

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**Memórias da Ditadura:  
representações do regime militar no cinema nacional**

Marcia Santos\*

**Resumo:** O presente estudo<sup>1</sup> busca analisar a construção de representações do regime militar (1964 – 1985) através da produção cinematográfica brasileira, relacionando estas representações ao contexto de produção dos filmes pesquisados. Nesta perspectiva, as reflexões sobre esses filmes são exploradas através de uma diferenciação temporal: o início do período conhecido como Retomada e o outro referente aos dias atuais. A partir desta distinção, busco então apreender as memórias elaboradas para o período citado sob a luz das condições de produção dos mesmos.

**Palavras-chave:** cinema – memória – representação

**Abstract:** This study analyzes the construction of representations of the military regime (1964 – 1985) through the Brazilian filmmaking, relating these representations to the production context of the researched films. In this perspective, the reflections about these movies are explored from a temporal differentiation: the beginning of the period known as “Retaking” (*Retomada*) and nowadays. From this distinction, it apprehends the memories elaborated about the cited period in the light of their production conditions.

**Keywords:** cinema – memory – representation

Ao lidar com a imagem como representação,<sup>2</sup> devemos obrigatoriamente historicizá-la, ou seja, pensá-la enquanto objeto inserido em uma temporalidade que não pode ser ignorada. Enquanto discurso imagético, o filme não se restringe ao seu conteúdo, mas também transmite valores e expectativas daqueles que o produzem e da própria sociedade que o recebe. Marc Ferro considera, assim, que não há linguagem cinematográfica que seja inocente. Há sempre uma intencionalidade, mesmo que inconsciente, que reflete as aspirações e as condições de produção da obra cinematográfica (FERRO, 1992). Isso demonstra que, para analisarmos um filme pelo viés historiográfico, as relações exteriores e interiores a ele

---

\* A autora é mestranda em História Cultural, pela Universidade de Brasília (UnB).

<sup>1</sup> O presente artigo aborda o tema de um capítulo de minha monografia do Curso de Especialização em História Cultural, na Universidade de Brasília, concluído em novembro de 2006, sob o título “Memórias da ditadura: as representações do regime militar através do cinema nacional”. Encontra-se aqui adaptado e resumido.

<sup>2</sup> Conceber um documento histórico através da noção de representação significa partilhar especialmente das concepções de Chartier, que assim a define: “pode se pensar a história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”. (CHARTIER, 1990: 19)

são imprescindíveis, pois há uma polissemia inerente à obra que deve sempre ser levada em conta. Imagem e sociedade não estão nunca desvinculadas.

O foco inicial de minha análise encontra-se na reflexão sobre os filmes históricos *Lamarca* (Sérgio Resende, 1994) e *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). São filmes que, por diferentes caminhos, procuram construir uma determinada **memória** sobre o período em questão, mais especificamente sobre os militantes que se dedicaram à luta armada. Memória essa que certamente não é homogênea. Mais correto seria falar em diferentes memórias, sem deixar de se considerar os seus pontos convergentes.<sup>3</sup>

Considerando o pensamento de Micheal Pollak relativo à construção da memória, tanto individual como coletiva, o autor chama a atenção para o fato de que esta é sempre seletiva e portanto essa memória

*sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa... As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também para a memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada (...) Esse último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento – mostra que a memória é um fenômeno construído.* (POLLAK, 1992: 203, grifos originais)

Os filmes de ficção analisados – *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2004) e *Cabra-Cega* (Toni Venturi, 2004) – também estão voltados para a construção de memórias, na medida em que apresentam concepções específicas em relação ao regime militar. Assim como os filmes históricos referidos não devem ser vistos como a “versão verdadeira dos fatos”, os ficcionais também não devem ser percebidos apenas como “um filme de mentirinha”. Este gênero possui como matéria-prima o real, podendo, muitas vezes aproximar-se mais de seu referente do que o filme histórico (Cf. FERRO, 1992).

O aspecto de interesse para o presente estudo são as condições de produção dos filmes aqui analisados. Por esse motivo, há que se levar em conta o fato de que os dois filmes históricos foram produzidos na década de 1990, no período conhecido como Retomada do cinema nacional; já os outros dois foram elaborados em 2004, portanto, em uma época em que o cinema brasileiro já atravessava outras circunstâncias.

---

<sup>3</sup> Esta recorrência aos militantes da luta armada, nos filmes que tratam o regime militar, é analisada mais profundamente no segundo capítulo de minha monografia, *supra* citada.

O que se observa neste campo de apreciação do cinema nacional é que, abordando um tema ainda muito recente, a memória histórica que se quer estruturar é um **objeto de disputa** muito intensa. A princípio, observa-se a predominância da valorização de uma “memória subterrânea” (POLLAK, 1989), que representaria a memória de minorias, dos grupos dominados, ou seja, da esquerda brasileira que atuou em oposição aos militares. No entanto, por trás desta aparente representação homogênea da esquerda no Brasil, haveria uma diversidade de representações acerca de nosso passado recente.

*Lamarca e O Que É Isso, Companheiro?* situam-se em um momento particular para a trajetória do cinema nacional: a Retomada.<sup>4</sup> Este termo não deve ser entendido sob o ponto de vista de recuperação de um determinado estilo cinematográfico, mas sim da reconstrução desta atividade que se encontrava intensamente prejudicada pelo momento histórico que o país vivia no início da década de 1990. Refiro-me ao fato de que o país encontrava-se recém-saído de vinte anos de ditadura, passara pela conturbada transição para a democracia, com a morte de Tancredo Neves, pela crise econômica do governo Sarney e pela eleição de Fernando Collor, que em 1992 foi destituído por um *impeachment*. Antes de sua saída, porém, Collor tomou medidas que determinaram os rumos do cinema nacional naquele momento: em 1990, rebaixou o Ministério da Cultura à categoria de Secretaria e extinguiu todos os órgãos de promoção e apoio à produção cultural, entre eles a Embrafilme. Além disso, sua reforma não previa nenhum outro órgão substitutivo para promover ou incentivar o cinema nacional.

Com esta característica de “terra devastada”, como se referiu o ator Paulo Betti ao analisar o momento de fabricação do filme *Lamarca*,<sup>5</sup> a produção cinematográfica nacional ficou entregue às perspectivas das políticas neoliberais como ocorreu, aliás, em todas as outras áreas do governo Collor.

A denominada Retomada começou a configurar-se, portanto, nos anos seguintes à saída de Collor. Apesar da manutenção das práticas neoliberais nos governos subsequentes, a partir do final de 1992 o governo já demonstrava algum interesse em novamente incentivar o cinema nacional, o que pode ser constatado com a criação da Lei do Audiovisual.<sup>6</sup> Esta previa

<sup>4</sup> O filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, produzido em 1995, é considerado por muitos críticos de cinema como o “marco zero” da Retomada, por ter ultrapassado a marca de um milhão de espectadores. Certamente que esta classificação deve ser flexibilizada, não se restringindo a um filme e a um ano em particular, visto que os frutos da Lei do Audiovisual já se faziam sentir nos dois anos anteriores ao filme de Carla Camurati.

<sup>5</sup> Depoimento de Paulo Betti, contido nos extras do DVD *Lamarca*. DVD Vídeo / Paramount Pictures, 2005.

<sup>6</sup> Lei n.º 8.685, de 20/07/1993. Anteriormente, havia sido criada a Lei n.º. 8401/92, de regulação da atividade audiovisual, permitindo o apoio de empresas e pessoas físicas com o benefício do abatimento de imposto. A lei seguinte foi um aperfeiçoamento desta. Ver: CALDAS, R. e MONTORO, T. **A Evolução do Cinema Brasileiro**

benefícios de isenção fiscal para o capital privado investido no cinema. Com isso, já a partir de 1994 e, principalmente, a partir de 1995, a produção nacional começa sua curva ascendente que caracteriza a Retomada. *Lamarca*, produzido em 1994, faz parte deste contexto.

Em 1996, uma nova lei eleva de 1 para 3% o limite de dedução do imposto para empresas que investissem em cinema.<sup>7</sup> Sintomaticamente, entre 1996 e 1999, assiste-se ao auge da Retomada, com uma produção cada vez mais ampla, o início de uma expansão de nossos filmes no mercado estrangeiro e, ao mesmo tempo, com o público interno voltando progressivamente a se interessar pelos filmes nacionais. É neste momento que se insere o filme de Bruno Barreto, *O Que É Isso, Companheiro?*.

Em 2001, surge a ANCINE,<sup>8</sup> que busca uma relação mais estreita entre o Estado e o cinema nacional, criando uma série de órgãos de incentivo a esta atividade. O início deste século representa para o cinema nacional uma nova fase, que poderia ser concebida como o fim da Retomada, na medida em que apresenta algumas características específicas, apesar de evidentes traços de continuidade com o período anterior.<sup>9</sup> Destaca-se, como característica marcante de nosso cinema atual, a multiplicidade de representações, incluindo aí, tanto a diversidade de temas quanto de opções estéticas. Desta forma, a análise das condições de produção dos filmes *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* levam em conta esta crescente diversidade no interior da atividade cinematográfica, enquanto resultado de um reflexo da conjuntura cultural em que vivemos hoje.

Ainda em um período bem crítico para o cinema nacional – o ano de 1994 – Sérgio Resende produz o filme *Lamarca*. Vivia-se o clima de “terra devastada”, referente ao governo Collor e ao fim da Embrafilme. Assim como o obstinado “herói” do filme, a produção de *Lamarca* transformou-se em uma verdadeira epopéia, pois o filme foi produzido sem nenhum financiamento estatal.<sup>10</sup> Como destacou o ator Paulo Betti, havia uma necessidade político-ideológica de resistência a este contexto de crise, sendo praticamente uma questão de honra fazer um filme nacional naquele momento.<sup>11</sup>

---

no Século XX. Brasília: Casa das Musas, 2006, p. 156.

<sup>7</sup> Lei n.º 9.323, de 05 de dezembro. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9323.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9323.htm). Acesso em: 22/10/2006.

<sup>8</sup> Agência Nacional do Cinema, através da Medida Provisória n.º 2.228. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/MPV/2228-1.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm). Acesso em: 22/10/2006.

<sup>9</sup> Esta periodização que atribui uma “nova fase” para o cinema nacional é sugerida por Oricchio que ainda aponta o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles como o “divisor de águas” entre a Retomada e a atualidade. Cf. ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>10</sup> Segundo depoimento de Sérgio Resende, o filme contou apenas com algum recurso do Banco de Desenvolvimento do Estado do Espírito Santo. Cf. Depoimento contido no DVD *Lamarca*, *op. cit.*

<sup>11</sup> Cf. Depoimento de Paulo Betti, contido no DVD *Lamarca*. *op. cit.*

Ao mesmo tempo viva-se um breve período de empolgação, proporcionado pelo *impeachment* do Presidente Collor, que refletia um certo clima de reavivamento político. Era, portanto, o momento propício para se retratar nas telas a história de um guerrilheiro ideal, que lutara bravamente por seu país. Observa-se, aqui, a já referida dialética entre o presente (o contexto de produção) e o passado (aquilo que é representado no filme), como fica claro no depoimento da produtora Mariza Leão, referindo-se a *Lamarca*:

*Eu tive a certeza que aquele filme iria representar alguma coisa extra-cinematográfica, que era a força de um personagem que, discutível ou não nas decisões que tomou, optou por um percurso de lutar pelo Brasil.*<sup>12</sup>

O filme *Lamarca* aparece para lembrar ao público, primeiramente, que as vítimas da ditadura agora tinham voz e poderiam contar a “sua história”; afinal, vivíamos novamente em uma democracia. Segundo que, apesar de toda a decepção política com os primeiros anos de retorno desta democracia – com um ex-presidente “herói”, que rapidamente transformou-se em “vilão” –, ainda havia homens dignos e honrados de quem o povo deveria se lembrar e se inspirar. É, enfim, um filme extremamente otimista com as novas perspectivas políticas para o país.

Simultaneamente, esta empolgação que se desprende do filme já traz as marcas de um novo tempo. Não se trata mais da valorização de um projeto ideológico comum à maioria do povo brasileiro.<sup>13</sup> Nos anos 90, o individualismo sobrepõe-se ao plano coletivo e esta conjuntura reflete-se nas telas de cinema. *Lamarca* expõe, assim, um drama que, apesar de político, resolve-se no plano individual (SANTOS, 2006: 17-20). Há a necessidade de construção de uma memória silenciada por tantos anos, demonstrando uma postura “politicamente correta”, característica dos anos 90. Mas, paradoxalmente, também é deixado de fora o projeto mais amplo no qual o capitão Lamarca estava inserido, demonstrando então um esvaziamento do caráter coletivo da política, o que também é típico deste período de vigência do neoliberalismo.

<sup>12</sup> Depoimento de Mariza Leão, contido no DVD *Lamarca*. op. cit. (grifos meus).

<sup>13</sup> Como, até então, fora característico no cinema nacional dos anos 60, assinalado como um cinema engajado politicamente. Refiro-me ao papel desempenhado pelo Cinema Novo na conjuntura cultural do país, nos anos 60. Para uma comparação entre o Cinema Novo e o cinema da Retomada, ver: ORICCHIO, *op.cit.*

*O Que É Isso, Companheiro?* contou com uma grande aceitação na época em que foi lançado, abarcando um público de 321.450 espectadores.<sup>14</sup> Tratava-se do período de ápice da Retomada, e o cinema nacional começava a fazer as pazes com o seu público. Além disso, o país atravessava uma conjuntura econômica mais favorável, proveniente das reformas liberais do governo de FHC. Viviam-se certo clima de euforia, com o fim da hiperinflação e a estabilidade da moeda. Bruno Barreto seria o expoente da política neoliberal no cinema brasileiro naquele momento. O diretor produz um filme pensando no mercado internacional, especialmente o norte-americano.

O filme reflete este desejo em vários aspectos. O diretor preocupa-se, por exemplo, em utilizar um elenco quase que exclusivamente de atores televisivos e que, naquela época, estavam em destaque na Rede Globo de Televisão, como Fernanda Torres, Pedro Cardoso e Luís Fernando Guimarães. Evidencia-se aqui a intenção em proporcionar um cinema de entretenimento, caracterizado por um intenso diálogo com a mídia televisiva. Ao comparar com os outros filmes analisados, percebe-se que este é o único que busca a exposição de “estrelas de primeira grandeza” da TV, enquanto os outros trabalham com artistas não tão explorados por esta mídia.<sup>15</sup>

Destaca-se, ainda, a relevância que é dada para o personagem do embaixador Charles Elbrick (Alain Arkin). Ele é o personagem mais sensato do filme. Na realidade, é o próprio narrador da trama e a história contada nas telas se passa sob a sua ótica (norte-americana), e não sob a ótica de Fernando Gabeira (em quem o filme se baseou). Várias cenas do filme se desenvolvem com a narrativa em *off*, representando o pensamento do embaixador, manifestando a sua visão sobre os seqüestradores e sobre a situação em que se encontrava, não faltando espaço para exprimir o seu repúdio às medidas ditatoriais do governo brasileiro. Elbrick, com seu perfil humanista e democrata, situa-se no centro dos dois pólos dramáticos do filme: de um lado, os guerrilheiros, de outro, o regime militar. Ele representa a ponderação e a neutralidade diante dos acontecimentos históricos que o envolviam. Percebe-se, assim, que o filme é relativamente acrítico em relação aos Estados Unidos, oferecendo um perfil norte-americano de oposição à ditadura militar, que não correspondia ao contexto político internacional daquele período.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Fonte: dados da Ancine, disponível em: <http://www.ancine.gov.br>

<sup>15</sup> Com exceção do ator Paulo Betti, já bem antigo no meio televisivo, os outros atores de relevância no filme *Lamarca* não possuíam muita expressão à época. Também os filmes *Quase Dois Irmãos* e *Cabra-Cega*, utilizam muitos atores praticamente desconhecidos nos meios de comunicação de massa, naquela época.

<sup>16</sup> Sobre a participação do governo norte-americano na manutenção do regime militar no Brasil, ver: GORENDER, Jacob. A Violência do Opressor. In GORENDER, J. *Combate Nas Trevas*. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ed. Ática, p. 226-234.

Um outro aspecto, que complementa e reforça o ponto acima explorado, é o fato de que boa parte do filme possui diálogos na língua inglesa. Além das falas em *off* de Elbrick, que não são poucas, há os diálogos na embaixada norte-americana e também várias conversas entre Elbrick e o guerrilheiro ‘Paulo’. “Falar inglês” assume no filme um significado que vai além do uso do idioma. Ela representa um deslocamento da narrativa para a perspectiva norte-americana, já que nosso cinema estaria buscando espaço no mercado globalizado segundo os padrões desse país (Cf. BUCCI, 1997: 216). Contemplando este padrão, o filme segue o estilo hollywoodiano, com direito à perseguição de carros, romance e sedução. Trate-se, portanto, de um bom *thriller* político.

Conclui-se que o filme *O Que É Isso, Companheiro?* foi produzido visando um mercado consumidor mais amplo do que o brasileiro. Esta é inclusive, uma tendência crescente a partir dos primeiros anos da Retomada e relaciona-se à inserção do país no mundo globalizado da década de 1990. Este fato parece explicar os perfis, quase sempre estereotipados, que foram construídos para os diversos personagens do filme. Explica ainda o tipo de representação deste episódio histórico e, portanto, que tipo de memória do regime militar buscou-se elaborar: uma memória crítica, mas dentro de certos limites, tendendo mais para a conciliação e neutralização do contexto de luta política, pois praticamente anula o significado das motivações coletivas e da ação política dos guerrilheiros (Cf. SANTOS, 2006).

Observa-se, desta forma, que esta visão um tanto “despolitizada” dos filmes históricos – no sentido de valorização das ações individuais sobre as coletivas, ou da neutralização do contexto de luta política – passa a caracterizar o cinema da Retomada.

*Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* fazem parte de um contexto mais atual que já apresenta traços distintivos em relação aos filmes da década de 1990. Esta distinção explica-se, em parte, pela criação da ANCINE, com a adoção de várias medidas no sentido de incentivar a atividade cinematográfica: estabeleceu reformas na Lei do Audiovisual, buscando aumentar o incentivo de empresas privadas, ampliou a destinação de verbas do orçamento da União e incentivou Estados e Municípios a implementarem leis de incentivo fiscal a investidores e patrocinadores locais. A principal consequência deste fato foi a de ter viabilizado a produção de filmes de pequenas produtoras e/ou de cineastas, não tão consolidados no meio cinematográfico.<sup>17</sup> Esse é o caso de Toni Venturi, diretor de *Cabra-Cega* e de Lúcia Murat, diretora de *Quase Dois Irmãos*.

---

<sup>17</sup> São os filmes denominados ‘produção independente’, com veio mais autoral.

Outro aspecto da conjuntura a se destacar é o fato de que esses dois filmes inserem-se em um momento de total multiplicidade – estética, temática etc. – no interior do cinema nacional. Não se pode falar em predomínio de um ou dois gêneros, nem mesmo na preponderância de uma linguagem cinematográfica sobre outra. O que se vê, cada vez mais, é a diversificação na forma de se tratar os diferentes temas – e o regime militar não constitui exceção. Indício dessa tendência é a multiplicidade de diretores que procuram trabalhar este tema através da ficção e não somente do filme histórico, como era mais comum na década anterior. Se no período mais próximo à ditadura era quase uma obrigação resgatar a memória de figuras históricas reais, procura-se nos dias atuais a abordagem de aspectos anteriormente negligenciados sobre o período da ditadura militar e mais especificamente dos militantes que lutaram contra este regime de governo. *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* propõem uma revisão crítica sobre a vida dos guerrilheiros.

Percebe-se que a referida diversificação está intimamente relacionada às transformações culturais por que vem passando a nossa sociedade nos últimos tempos. Como observa Oricchio (2002: 25-34), este “cinema multifacetado” estaria refletindo o perfil da sociedade brasileira contemporânea, marcada por uma intensa fragmentação mental. Se, nos anos 60 do século XX, identificavam-se facilmente os responsáveis pelas mazelas sociais do país (as elites econômicas, o imperialismo e o regime militar, principalmente), nos dias de hoje não se sabe mais quem são os nossos “inimigos”. Esta conjuntura proporciona um esvaziamento de projetos políticos, uma concepção de mundo individualista e até mesmo um pessimismo em relação ao país e à vida contemporânea, que se reflete no cinema.

Nem tudo, entretanto, deve ser visto sob uma ótica pessimista. Esta diversidade cinematográfica também é fruto de novas possibilidades de análise de situações, antes vistas sob apenas um prisma. “Memórias subterrâneas” têm, atualmente, a possibilidade de emergir e tornarem-se visíveis, através das telas do cinema.<sup>18</sup>

Percebe-se, assim, que os filmes *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* refletem as transformações por que vem passando o cinema nacional nos últimos anos, o que não está desvinculado das mudanças percebidas na sociedade em geral e que foram aqui brevemente relatadas.

---

<sup>18</sup> Apenas para citar alguns exemplos desta produção recente sobre o regime militar: *Araguaya, a Conspiração do Silêncio* (Ronaldo Duque, 2005), *Zuzu Angel* (Sérgio Resende, 2006), *O Sol* (Tetê Moraes, 2006), *Caparaó*, (Flávio Frederico, 2006), *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* (Cao Hamburger, 2006), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006).

Conclui-se, desta forma, que qualquer filme que aborde uma época histórica está, em primeiro lugar, oferecendo uma entre diversas possibilidades de interpretação do episódio referido. Ademais, é fundamental que uma análise historiográfica sobre o cinema leve em consideração que um filme geralmente “fala” muito mais sobre o seu presente do que sobre o passado que procura retratar. Como, aliás, qualquer objeto de análise histórica.

## **Bibliografia**

- ALMADA, Izaías. *História: ficção, realidade e hipocrisia*. **Revista Adusp**, n. 10, junho de 1997.
- BUCCI, Eugênio. *O Deslocamento do Narrador em ‘O Que É Isso, Companheiro?’*. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **Versões e Ficções: o seqüestro da história**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. [publicado em *O Estado de São Paulo*, em 11/06/1997]
- CALDAS, Ricardo e MONTORO, Tânia. **A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural. Entre práticas e representações**. (Trad. Maria Manuela Galhardo), Difel: Lisboa, 1990.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. (Trad. Flávia Nascimento). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.
- 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**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- POLLAK, Micheal. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 2, n. 3, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Memória e Identidade Social*, **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 5, n. 10, 1992.
- SANTOS, Marcia de Souza. **Memórias da ditadura: as representações do regime militar através do cinema nacional**, 2006. 67p. (Monografia em História Cultural) Universidade de Brasília – UnB. Brasília.
- XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1991.