncia realizados no exterior, como *Brazil: a report on torture* (1971), de Saul Landau e Haskell Wexler. No país, os curtas *Eunice*, *Clarice* e *Thereza* (1979), de Joatan Berbel, que traz depoimentos de Clarice Herzog, Eunice Paiva e Tereza Fiel, viúvas do jornalista Wladimir Herzog, do ex-deputado Rubem Paiva e do operário Manuel Fiel Filho, e *Frei Tito* (1983), de Marlene França, abordaram no período da chamada redemocratização a questão. *Que bom te ver viva* ganha novo estatuto, não apenas pelo fato de ser longa metragem, mas por ter sido exibidos nas salas de cinema, o que lhe conferiu maior repercussão.



Figura 6. Assim como as outras mulheres, Jessie Jane é apresentada logo no início do filme, com um resumo de seu envolvimento com a luta armada, de sua prisão e de sua situação no momento do filme. Frame de *Que bom te ver viva*

A narração em voz *over* procura entender as trajetórias e respostas das entrevistadas às experiências da tortura e prisão, compartilhando um ponto de vista com as depoentes. Essa posição permite que a narradora conduza nossa leitura por meio de comentários e reflexões que elabora a partir das palavras e imagens apresentadas ao espectador. Isso se coloca logo após o início do primeiro testemunho, quando o cotidiano de Maria do Carmo é apresentado. Maria corta legumes em sua cozinha, em um plano próximo de suas mãos. Após um corte, vê-se Maria mais distante, em plano americano. Em novo corte, em plano geral, a câmera está fora da cozinha e Maria pode ser vista de corpo inteiro através do portal da porta aberta. Em voz *over*, a narradora explica “observando do lado de fora, como um *voyeur* olha pela janela da vizinha, meu olhar é igual ao de todo mundo”<sup>21</sup>.

A voz *over* introduz também os amigos e familiares das mulheres que serão entrevistados, bem como tece reflexões que dão novos sentidos às imagens, criando uma ligação lógica entre as cenas. Um exemplo disso ocorre durante uma das sequências do testemunho de Pupi. Seu amigo relata que nunca conversou com Pupi sobre as vivências dela por acreditar que o tema da tor-

21 A narração *over* também é utilizada para apresentar informações às quais o espectador não poderia ter acesso de outra maneira. Por exemplo, após Regina falar sobre sua epilepsia, a voz *over* revela que, durante toda a entrevista, o remédio contra suas convulsões estava ao lado dela.

tura seria constrangedor, tanto para quem fala como para quem escuta. Ele acrescenta ainda que, quando ela lhe contou sobre o projeto do filme, perguntou: “mas quem vai ver um filme sobre tortura”?<sup>22</sup> Logo em seguida, corta-se para Pupi olhando para o cartaz do filme *Nascido para matar*. Em voz over, a narradora indaga, “quem vai ver o filme além de nós”? Ela continua a reflexão, contando mais sobre as experiências de Pupi, a qual nunca deixou de militar, mas que não consegue discutir a questão da tortura. Associada à narração, a cena de Pupi encarando o cartaz ganha novos significados, e o público é levado a refletir sobre a violência no cinema frente à tentativa de calar e esquecer as experiências reais das vítimas da tortura.

Em seus testemunhos, as mulheres, com a exceção daquela que preferiu manter-se anônima, são retratadas com câmera fixa em um plano próximo de seus rostos centralizados (ver figura 7). Essa aproximação permite uma melhor leitura das expressões das entrevistadas, o que ajuda o espectador a vislumbrar sentimentos e sensações que não se explicam apenas com palavras, principalmente nos momentos de silêncio, como quando Regina inicia o seu relato sobre a sua ida para o DOI-CODI, e a sua pausa, expressão e suspiro que expressam a dor dessas memórias. Outra particularidade dos testemunhos está na escolha técnica de filmá-los em vídeo, o que, segundo a diretora, “permitiu que se gravassem longos depoimentos, capazes de captar a emoção das entrevistadas, sem a preocupação com o tempo, o que seria impossível com negativo de cinema, muito mais caro” (MURAT, 1989). Essas escolhas formais condizem com a abordagem da obra de contar a história pelos olhares daqueles que a viveram<sup>23</sup>. Respeitadas as individualidades, todas têm a possibilidade de emprestar à obra seus próprios olhares sobre a sobrevivência, compondo um painel diversificado, mas complementar, deste período histórico.

---

22 Nos depoimentos das mulheres, um tema comum é a relutância dos outros em ouvir suas experiências: um dos alunos de Rosa chegou a dizer que preferia procurar sobre a ditadura nos livros do que perguntar a ela. Em um monólogo, a personagem ficcional se revolta contra a situação e, direcionando sua raiva para o espectador, declara: “essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar”.

23 Todos os outros entrevistados, amigos, familiares, colegas de trabalho, etc., são filmados em planos médios ou gerais, um distanciamento maior em relação à câmera que respeita a posição secundária de suas vozes dentro do filme.



Figura 7. Maria do Carmo dá o seu testemunho, retratada em plano próximo e no centro da tela. Frame de *Que bom te ver viva*

Nas entrevistas não se escutam perguntas feitas aos entrevistados. Suas falas parecem livres, sem cortes até que eles concluam seus raciocínios. Olham para um ponto atrás da câmera, provavelmente na direção da própria diretora, mas em nenhuma das falas há uma menção direta a ela ou a outra pessoa fora de campo. A exclusão da diretora transmite a ideia de que as mulheres estão no controle daquilo que compartilham com o filme, realizando suas próprias reflexões pessoais<sup>24</sup>.

Embora haja momentos de maior comoção ao rememorar as experiências traumáticas, não há intenção de fazê-las chegar a seus limites<sup>25</sup>. Na época do lançamento, ela declarou “quando a emoção das entrevistadas, a voz embarcada, as lágrimas, ameaçavam o tom de denúncia do documentário, eu mandava as câmeras pararem, à revelia dos operadores. Eu não pretendia explorar a dor de ninguém, apelar para o lado fácil da coisa.” (ALMEIDA, 1989)

No que diz respeito à montagem, as transições são feitas por meio de

24 *Que bom te ver viva* se afasta, assim, de *Cabra Marcado para Morrer*, filme em que a presença do diretor em cena é dado fundamental.

25 Estratégia seguida, por exemplo, por outro documentário de referência para a época: *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Neste filme, os sobreviventes dos campos de extermínio revivem suas experiências nos locais em que elas ocorreram ou em situações similares. Não raro, os depoentes, como Abraham Bomba, são levados ao limite em seus testemunhos, pois acredita-se que somente assim seria possível nos encontrarmos próximos do horror vivido pelo depoente.

cortes secos, por *fades* e pelo uso de uma tela preta que atravessa o quadro. São poucos os momentos em que há corte de um ponto de um testemunho para outro ponto dele mesmo e, nesses casos, ao invés do usual *jump cut*, utiliza-se a transição de uma tela preta atravessando o quadro. Em geral, alternam-se estes relatos com cenas do cotidiano das mulheres e entrevistas com conhecidos delas, cuidando a narração em voz *over* da suave transição entre os diferentes espaços. Na passagem do que seria documental para o espaço ficcional, utiliza-se a montagem de fotos em preto e branco que remetem à prisão e à tortura, associadas à música que cria uma atmosfera de tensão. Nesses momentos, o recurso de montagem utilizado é peculiar, com a criação da ideia de movimento a partir das imagens *still*, pontuadas pela música. Por exemplo, em uma das transições, são usadas três fotos de uma bota pisando no chão. Na primeira foto, a bota está no ar, na segunda, está mais próxima do chão e, na terceira, termina de pisar. Há também o uso de outros recursos para criar movimento com as imagens *still*, como quando se trabalha com uma única foto de uma barata. Nesse caso, utiliza-se o *zoom out* e o desfoque duas vezes e, na terceira vez, a foto gira confusa e rapidamente na tela. O uso de recursos como *zoom* e giro da tela também podem ser observados na introdução de recortes de jornais e fotos antigas no meio dos testemunhos das sobreviventes. Essa peculiaridade de uma montagem mais explícita, que causa estranhamento e até desconforto, parece ser associada às imagens das memórias do período traumático das mulheres sobreviventes.



Figura 8. Representando os horrores da prisão e da tortura, as fotos em branco e preto ganham movimento na tela. Frame de *Que bom te ver viva*

Os recortes de jornais e as fotos antigas são empregados para contextualizar os testemunhos, mas também são fundamentais como recursos para legi-

timá-los. No início do filme, nas telas de apresentação das mulheres entrevistadas, há um resumo de seu envolvimento com a oposição ao regime militar. Todavia, antes do início do testemunho de cada uma delas, ocorre uma nova introdução, por meio de recortes de jornais sobre os eventos dos quais elas participaram (figura 6). Durante a fala, outros recortes de jornais e fotos antigas delas mesmas e de amigos ou familiares são introduzidas como ilustração daquilo que ouvimos. Esses recursos funcionam como provas da veracidade desses eventos, o que concede maior legitimação aos testemunhos. Quando Rosa conta sobre o impacto que o desaparecimento de seu irmão Fernando teve em sua vida, o uso de sua foto cria uma maior carga de emoção para o relato. Em seu testemunho, ela conta sobre o episódio em que acreditou ter visto o irmão na rua e correu para abraçá-lo. Um *zoom* na foto de Fernando aproxima-se do rosto do rapaz, enquanto, em *off*, Rosa diz “eu senti o olhar de Fernando, só que ele não me reconhecia”. O *zoom* continua até a foto tornar-se desfocada, “eu olhei novamente para o rosto dele”. A tela fica preta e, por poucos instantes, uma música prolonga a antecipação. De volta para o plano próximo de Rosa, ela declara, “e não era Fernando”.



Figura 9. Enquanto Rosa divide histórias de sua busca por Fernando e a dor de sua ausência, a câmera se aproxima da foto dele até que ela fique desfocada. Frame de *Que bom te ver viva*

Lúcia Murat revela que, antes lançamento do filme, ouviu muitos comentários críticos sobre seu projeto (ALMEIDA, 1989). A reação geral quanto ao tema era semelhante à frase comentada anteriormente de um dos amigos de Pupi, “mas quem vai ver um filme sobre tortura”? A partir dos testemunhos das mulheres, percebe-se que o silêncio não é uma escolha das sobreviventes, mas sim uma imposição. Rosa discute como as pessoas a consideram “ranco-rosa” por não conseguir “passar uma borracha” no que aconteceu. Criméia se

opõe a um suposto “acordo de silêncio” com o qual não concordou. Jane, em seu trabalho de historiadora, tem como objetivo “resgatar todas as memórias perdidas durante a repressão”. Na ficção, Irene Ravache ironiza um jornalista que acredita que falar sobre a ditadura está “out”.

A recepção do filme em 1989 comprova que as memórias individuais dessas mulheres faziam falta para a memória coletiva brasileira. Os elogios dispensados ao filme pela crítica não se limitavam à sua qualidade formal. Ressaltavam também a importância da retratação desse tema “tabu”. Para as sobreviventes envolvidas no projeto, o filme foi a oportunidade de dar vazão a experiências censuradas por muito tempo. Nas palavras de Lúcia Murat, “foi uma sensação prazerosa; pela primeira vez, depois de tanta violência sofrida, podíamos falar” (NAGIB, 2002, p. 324).

Na parte final de *Que bom te ver viva*, recortes de jornais apresentam notícias sobre a anistia de 1979. Os testemunhos das mulheres e as cenas de seu cotidiano se intercalam. Em conjunto, as últimas declarações das mulheres alternam momentos de resignação e de esperança, não pelo esquecimento ou pela cura, visto que seriam impossíveis, mas pela luta. Predominam nas palavras finais a impossibilidade do esquecimento, a importância de continuar lutando e o reconhecimento de força e de vitórias. Para Estrela, “a maior vitória é essa busca, é esse desejo de se reintegrar internamente.” Nas cenas do cotidiano, as mulheres com seus filhos, com seus amigos, em momentos de felicidade e descontração comprovam as palavras de Regina, “a vida continua e a gente tem que tocar para frente mesmo.” No último testemunho, Jane, emocionada, ressalta que não há como esquecer, mas termina com a palavra “pronto” e um sorriso.

Na transição para o espaço ficcional, a montagem das fotos em preto e branco cria o movimento da abertura de uma cela, acompanhado por uma música cuja tonalidade reforça esta dimensão positiva. Quando se corta para a cena de ficção, volta a música de tensão muito presente no decorrer do filme, enquanto Irene Ravache anda de um lado para outro de seu quarto, em uma atmosfera muito diferente daquela indicada pela esperança na cena de transição. Em seu último monólogo, a personagem não vê a vida como uma benção, mas como uma sina. “Eu gostaria que houvesse uma outra opção à vida que não fosse a tortura”, ela diz. Em comparação com as frases finais dos testemu-

nhos, a sua resignação parece reconhecer, assim como as outras, a importância da lembrança e a vida como uma batalha constante. Mesmo após a cela ter se aberto, no plano final, a personagem permanece atrás das grades, dessa vez mimetizadas pelas grades de sua janela. A câmera se afasta e, cada vez mais distante, constrói a moldura da “prisão”. A aproximação do espectador com a personagem, explorada ao longo do filme, é quebrada nesse momento. Ao final, o espectador pode escolher esquecer, escolher não lutar. Para a sobrevivente, não há como escapar.



Figura 10. Na cena final, a personagem de Irene Ravache permanece atrás das grades. Frame de *Que bom te ver viva*

### ***Vala Comum* (1994) de João Godoy<sup>26</sup>,**

Em 1990, a prefeitura de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina, ordenou a abertura da vala comum no cemitério de Perus, região noroeste de São Paulo, destinada, como se sabe, ao enterro de corpos não identificados. Havia a suspeita de que nessa vala estivessem enterrados desaparecidos políticos mortos pela repressão da ditadura militar. A retirada das ossadas, além do apoio político da atual prefeitura, contou com suporte científico da UNICAMP. Resultado de uma pesquisa realizada desde 1990, *Vala comum*, documentário de

26 Rafael Dornellas Feltrin, bolsista de Iniciação Científica CNPq/PIBIC, orientado pelo prof. dr. Eduardo Victorio Morettin, dentro do projeto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar*, no período 2013 a 2014.

média metragem, dirigido por João Godoy e lançado em 1994, registra este evento, ouvindo os depoimentos dos familiares dos desaparecidos.

*Vala comum* se inicia com uma cartela que nos fornece, resumidamente, dados sobre a ditadura militar – a tomada do poder pelo golpe de Estado e a supressão de direitos. As primeiras imagens, porém, são de 1990: uma reportagem de televisão mostra a retirada dos sacos contendo as ossadas dos desaparecidos no regime militar. Então começamos a acompanhar os depoimentos dos parentes das vítimas, mães, filhos, irmãos, lembrando os anos de militância, a morte na tortura, e o recebimento, ou não, de notícias dos assassinatos.

Esse início revela o constante movimento que o documentário realizará, alternando depoimentos dos parentes com imagens e filmagens de arquivo do regime militar. Os arquivos, porém, jamais voltam ao filme puros, simplesmente com o objetivo de ilustrar aqueles anos. A inserção musical que os acompanha é problematizadora e revela o ponto de vista do realizador, que olha para trás já sabendo do ocorrido, já tendo ouvido os depoimentos cortantes das famílias dos torturados.

Logo após a abertura, há uma importante sequência que ilustra a exposição acima. Depois de um letreiro que anuncia o ano de 1967 (posse do general Costa e Silva), passamos a assistir a imagens de arquivos de um discurso do general Castelo Branco, de manifestações populares, de repressão policial, de estudante morto nas ruas, e de seu funeral. Enquanto assistimos estas imagens, ouvimos *Parque industrial*, de Tom Zé, música lançada no disco *Tropicália*, também de 1967. Há um objetivo claro aqui de inserir um comentário crítico e expor contradições. A dureza das imagens se choca com o tom da música, que se desenvolve com ironia como se fizesse uma propaganda ufanista daquilo que é *made in Brazil*. Esse tom alegre e festivo servindo de trilha para aquelas imagens resulta em um ruído crítico daquilo que se acreditava ser o Brasil e daquilo que realmente era o Brasil.

Após a sequência descrita, a música cessa e o silêncio é quebrado apenas com o som de anúncios de rádio a respeito do Ato Institucional número 5. Então o letreiro anuncia “1969 – posse de Médici”. Uma nova inserção irônica então irrompe na tela nos mostrando uma propaganda nacionalista da época, enquanto vemos imagens da seleção brasileira sendo tricampeã no México na

Copa do mundo de 1970 – momento muito utilizado como publicidade pelo governo, como se sabe.

O filme retorna aos depoimentos dos familiares para se ater à importante questão das mortes dos jovens, da confrontação entre as versões oficiais publicadas pelo governo e do que realmente aconteceu. O que se vê são depoimentos marcados pela emoção de familiares em busca não somente de respostas, mas expressando o seu sentimento de vazio, pelo fato de não terem recebido os corpos dos filhos, dos irmãos. Trata-se de uma ferida que continuava aberta e que jazia na vala comum em Perus.

É importante notar o olhar depositado por João Godoy sobre esse período da história brasileira. Mais do que um documento a respeito de um evento político em São Paulo, o filme expõe o retorno à ditadura, sob o um olhar que, antes de revisar a história, passou por aqueles depoimentos e carrega não somente a ferida deixada pelas ossadas abandonadas, mas também a consciência de se voltar ao regime militar com a consciência do passado, com a certeza dos crimes e das torturas praticadas.

Perto de seu final, uma das mães depoentes fala sobre a importância de se desenterrarem as ossadas dos filhos. O que se sente é uma necessidade de se encerrar um processo que teve início no desaparecimento dos militantes e terminou, para alguns<sup>27</sup>, na vala comum de Perus em 1990. Porém, tal ciclo é fechado de forma melancólica, com o peso do passado sendo sentido. O epílogo expõe uma densa vegetação, um musgo que toma conta do quadro, ao som de *Olho d'água*, cantada como uma elegia por Milton Nascimento.

Pode se dizer, enfim, que *Vala comum* faz uma reflexão sobre a imagem de um país, sua construção e veiculação, como nas passagens comentadas acerca da publicidade nacionalista durante o regime militar. As imagens do programa televisivo de 1990 se contrastam com as propagandas dos anos 1970, revelando similaridades, ponte entre presente e passado que, com sobriedade, João Godoy constrói nesse resgate de uma certa memória do país.

O filme, lançado em 1994, teve uma longa e exitosa carreira nos festival do Brasil, ganhando diversos prêmios. Dentre eles, podemos citar o de melhor

27 O letreiro final relata que, apesar de encontrados e catalogado diversas ossadas de desaparecidos durante a ditadura, ainda havia corpos sem paradeiro. Voltaremos a esse assunto ao final.

filme em 16mm no festival de Brasília daquele ano, o de melhor filme e melhor música original no festival do Ceará de 1995, e o de melhor filme no Jornada da Bahia, também em 1995.

Além dos prêmios, o documentário foi muito comentado e possui uma densa fortuna crítica. Cléber Eduardo (1994), por exemplo, relatou no *Diário Popular* de São Paulo a emoção do público no cinema ao término do filme. A mesma comoção foi sentida no festival de Brasília (JANOT, 1994). Em depoimento do próprio diretor dado a Rafael Feltrin, em uma sessão do filme no festival estava presente Lúcia Rocha (mãe do cineasta Glauber Rocha). Ao término da sessão, emocionada, ela se levantou e discursou pesadamente acerca dos males da ditadura e do passado recente do Brasil.

Vale lembrar que no dia 15 de dezembro de 2016 a Comissão da Memória e Verdade (CMV) de São Paulo, instituída na gestão de Fernando Haddad, entregou seu relatório sobre a participação da prefeitura no desaparecimento de presos políticos. A respeito da “vala clandestina”,

79 opositores do regime militar foram mortos e enterrados nos cemitérios da capital. 47 como indigentes, entre 1969 e 1976. Desde então, 30 deles foram localizados e identificados. Os outros 17 continuam desaparecidos e, segundo Tereza Lajolo, coordenadora da CMV, devem permanecer assim (SOARES, 2016).

Nada mais atual, portanto, do que recuperar *Vala Comum* ao final deste texto, no fechamento de um livro dedicado às formas como a produção audiovisual lidou com os regimes ditatoriais. Esse movimento nos chama atenção para um momento de nossa história que ainda demanda revisão, sombra de um passado que não se dissipou e cujas feridas demorarão para serem cicatrizadas.

## Referências

- ALMEIDA, C. H. de. “O cinema nos anos negros”. Sem indicação de local de publicação, sem indicação de página, 1989. Recorte pertencente ao acervo da Cinemateca Brasileira, acesso: D 1084.
- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BUTRUCE, D. “Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história”. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 117-124, jan. Jun. 2003. Disponível em <http://linux.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/236/198> acesso em 16 jun. 2016.

- CHOMA, J. “Em 1977, estudantes tomaram centro de SP contra prisão de operários”. Disponível em <http://www.pstu.org.br/node/16939>, acesso em 19 jan. 2016.
- DELAGE, C. “Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits”. *Vertigo. Le cinéma face à l’histoire*, v. 16, 1997.
- EDUARDO, C. “Público chora com filme sobre ossada de Perus”. *Diário Popular*. São Paulo, 30 dez. 1994 (Acervo pessoal de João Godoy).
- JANOT, M. “Festival de cinema de Brasília distribui prêmios e faz média com cineastas”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1994 (Acervo pessoal de João Godoy).
- LEUTRAT, J.-L. “Uma relação de diversos andares: Cinema & História”. *Imagens. Cinema 100 anos*, Campinas, SP, n. 5, ago./dez. 1995.
- MORETTIN, E. “Acervos filmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos”. In: BRANDÃO, A. S. e SOUSA, R. L. de. *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- \_\_\_\_\_. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, M. H. e outros (orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- MURAT, L. “Um mergulho corajoso”. *Última Hora*. Entrevista concedida a Helena Salem. Rio de Janeiro, 1989.
- NAPOLITANO, M. “Nunca é cedo para se fazer história: O documentário *Jango*, de Silvio Tendler”. In: KORNIS, M.; NAPOLITANO, M.; MORETTIN, E. (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2012.
- NAGIB, L. *O Cinema da Retomada*. Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- OLIVEIRA, J. M.; NASCIMENTO, M. M.; SILVA, M. A. A.; SOUZA, V.. “Mártires Anônimos: Vala de Perus – 20 anos em busca de respostas”. Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, São Paulo, SP. Trabalho submetido ao XVIII Prêmio Expocom 2011, na Categoria Jornalismo, modalidade Documentário em vídeo (avulso). Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/expocom/EX24-0699-1.pdf> Acesso em 28 jun. 2015.
- SILVA, D. T. da. “Fazer cinema com um país: o curta-metragem brasileiro nos anos 90”. *Anais do XVII encontro regional de história – o lugar da história*. ANPUH/SP – UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Disponível em <http://www>.

anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20XXII/Denise%20Tavares%20da%20Silva.pdf Acesso em 28 jun. 2015.

SOARES, W. “Comissão da Verdade aponta crimes na ditadura e Prefeitura de SP se desculpa”. Portal G1. Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/comis-sao-da-verdade-de-sp-faz-36-recomendacoes-a-prefeitura-que-se-desculpa-por-ditadura.ghtml> Acesso 16 dez. 2016.

VIDAL-NAQUET, P. *Os assassinos da memória*. Campinas, SP, Papirus, 1988.