

AS DITADURAS QUE NOS ASSOMBRAAM: O AUDIOVISUAL COMO TECNOLOGIA DE MEMÓRIA

LAS DICTADURAS QUE NOS ACECHAN:
EL AUDIOVISUAL COMO TECNOLOGÍA DE MEMORIA

THE DICTATORSHIPS THAT HAUNT US:
THE AUDIOVISUAL AS A TECHNOLOGY OF MEMORY

DOI: 10.22481/rbba.v13i01.14841

Rosângela Fachel de Medeiros
Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Id. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4945604072370805>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0413-5098>
Endereço eletrônico: rosangelaFachel@gmail.com

Bibiana Zanella Pertuzzati
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, URI,
Câmpus de Frederico Westphalen, Erechin, RS, Brasil
Id. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4469808179611631>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2769-6573>
Endereço eletrônico: bpertuzzati@gmail.com

RESUMO

Este texto propõe uma reflexão sobre a potência das narrativas audiovisuais - cinematográficas e televisivas - como tecnologias que atuam na configuração de memórias acerca dos últimos regimes ditatoriais que assolaram Argentina (1976-1983) e Brasil (1964-1985). Para isso, revisamos as relações entre memória e história, e pensamos o papel das produções audiovisuais ficcionais e documentais nessa equação, atentando à importância das políticas de fomento ao setor. Nessa revisão, recordamos

Publicado sob a Licença Internacional – CC BY

ISSN 2316-1205	Vit. da Conquista, Bahia, Brasil / Santa Fe, Santa Fe, Argentina	Vol. 13	Num.1	Jun/2024	p.124-148
----------------	--	---------	-------	----------	-----------

Submissão: 15/05/2024

Aprovação: 28/05/2024

Publicação: 16/06/2024

algumas produções cinematográficas notórias de ambos os países, que abordam e dão a ver os horrores perpetrados pelos regimes ditatoriais. Em seguida, propomos uma breve análise sobre como a temática da ditadura chega à televisão, tomando como exemplo a série argentina *História de um clã* (2015) e a supersérie brasileira *Os dias eram assim* (2017). E encerramos discutindo a importância de produções audiovisuais que desvelem e mantenham presentes memórias sobre as ditaduras, sobretudo, no crescente contexto contemporâneo de revisionismo histórico promovido pela extrema-direita na Argentina e no Brasil.

Palavras-chave: Ditaduras Latino-americanas. Audiovisual. Memória. *História de um clã*. *Os dias eram assim*.

RESUMEN

Este texto propone una reflexión sobre el poder de las narrativas audiovisuales – cinematográficas y televisivas – como tecnologías que actúan en la configuración de memorias sobre los últimos regímenes dictatoriales que asolaron Argentina (1976-1983) y Brasil (1964-1985). Para ello, revisamos las relaciones entre memoria e historia, y pensamos el papel de las producciones audiovisuales ficticias y documentales en esta ecuación, prestando atención a la importancia de las políticas de fomento al sector. En esta revisión, recordamos algunas producciones cinematográficas notorias de ambos países, que abordan y muestran los horrores perpetrados por los regímenes dictatoriales. A continuación, proponemos un breve análisis sobre cómo la temática de la dictadura llega a la televisión, tomando como ejemplo la serie argentina *Historia de un clan* (2015) y la superserie brasileña *Os dias eram assim* (2017). Y concluimos discutiendo la importancia de producciones audiovisuales que revelen y mantengan presentes memorias sobre las dictaduras, especialmente en el creciente contexto contemporáneo de revisionismo histórico promovido por la extrema derecha en Argentina y Brasil.

Palabras claves: Dictaduras latinoamericanas. Audiovisual. Memoria. *Historia de un clan*. *Los días eran así*.

ABSTRACT

This text proposes a reflection on the power of audiovisual narratives - cinematographic and television - as

technologies that act in the configuration of memories about the last dictatorial regimes that devastated Argentina (1976-1983) and Brazil (1964-1985). To do this, we review the relationship between memory and history and consider the role of fictional and documentary audiovisual productions in this equation, paying attention to the importance of policies to promote the sector. In this review, we recall some notorious cinematographic productions from both countries that address and show the horrors perpetrated by dictatorial regimes. Next, we propose a brief analysis of how the theme of dictatorship finds its way onto television, taking as an example the Argentine series *História de um clã* (2015) and the Brazilian superseries *Os dias eram assim* (2017). We conclude by discussing the importance of audiovisual productions that unveil and maintain memories of dictatorships, especially in the growing contemporary context of historical revisionism promoted by the extreme right in Argentina and Brazil.

Keywords: Latin American Dictatorships. Audiovisual. Memory. History of a clan. The days were like that.

MEMÓRIAS DAS DITADURAS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA DE ARGENTINA E BRASIL

Criar memórias é sempre um jogo de disputa entre o que será lembrado e o que será esquecido. Tanto a memória individual quanto a memória social resultam de permanentes processos de [re]construção das relações entre passado e presente - sendo a memória coletiva (HALBWACHS, 2013) uma reconstrução constante do passado vivido e experimentado por grupos sociais compartilhados. Cada geração e cada contexto histórico e/ou sociopolítico estabelece suas perspectivas para olhar para o passado. Mas, é preciso lembrar que "Tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar da elaboração histórica" (LE GOFF, 1992, p. 49-51). Memória e história não são identificáveis, a "primeira é conduzida pelas exigências existenciais das comunidades para as quais a presença do passado no presente é um elemento essencial da construção do seu ser coletivo. A segunda se inscreve na ordem de um saber universalmente aceitável" (CHARTIER, 2009, p.24).

Entendendo que a memória, no mesmo sentido em que Teresa De Lauretis (1994, p.208) pensa o gênero, é também "produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por

exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana", propomos a ideia de pensar o audiovisual como uma "tecnologia de memória". Sobretudo, tendo em conta que as narrativas audiovisuais, tal qual as memórias, têm o poder de editar o passado - enfatizando alguns aspectos e reduzindo ou suprimindo outros - e de decidir o que será lembrado e o que será esquecido, podendo contribuir tanto para a transmissão quanto para a criação de diferentes e, às vezes, contraditórias versões de um mesmo acontecimento. Não é novidade que muitas pessoas aprendem sobre o passado assistindo a filmes e séries, e não mais lendo livros de histórias, sendo notório o papel dessas narrativas como fonte para o conhecimento histórico, seja em relação à história oficial, à história alternativa ou às memórias de grupos específicos.

Assim, no âmbito audiovisual do narra histórico, desvela-se a permeabilidade das fronteiras entre o ficcional e o documental, pois, como já disse Jean-Luc Godard, "todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção" (GODARD *apud* DA-RIN, 2006, p.17). No entanto, também é interessante atentarmos às diferenças na perspectiva de recepção, destacadas por Bill Nichols (2005, p.117):

[...] filmes de ficção geralmente dão à impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho do mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo.

Pensando a partir de Marc Ferro (1992), toda produção audiovisual é histórica - e ao analisá-las tanto em relação a questões diegéticas - narrativa, cenários, roteiro - quanto em relação a questões extradiegéticas - autoria, produção, público, crítica, regimes de governo - é possível chegarmos "à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa" (FERRO, 1992, p.88). Ferro (1992) propõe duas perspectivas de leitura do cinema em relação ao contexto histórico: a primeira seria uma "leitura histórica do filme", atenta ao período em que o filme foi realizado; a segunda seria uma "leitura cinematográfica da história", atenta aos discursos sobre o passado apresentados nos filmes e, em particular, nos "filmes históricos". Tanto em âmbito documental quanto ficcional, as narrativas audiovisuais - cinema e televisão - colocam em pauta não apenas as questões e os momentos históricos que abarcam em seus enredos, mas também, e sobretudo, o próprio narrar histórico.

É importante termos em conta que no âmbito específico da produção cinematográfica realizada na América do Sul, ressalvados períodos específicos de crise no setor por conta de oscilações nas políticas públicas para o seu fomento, Argentina e Brasil vêm se mantendo, há algum tempo, como os maiores produtores da região.ⁱ E há em seus cinemas uma importante produção documental e ficcional sobre as últimas ditaduras militares que assolaram seus territórios da década de 1960 à década de 1980. E são notórias produções ficcionais que - desde a década de 1980, quando se iniciaram os processos de redemocratização - retomaram esse contexto histórico em suas narrativas. Basta lembrar os filmes que, entre outros reconhecimentos, foram nomeados ao Oscar de Melhor Filme Internacional, reconhecimento emblemático na indústria cinematográfica mundial. Dentre as, até agora, oito nomeações de produções argentinas ao prêmio, três abordaram o contexto da última ditadura do país: *A história oficial* (*La historia oficial*, 1985), de Luis Puenzo, *O segredo dos seus olhos* (*El secreto de sus ojos*, 2009), de Juan José Campanella e *Argentina, 1985* (2022), de Santiago Mitre, as duas primeiras efetivamente levado a estatueta para a Argentina. E dentre as quatro produções brasileiras nomeadas até hoje, uma estava dedicada à temática, *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. No entanto, podemos lembrar ainda de *O beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco, uma coprodução de Brasil e EUA, que concorreu na categoria de Melhor Filme, e de *O ano que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, pré-selecionado na categoria de Melhor Filme Internacional.

REDEMOCRATIZAÇÃO E DISPUTAS DE MEMÓRIAS

É importante destacar que enquanto na Argentina, para além dos filmes citados acima, há uma contundente tradição cinematográfica de contar histórias que abordam diferentes questões relacionadas aos períodos ditatoriais vivido pelo país, sobretudo o último, de 1976 a 1983; no Brasil, igualmente atravessado por um regime ditatorial, de 1964 a 1985, irmanado em período e atrocidades ao argentino, as produções cinematográficas ainda incursionam de maneira incipiente e pontual por essa temática, principalmente, quando comparada à produção argentina. Basta uma breve visita ao site argentino *La dictadura en el cine*ⁱⁱ para vislumbrar a vasta produção cinematográfica documental e ficcional, de curta e longa-duração, que vem sendo produzida na Argentina sobre a temática. Já no Brasil, o site *Memórias da ditadura*ⁱⁱⁱ, que tem o objetivo de "divulgar a História do Brasil no período de 1964 a 1985 junto ao grande

público, em especial à população jovem", elenca apenas algumas produções audiovisuais nacionais que abordam a questão da ditadura militar. Mas mesmo se o site se dedicasse a uma revisão completa da produção nacional, essa lista certamente seria bem menor que a argentina, sobretudo, quanto à produção ficcional.

Essa diferença em relação à quantidade de produções ficcionais sobre a ditadura realizadas na Argentina e no Brasil talvez possa ser relacionada à diferença entre os respectivos processos de redemocratização. Enquanto na Argentina conjuntamente à recuperação da democracia, durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989), iniciou-se um processo de Políticas Públicas de Memória destinadas a efetivar o direito à verdade, à justiça, à reparação e à não repetição das violações de direitos humanos, por meio de comissões, como a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), atuando de 1983 a 1984, que resultou na redação do relatório “Nunca Más” (1984)^{iv}, que culminou com o julgamento das Juntas Militares por conta das graves e massivas violações aos direitos humanos cometidos durante o período ditatorial, autoproclamado "Processo de Reorganização Nacional". E, em 2006, durante a presidência de Néstor Kirchner (2003-2007), foram abertos os arquivos militares da ditadura no país.^v No Brasil, o processo de redemocratização foi alicerçado por "pactos políticos" de anistia construídos a partir de uma ideologia da reconciliação, que considera todas as pessoas como "responsáveis pela violência do período e, por isso, era preciso o esquecimento recíproco por meio do silêncio e da desmemória". O que resultou na obliteração de discussões importantes referentes à violação dos direitos humanos perpetradas pelo Estado brasileiro, invisibilizando esses crimes e, por conseguinte, deixando impune seus autores. Apenas durante os governos presidenciais de Fernando Henrique (de 1995 a 2003) iniciaram-se processos de "políticas de memória", que buscavam por respostas para as famílias de pessoas desaparecidas e por reparação para as vítimas com o estabelecimento da “Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos” (1995) e da “Comissão de Anistia” (2002). Mas somente em 2011, durante o primeiro governo da presidenta Dilma Rousseff (de 2011 a 2014), ela própria uma sobrevivente da violência do regime militar, foi criada a “Comissão Nacional da Verdade”, instaurada em 2012. Com a previsão de dois anos de trabalho, a comissão que tinha o objetivo de esclarecer fatos e não tinha caráter punitivo encerrou suas atividades em 2014, com a entrega de seu relatório final e da documentação coletada. O relatório do CNV e as documentações coletadas foram entregues aos cuidados do Arquivo Nacional para integrar o projeto Memórias Reveladas. No entanto, o próprio relatório adverte que

As lacunas dessa história de execuções, tortura e ocultação de cadáveres de opositores políticos à ditadura militar poderiam ser melhor elucidadas hoje caso as Forças Armadas tivessem disponibilizado à CNV os acervos do CIE, CISA e Cenimar, produzidos durante a ditadura, e se, igualmente, tivessem sido prestadas todas as informações requeridas [...] As autoridades militares optaram por manter o padrão de resposta negativa ou insuficiente vigente há cinquenta anos, impedindo assim que sejam conhecidas circunstâncias e autores de graves violações aos direitos humanos ocorridas durante a ditadura militar (BRASIL, 2024, pp.28-9).

Assim, a lista de recomendações apresentadas pelo CNV encerra indicando a necessidade da efetiva abertura dos arquivos militares para que possam ser ampliadas as possibilidades de investigação e de esclarecimento sobre a ditadura, algo que, infelizmente, não aconteceu até hoje e certamente impactou na *desmemórias* sobre o período, que permanece, histórica e socialmente, nebuloso. A desmemória, o negacionismo e o recente revisionismo histórico da extrema-direita em relação ao período ditatorial vem construindo um levante de manifestações que clamam pelo retorno dos militares ao poder desde a emblemática marcha nacional de 2013 (GRANJEIRO, 2021) e de posturas criminosas e impunes, como a apologia à tortura e ao fascismo na saudação do então deputado Jair Bolsonaro ao coronel Brilhante Ustra, histórica e judicialmente reconhecido torturador durante o regime militar, em seu voto favorável ao *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff, em 2016.^{vi} Em todos os quatro anos de seu governo, Jair Bolsonaro promoveu a lembrança do dia 31 de março de 1964, data do Golpe de Estado que implantou o regime militar no Brasil, como um marco para a democracia, negando seu caráter de golpe político e elaborando justificativas sobre suas violências e atrocidades, “convertendo o negacionismo em uma política de memória” (BAUER, 2019, p.47). E é importante registrar que nesses dois primeiros anos do terceiro mandato presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, 2023 e 2024, não ocorreram as esperadas manifestações oficiais alusivas à data do golpe militar e às políticas de memória, justiça e verdade.

Enquanto isso, na Argentina, em seu primeiro ano de mandato presidencial, 2024, Javier Milei não pode conter as tradicionais manifestações que todos anos marcam o 24 de março, data do golpe militar no país, batizado de Dia da Memória pela Verdade e Justiça. No entanto, foi publicado nas redes oficiais da Casa Rosada, central do governo federal, um vídeo em perspectiva documental intitulado "Dia da Memória pela Verdade e Justiça. Completa"^{vii}, que questiona a narrativa histórica oficial. Mesma perspectiva revisionista que coloca em dúvida o número oficial de pessoas desaparecidas pela ditadura, publicizada nesse mesmo dia em suas

redes sociais pela vice-presidenta Victoria Villaruel, com a #nofueron30000 (não foram 30.000).

POLÍTICAS DE MEMÓRIA E POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL

Marcadas as diferenças decorrentes de processos distintos de redemocratização, nos parece evidente que as disputas em torno às memórias da ditadura venham se acirrando no atual contexto de polarização política, vivido tanto na Argentina quanto no Brasil. E não nos surpreende que o setor audiovisual e, em especial, o cinematográfico por suas potências narrativas para as políticas de memória se tornem também campos de disputas políticas. Nesse sentido, é importante termos em mente que a indústria audiovisual, sobretudo o cinema, de Argentina e de Brasil, como a de quase todos os países sul-americanos, é dependente das políticas públicas (nacionais e internacionais) de fomento (MEDEIROS, 2012), as quais, por sua vez, estão diretamente ligadas ao perfil político e à gestão das políticas culturais de cada governo, estando à mercê de suas decisões econômicas e ideológicas.

Assim, é possível entender que a presença da temática das ditaduras militares nos cinemas argentino e brasileiro, sobretudo a partir do início do século XXI, mesmo que com diferentes recorrências e intensidades, e com raras exceções, resulta do acesso à políticas públicas nacionais e transnacionais (por meio acordos de coprodução) em confluência com a conjuntura sócio-política democrática e progressista que emergiu nesse período na região, e que foi assumida e incorporada por essas políticas de fomento atreladas ao Instituto Nacional de Cinema e das Artes Audiovisuais (INCAA), criado em 1964 e modificado em 1994, e à Agência Nacional de Cinema (ANCINE), criada em 2001.

No entanto, em relação ao contexto contemporâneo é importante registrar que tanto Bolsonaro quanto Milei criticam, reiteradamente, o acesso do setor cultural e de seus agentes a fomentos públicos e acusam o setor de comprometimento com pautas ideológicas de esquerda, execradas pela extrema-direita que eles representam. No Brasil, durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), a ANCINE foi duramente atacada, sendo inclusive ameaçada de extinção. Discursivamente, o governo federal desqualificava o setor e questionava as políticas afirmativas comprometidas com as pautas identitárias (sobretudo em relação a representatividade LGBTQI+) assumidas pelos editais de fomento. E, politicamente, questionava os processos de distribuição das verbas, colocando em dúvida, junto ao Tribunal

de Contas da União, os critérios de prestação de contas dos projetos aprovados pela agência, paralisando, arbitrariamente, as atividades do Fundo Setorial do Audiovisual, em 2019. Além disso, ainda em 2019, deixou-se de publicar o decreto anual de Cota de Tela, que garante a exibição de produções nacionais por salas comerciais, que só viria a ser reinstituído em 2024, já durante o governo de Luís Inácio Lula da Silva. Tensões políticas e a troca da equipe diretiva mantiveram a ANCINE em inércia durante todo o período do governo bolsonarista e ainda reverberam em sua atual gestão.^{viii}

Estratégias similares de precarização do suporte público ao setor audiovisual, porém ainda mais severas, estão atualmente sendo implementadas na Argentina, sob o jugo da política de redução de gastos perpetrada pelo governo do então presidente Javier Milei (empossado em dezembro de 2023 e com previsão de seguir até dezembro de 2027), e incidem duramente sobre o INCAA e sobre o setor audiovisual. Assim, para além de promover a desmoralização do setor audiovisual, difundindo a falsa ideia de que o setor retiraria dinheiro de outras demandas públicas, como saúde e alimentação, para produzir filmes que quase ninguém vê, o governo de extrema-direita de Milei busca desmontar social, econômica e politicamente a indústria cinematográfica nacional. Mesmo que ainda sem conseguir realizar todos os cortes que anunciava com sua motosserra na campanha à presidência, Milei já foi responsável por demissões e licenças obrigatórias no Instituto, pela eliminação de orçamento para suas atividades básicas e por uma redução drástica em seu potencial de financiamento ao setor. Mas o INCAA ainda segue na mira das políticas de corte do governo tendo suas atividades suspensas até a "reorganização", que é proposta pelo governo, e seguem as ameaças a importantes instâncias que administra, apresentadas na forma dos projetos de privatização da emblemática Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), do encerramento da plataforma CineAr,^{ix} dedicada à disponibilização de acesso gratuito à produções argentinas fomentadas pelo instituto, e da venda do histórico complexo Gaumont de salas de cinema, dedicado exclusivamente à exibição de filmes nacionais.

Apesar disso, o recente período de vasta produção cinematográfica em Argentina e Brasil, decorrente das políticas de fomento administradas pelo INCAA e pela ANCINE, resultou no incremento de produções preocupadas em abordar questões sociais importantes, dentre as quais discutir e lembrar o período sombrio das ditaduras vivido em ambos os países. A produção audiovisual alinhou-se aos processos nacionais e regionais de desvelamento e rememoração do último e talvez mais feroz período ditatorial vivido por nossos países. Nesse

sentido, cabe destacar dois filmes: *Marighella* (Brasil, 2021), de Wagner Moura, e *Argentina, 1985* (2022), de Santiago Mitre. Produções nacionais ficcionais que retomam os períodos ditatoriais de seus respectivos países, Brasil e Argentina, para revisitar acontecimentos históricos e rememorar personagens reais, e que se tornaram as maiores bilheterias nacionais de seus países nos anos de seus lançamentos comerciais.

Figuras 1 e 2: Respectivamente, cartazes de divulgação dos filmes: *Marighella* (Brasil, 2021), de Wagner Moura, e *Argentina, 1985* (2022), de Santiago Mitre.



Fonte: Internet

Marighella (Figura 1) é uma cinebiografia que aborda o período final da vida do líder da resistência revolucionária ao regime militar brasileiro, Carlos Marighella (interpretado por Seu Jorge), na luta por defender a democracia do Brasil, que levaria a seu assassinato por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) em uma emboscada. Ao se dedicar a contar a trajetória heroica e trágica de uma figura nacional invisibilizada por uma história nacional hegemônica, que foi contada a partir do legado de negacionismo promovido pela política brasileira de Anistia pós-ditadura, a equipe do filme acabou se deparando com vários entraves, sobretudo após o início do governo Bolsonaro, que abertamente reverenciava o período ditatorial. Realizado em 2017, o filme estreou e foi ovacionado no Festival de Berlim, em 2019, e estava programado para estrear em circuito brasileiro no dia 20 de novembro do

mesmo ano, Dia da Consciência Negra. Mas isso não aconteceu e o filme acabou entrando em um labirinto burocrático, bastante suspeito, na ANCINE sob gestão bolsonarista, que foi ainda atravessado pela pandemia, até finalmente estrear comercialmente no Brasil em 2021.

Argentina, 1985 (Figura 2) retoma a história da realização do marcante e importante julgamento aos militares responsáveis pelos crimes de violação de direitos humanos perpetrados durante a então recentemente terminada ditadura militar. A narrativa é contada pela perspectiva de Julio Strassera (interpretado por Ricardo Darín), personagem real responsável por preparar a acusação e levar o caso a julgamento. Caso excepcional na produção cinematográfica argentina, o filme foi totalmente bancado pela Amazon, que optou por não buscar subsídios do INCAA. Apesar da disputa entre a exibição na plataforma de *stream* e nas salas de cinema, o filme se transformou em um grande êxito nacional de bilheteria e, em 2023, foi exibido ao ar livre, nas escadarias do Congresso Nacional, como parte das atividades do Dia da Memória, Verdade e Justiça e dos 40 anos de recuperação da democracia na Argentina. Além disso, o INCAA organizou projeções do filme em diferentes salas para escolas.

Tendo em conta os processos políticos, econômicos e socioculturais implicados pelas indústrias audiovisuais nacionais - que competem sempre em desigualdade com as produções realizadas pelas grandes produtoras e distribuidoras transnacionais - e a importância das narrativas que produzem - como forma de contar nossas próprias histórias e memórias, dando a ver as diferentes questões que nos atravessam enquanto nações do sul global, atuando assim na construção contínua de imaginários, culturas e identidades nacionais - destacamos a importância das instituições e agências (nacionais e internacionais) de fomento para a manutenção e desenvolvimento do setor.

E reconhecemos a potência das produções realizadas por esses fomentos como "tecnologias de memórias"^x sobre os regimes ditatoriais, sobretudo, por meio das narrativas ficcionais, que podem alcançar um número expressivo de pessoas. E, nesse sentido, acreditamos ser importante analisar e discutir essas produções que retomam contextos, fatos e histórias referentes às ditaduras em um narrar do passado-presente. Ainda mais no Brasil, onde as políticas de memória tendem a um esquecimento conciliador, que silencia e apaga as marcas desse passado ainda latente. Assim, Marighella recuperou seu lugar na história, mesmo invisibilizado pelos livros didáticos, e o julgamento das juntas militares foi rememorado para as novas gerações na Argentina. E, da mesma forma que essas, outras narrativas como as que foram também elencadas neste artigo anteriormente representam um anseio por consolidar

memórias, mostrando às pessoas que as assistem aquilo que não está efetivamente contado e nem totalmente acessível nos documentos oficiais até hoje. Essas narrativas podem provocar diferentes questionamentos e reflexões a respeito do passado das ditaduras militares e das consequências e repercussões desses regimes na Argentina e no Brasil no presente, pois, como nos alerta Gagnebin: “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

A DITADURA NA TELEVISÃO

Tendo em conta essa recorrente presença da ditadura em produções cinematográficas de Argentina e Brasil, propomos a seguir uma análise comparada da forma como essa temática chega às narrativas seriadas televisivas contemporâneas de ambos países, uma vez que com o alcance da televisão essas narrativas podem atuar no sucessivo rearranjo da memória coletiva e da memória nacional (POLLAK, 1989, p. 11), tomando como exemplo a série argentina *História de um clã* (*Historia de un clan* – 2015), com direção e roteiro de Luis Ortega e produção de Sebastián Ortega, e a supersérie brasileira *Os dias eram assim* (2017), das diretoras e roteiristas Ângela Chaves e Alessandra Poggi, com a direção artística de Carlos Araújo. Lembrando, ainda, conforme a constatação de Luis Alberto Quevedo, sobre as narrativas televisivas, que “Na América Latina, a experiência mostra que para aumentar a conscientização sobre os problemas sociais e políticos, o caminho da ficção é muitas vezes melhor do que o dos programas de denúncia” (QUEVEDO *apud* EL FENOMENO, 2006, online).

A ditadura na televisão argentina – *História de um clã*

Figura 3: Imagem de divulgação da série *Historia de un clan*.



Fonte: Internet

História de um clã (2015)^{xi} foi uma minissérie de televisão argentina do gênero drama, dirigida por Luis Ortega, que foi também roteirista da produção, com Javier Van de Couter, Pablo Ramos e Martín Méndez. Estruturada em onze episódios, a minissérie foi transmitida na Argentina pela rede televisiva Telefe e nos demais países da América Latina, pela TNT. É interessante destacarmos que Telefe foi também a produtora da exitosa telenovela *Montecristo* (2006), de Adriana Lorenzón e Marcelo Camaño, que adaptou a história clássica do *O Conde de Montecristo* (1846), de Alejandro Dumas, para a Argentina contemporânea, trazendo para a trama o trauma nacional das apropriações de bebês, que eram realizadas durante a ditadura.

E conta a história real dos sequestros, extorsões e assassinatos realizados pela Família Puccio e seus comparsas, durante os anos de 1982 a 1985. Suas vítimas eram mantidas em cativeiro na própria casa da família até o pagamento dos resgates. Porém, como muitas das vítimas da violência de estado do regime militar, as três vítimas fatais do Clã Puccio nunca retornaram para suas famílias, pois terminaram sendo assassinadas. O clã apenas acabou sendo descoberto e preso durante o cativeiro de sua quarta vítima. A história da família Puccio ganhou notoriedade internacional no mesmo ano da série com o lançamento do filme *O Clã* (*El Clan*, 2015), de Pablo Trapero, que além de circular por vários festivais se tornou a maior bilheteria nacional do cinema argentino em 2015.

A série buscou explorar a forma com a presença/ausência das pessoas sequestradas na casa, afetava a cada uma das personagens que compõem o grupo protagonista da narrativa, sendo então contada pelo ponto de vista da família: Arquimedes (Alejandro Awada), o pai e líder do grupo, que como seus comparsas têm um passado suspeito de proximidade ao regime ditatorial e à violência silenciosa que era perpetrada pelo estado; Epifanía, a mãe (Cecilia Roth), Alejandro (Ricardo “Chino” Darín) e Daniel “Maguila” (Nazareno Casero), os filhos totalmente envolvidos com os sequestros, e as duas filhas Silvia (María Soldi) e Adriana (Rita Pauls). Um dos subterfúgios para construir a subjetividade das personagens é a utilização de canções argentinas e internacionais pré-existentes, sejam contemporâneas à época de realização da série ou anteriores à época dos acontecimentos narrados. As canções ajudam a construir a subjetividade das personagens e instauram diálogos entre as personagens e as situações vividas. Nesse mesmo sentido, a cortina musical de abertura da série, a canção “Fantasma ejemplar”^{xii}, composta pelo próprio diretor, Luis Ortega e interpretada por Daniel Melingo, é quase uma síntese da trama e de suas personagens, que começa apresentando o motivo e o lugar: *Está de moda ser inmortal, / sacrificio individual, / cada cual tiene un plan, / un destino ideal, / pero siempre hay alguien nuevo en la casa del mal. / Yo sé quién es / ¡y es dinero* (ORTEGA, 2015, [s.p.]), e segue descrevendo a ambivalência do personagem Alejandro: *Hay un muchacho ejemplar / ¿qué mejor, alguien bueno para hacer el mal? / nunca quiso matar, / pero al fin daba igual.*

As filhas e a esposa de Arquimedes sempre negaram saber sobre os sequestros e sobre o que acontecia no porão da casa onde moravam. Mas como seria possível não perceberem a movimentação estranha e a presença das pessoas sequestradas na casa onde viviam? Esse questionamento, que parece absurdo na série ficcional, nos faz pensar nos crimes que eram cometidos em casas, garagens e porões da sociedade argentina durante o regime militar, sem que alguém visse ou percebesse. Questão que é também contemplada pela canção de abertura da série: *Nadie pudo aseverar / que esta historia fue tal cual, / es mejor no saber / que tener que tenderle una cama al fantasma en tu casa, / al fantasma, una cama* (ORTEGA, 2015, [s.p.]). Tal qual as casas que em meio às cidades encerravam dentro de suas paredes os horrores cometidos pela ditadura, a casa dos Puccio, em um dos bairros mais respeitados de Buenos Aires, se converteu em um centro de operações, no qual escondiam e torturavam suas vítimas sequestradas. Na parte de cima da casa, a família em sua rotina, enquanto no porão imperava o terror do amedrontamento e da violência.

E é, justamente, aproveitando o clima de medo e de silêncio que foi instaurado pela ditadura militar argentina (de 1976 a 1983) e que ainda reverberava no período de transição à democracia, que o clã orchestra os planos de sequestro de pessoas para extorquir dinheiro de suas famílias. A ditadura militar havia acostumado a sociedade argentina não apenas a conviver com os recorrentes sequestros e desaparecimentos de pessoas, mas também e, sobretudo, a fazer vista grossa sobre o tema. Assim, mesmo que a ditadura militar não seja referida de forma explícita na minissérie, a narrativa vai desvelando a forma como o *modus operandi* da ditadura se arraigou à sociedade argentina, tanto de forma discursiva quanto imagética. Como no episódio da visita do padre à casa dos Puccio, que sugere a imagem de uma família católica perfeita, mas que para manter-se assim deveria entregar ao padre o bebê da filha para ser enviado à adoção, afinal o padre tinha experiência, pois havia realocado “centenas de bebês de guerrilheiros que acabaram vivendo com famílias maravilhosas” (transcrito do filme e traduzido pelas autoras), expondo a convivência entre civis e militares na apropriação de bebês e evocando a memória do oscarizado *A história oficial*, que expôs para o mundo a perversidade e a violência dessas ações. Questão que persiste até hoje nas reivindicações das Mães e Avós da Praça de Maio, sobre as quais também há muitas produções audiovisuais. Mas, com certeza, a presença mais visceral da ditadura é representada pela violência das cenas de sequestro e de cárcere privado das pessoas sequestradas (Figuras 4 e 5).

Figura 4: Primeira vítima do clã Puccio



Fonte: Captura de tela da série *História de um Clã*.

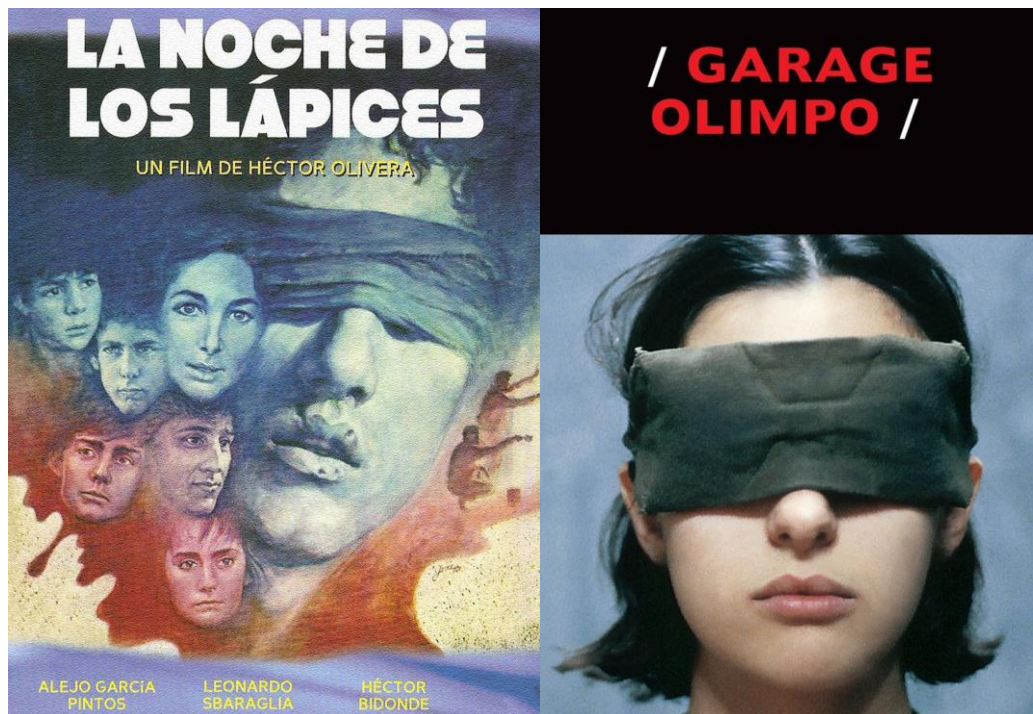
Figura 5: Primeira vítima do clã Puccio



Fonte: Captura de tela da série *Historia de un Clã*.

As figuras 4 e 5 apresentam imagens de cenas do cativo da primeira vítima do clã Puccio. Na primeira (figura 4), um plano fechado mostra em *close* o rosto do personagem sequestrado que está vendado e está sendo amordaçado. Na segunda (figura 5), temos um plano médio que apresenta o tratamento truculento. Essas imagens evocam as memórias das violências vividas pelas pessoas sequestradas e desaparecidas pelo regime militar, mas sobretudo, dialogam com as memórias e imaginários visuais e sonoras construídas pela vasta produção audiovisual realizada na Argentina, como a referência às vendas usadas para que as pessoas sequestradas não pudessem identificar para onde estavam sendo levadas e nem quem eram seus algozes, ação tão associada à ditadura que ilustra os cartazes de dois filmes emblemáticos sobre o período *La noche de los lápices* (Argentina, 1986), de Hector Oliveira; e *Garagem Olimpo* (Argentina, 1999), de Marco Bechis (figuras 6 e 7).

Figuras 6 e 7: Respectivamente, cartazes de divulgação dos filmes: *La noche de los lápices* (Argentina, 1986), de Hector Oliveira; e *Garagem Olimpo* (Argentina, 1999), de Marco Bechis.



Fonte: Internet

Vale lembrar da reflexão feita por Manzano (2009, p. 176) em sua análise sobre o filme *Garage Olimpo*, de que os olhos vendados dos prisioneiros funcionam como uma metáfora para uma sociedade autovendada que não quis ver na década 1960, que seguiu sem querer ver na década de 1990 e que, poderíamos agregar, na primeira década do século XXI, vê mas não repara.

A DITADURA NA TELEVISÃO BRASILEIRA – OS DIAS ERAM ASSIM

Figura 8: Imagem de divulgação da supersérie *Os dias eram assim*.



Fonte: Internet

Exibida em rede nacional pela Rede Globo no horário das vinte e três horas, *Os dias eram assim* (2017) foi a primeira super-série da emissora, designação que demarca a identificação da narrativa com o formato das séries de televisão, mas também o fato de ter extensão maior que a das séries convencionais. No entanto, a narrativa guarda uma estreita proximidade com a linguagem das telenovelas, gênero tradicional da televisão brasileira, pela extensão, mas sobretudo por ser classificada como um drama romântico.

Ambientada no Rio de Janeiro, a narrativa é dividida em duas fases, a primeira corresponde ao período de 1970 a 1979 (ditadura), e a segunda, de 1984 a 1985 (redemocratização), saltando no último capítulo para 2017, ano em que a produção foi exibida. Cabe lembrar que antes da super-série, apenas três produções seriadas da televisão brasileira tiveram como eixo central de suas narrativas o contexto histórico da última ditadura militar do Brasil: a minissérie *Anos Rebeldes* (1992), criada por Gilberto Braga e igualmente realizada pela Rede Globo, sucesso de crítica e público, que repercutiu nas manifestações que pediam o impeachment do então presidente, Fernando Collor Mello; e as telenovelas *Cidadão Brasileiro* (2006), escrita por Lauro César Muniz e realizada pela Rede Record; e *Amor e Revolução* (2011-2012), criada por Tiago Santiago e realizada pelo SBT. Mas podemos citar ainda duas outras produções que, apesar de não trazerem a temática como central, apresentam a questão de forma pungente: a novela *Senhora do Destino* (2004), de Aguinaldo Silva, e as minisséries *Hilda Furacão* (1998), de Glória Perez, e *Queridos Amigos* (2008), de Maria Adelaide Amaral, ambas produzidas pela Rede Globo.

A trama de *Os dias eram assim* gira em torno da história de amor proibido entre Alice Sampaio (Sophie Charlotte), filha do conservador Arnaldo (Antônio Calloni), apoiador do governo e dono de uma construtora, e Renato Reis (Renato Góes), um médico, de classe média com ideais libertários, um romance que é atravessado pelo contexto da ditadura militar até a redemocratização. A dicotomia no contexto do casal de protagonistas constitui a própria dicotomia que estrutura a trama e o estereótipo das personagens, divididas entre heroicas, aqueles que eram contra o regime militar, e vilãs, aqueles que eram a favor. A narrativa inicia no dia 21 de junho de 1970, em meio a um embate entre militares e "subversivos" nas comemorações do tricampeonato mundial do Brasil, na Copa do Mundo do México.

Outro ponto importante na reconstrução de época da super-série foi a utilização de canções pré-existentes brasileiras de protesto, que à época contestavam a ditadura, buscando estabelecer uma conexão direta entre a narrativa da super-série e a memória musical do período

ditatorial. Nesse sentido, cabe lembrar que no Brasil, a canção talvez tenha sido a linguagem que mais diretamente resistiu e denunciou a ditadura. Segundo Marcos Napolitano, “as imagens de ‘modernidade’, ‘liberdade’, ‘justiça social’ e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo, impregnaram as canções de MPB, sobretudo, na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975” (NAPOLITANO, 2002, p. 3). Compositores, cantores e músicos foram fundamentais para denunciar e resistir à ditadura, dando voz a uma ideologia política, nacional e popular. E é desse universo musical de canções escritas e gravadas durante a ditadura militar que vem grande parte do repertório musical escolhido para compor a trilha sonora de *Os dias eram assim*, acionando suas memórias e cargas emocionais para a construção da ambientação da narrativa. Inclusive, canções que haviam sido censuradas durante o regime militar, como “Cálice” (1978), de Chico Buarque, e “Sangue Latino” (1973), do grupo Secos e Molhados. A canção escolhida como tema de abertura de *Os dias eram assim* foi “Aos Nossos Filhos”, música que está no álbum *Saudades do Brasil* (1980), da intérprete Elis Regina, mas que foi regravada especialmente para a produção pelo elenco protagônico da supersérie^{xiii}, de cujos versos há uma intertextualidade com o título da super-série, vejamos:

Perdoem a cara amarrada,
Perdoem a falta de abraço
Perdoem a falta de espaço,
Os dias eram assim
[...]
Perdoem a falta de folhas,
Perdoem a falta de ar
Perdoem a falta de escolha,
Os dias eram assim
(REGINA, 1980, [s.p.])

Mas, apesar de apresentar o momento histórico de maneira direta - demarcando na tela os anos em que as fases da narrativa transcorrem, utilizando imagens de arquivo e recorrendo a ícones e a episódios importantes do período - a ditadura militar é mostrada de maneira direta, mas superficial, não havendo um mergulho mais profundo em sua discussão. Para além da emblemática cena de afogamento (Figura 9), a narrativa não recorre a muitas cenas de tortura, optando por sugeri-las por meio de subterfúgios narrativos, como os gritos das vítimas e as expressões faciais de horror de quem as assistia, ou ainda por meio das descrições feitas pelas personagens que sobreviveram a essas violências.

Figura 9: Cena de tortura por afogamento em *Os dias eram assim*



Fonte: Captura de tela

Além disso, a trama também explorou diretamente a experiência do exílio político, motivo da separação do casal protagonista, mas a apresentou com certo romantismo.

Tendo em conta a amplitude do alcance que a teledramaturgia brasileira possui é importante entendermos a força de suas narrativas para a construção das memórias coletivas da nação, que ainda apresenta hiatos históricos e disputas narrativas. Vale lembrar que na pesquisa realizada pela emissora em função da produção da super-série, desvelou-se um completo desconhecimento das pessoas participantes sobre a história recente do Brasil, que surpreendeu Silvio de Abreu e sobre o qual ele comentou:

Os mais jovens ignoram que houve um golpe militar em 1964 e uma ditadura militar. “Ah, só ouvi falar, mas não sabia se era verdade”. Por isso, tem jovens por aí, em grande número, a defender o retorno dos militares e militares inescrupulosos aproveitando-se da desinformação para auto-promoção. (ABREU, 2017, *online*)

AS DITADURAS QUE NOS ASSOMBRAM

As ditaduras militares de Argentina e Brasil compõem o pano de fundo respectivamente de *História de um clã* e de *Os dias eram assim*, sendo sua presença mais subjetiva na primeira, destinada a uma sociedade que busca fomentar políticas de memória sobre o período ditatorial e a um público que já possui um vasto repertório audiovisual sobre o período, e mais evidente e direta na segunda, destinada a uma sociedade atravessada pelo pacto da anistia e a um público

menos acostumado a narrativas audiovisuais sobre a ditadura, e que chega a trama com a expectativa por uma narrativa novelística.

História de um clã e *Os dias eram assim* abordam diferentes consequências da ditadura nos contextos de Argentina e Brasil. A série argentina apresenta uma perspectiva complexa, uma vez que a narrativa transcorre durante a transição do regime militar à democracia, e as ações - os sequestros e extorsões - não estão diretamente ligadas aos interesses do regime, no entanto, decorrem do aproveitamento do imaginário sociocultural estabelecido a partir dos recorrentes desaparecimento de pessoas perpetrado pelo regime militar. A memória audiovisual argentina, decorrente da vasta produção cinematográfica sobre a temática, faz com que o público argentino de *História de um clã* logo rememore o contexto da ditadura, que é utilizado como explicação para o sucesso dos crimes, que imitavam os processos e ações praticados pelos agentes do Estado durante a ditadura - composta por imagens de sequestros, de cativos, de violências corporais e de desaparecimentos forçados – tantas vezes apresentados pelo cinema argentino. A série argentina já não precisava se preocupar em descrever o contexto da ditadura militar, uma vez que a produção cinematográfica recente já criou um imaginário (narrativo e estético) contundente de denúncia sobre os crimes perpetrados pelo regime totalitário na Argentina. Assim, a narrativa pode dar mais uma volta à complexidade das discussões sobre o período, propondo uma reflexão sobre como a sociedade em geral se acostumou e se aproveitou do regime militar, para pensar as estruturas que persistiram (ou ainda persistem) após o final da ditadura militar.

Já a super-série brasileira, que transcorre do período ditatorial à redemocratização, apresenta as implicações sociopolíticas do regime ditatorial de maneira mais direta, no sentido quase didático de causa e efeito, indo das torturas aos traumas, das separações causadas pelos exílios aos reencontros, dos generais às eleições indiretas. Na super-série brasileira, o contexto da ditadura foi anunciado como pano de fundo estruturante da trama, no entanto, a narrativa acabou por ser criticada por não se aprofundar na questão, sobretudo, quando à época de sua realização e exibição, se reacendiam no Brasil discursos revisionistas de celebração da ditadura. O que talvez não tenha sido considerado nessas críticas, era que por falta de uma memória social e imagética contundente para dialogar, a narrativa precisava consolidar memórias básicas para a discussão: a ditadura aconteceu; quem se opunha sofria perseguição; aconteciam sequestros, torturas e mortes; a redemocratização foi uma vitória, mas não julgou as pessoas os culpados, etc... E o encerrar da narrativa no presente de sua realização, chegando ao ano 2017, parecia

tentar estabelecer uma reflexão sobre as implicações do passado no presente. No entanto, o resultado da eleição de 2018 no Brasil, que levou à presidência do país um notório admirador da ditadura militar e de torturadores, nos revelou que ainda há muito por lembrar e que é perigoso esquecer, sobretudo, frente à crescente propagação de ideologias e de discursos revisionistas e fascistas.

É interessante salientar que o ponto de encontro entre as duas narrativas foi o período de transição das últimas ditaduras de Argentina e Brasil à democracia, durante a década de 1980, período no qual termina a super-série brasileira e no qual transcorre toda a trama da série argentina, estabelecendo uma conexão histórica entre as narrativas. Nesse sentido, mesmo sendo a série argentina realizada e exibida anteriormente à super-série brasileira, poderíamos entendê-la como uma continuação histórica da segunda, o que nos leva à constatação menos desejada de que o final dos regimes ditatoriais militares não representa o final das ideologias e das estratégias de violência e de terror que os alicerçaram.

PARA QUE NÃO SE ESQUEÇA, PARA QUE NUNCA MAIS ACONTEÇA

No atual e complexo momento contemporâneo, no qual precisamos enfrentar o revisionismo histórico que celebra os governos ditatoriais militares e nega a violência e o terror perpetrado por esses regimes na Argentina e no Brasil (onde ainda não tivemos o completo acesso aos arquivos da ditadura), as produções audiovisuais, por sua potência estético-narrativa e de apelo popular, podem não apenas colocar a temática em pauta, mas sobretudo, podem atuar na consolidação de memórias a respeito desse capítulo da história sobre o qual se renovam as disputas narrativas. Não por acaso, a produtora Brasil Paralelo, vinculada aos novos movimentos de extrema direita no Brasil, realizou o documentário *1964 - O Brasil entre armas e livros* (2019), disponibilizado gratuitamente no YouTube, com o objetivo de apresentar a versão bolsonarista distorcida da história, que utiliza uma bagagem histórica para a estratégia de "transição da facticidade ao mito", manipulando os dados objetivos "para que quando interpretados, se convertam em uma conclusão que chega a uma meta-verdade sobre a já estabelecida" (SILVEIRA, 2020, p.19). A disputa em relação às narrativas desse passado talvez nunca tenha estado tão acirrada.

Nesse sentido, as narrativas audiovisuais – cinematográficas e televisivas – elencadas neste texto rememoram de diferentes formas e perspectivas momentos e fatos históricos acerca

das últimas ditaduras vividas na Argentina e Brasil e nos provocam à reflexão sobre como esses passados ainda incidem sobre o presente, mas, sobretudo, dão a ver o quanto ainda somos assombrados por essas ditaduras.

Porque quando o terror se torna política de Estado, como na ditadura, as consequências dessa dominação não terminam quando a ditadura é destituída do poder; elas são carregadas no corpo e transmitidas de geração em geração. E principalmente porque essa política se perpetua toda vez que os governos democráticos invocam imagens fatalistas e catastróficas para levar adiante seus projetos (CAVIGLIA, 2006, pp.25-26, *tradução das autoras*).

Por fim, conforme Jeanne Marie Gagnebin (2009), “a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro” (GAGNEBIN, 2009, p.47), ou seja, é preciso seguir buscando a verdade do passado no presente para que antigos e escondidos crimes não sejam repetidos em um ciclo perverso de esquecimento, criado pelo silêncio e pelo apagamento.

REFERÊNCIAS

BAUER, Caroline Silveira. La dictadura cívico-militar brasileña en los discursos de Jair Bolsonaro: usos del pasado y negacionismo. **Relaciones Internacionales**, Madrid, v. 28, n. 57, p. 37-51, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204792>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/volume_3_digital.pdf>. Acesso em 12 abr. 2024.

CAVIGLIA, Mariana. Nota necesaria. In: CAVIGLIA, Mariana. **Dictadura, vida cotidiana y clases medias: una sociedad fracturada**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DE LAURETIS, Teresa. "A tecnologia de gênero". In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural** Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

EL FENÓMENO Montecristo. **La Nación**. 26/11/2006. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-fenomeno-montecristo-nid860701/>>. Acesso em; 13 mar. 2024

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GRANJEIRO, Giovanna de Lima. O crescimento da extrema direita e das manifestações antidemocráticas pela volta do regime civil-militar no Brasil (2013-2020). **ANPUH Brasil 31º Simpósio Nacional de História**. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1617824011_ARQUIVO_addd42770ae3c381502e41dd6113d8b6.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HISTÓRIA de um clã. Produção: Pablo Culell. Direção: Luis Ortega. Argentina: Telefe, 2015. 11 episódios (aprox. 60min). Série.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1992.

MANZANO, Valeria. Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y vice-versa). En C. Feld y J. Stites (Comps.), **El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. Cinemas do Mercosul: políticas de incentivo, coproduções e identidade cultural. **MOUSEION**. n. 13. Canoas: Museu e Arquivo Histórico La Salle – MAHLS, 2012.

Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/687>>. Acesso em: 22 mar. 2024

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**, 2002. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OS DIAS eram assim. Produção: Ângela Chaves e Alessandra Poggi. Direção: Carlos Araújo, Walter Carvalho, Isabella Teixeira, Cadu França, Carla Bohler e Gustavo Fernandez. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2017. 88 episódios (aprox. 40min). Telenovela.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

SILVEIRA, Amanda dos Santos. A história da ditadura civil-militar em um Brasil paralelo: Usos públicos do passado e o revisionismo / negacionismo virtual. TCC. Licenciatura em História. UNILA, Foz do Iguaçu, 2020. Disponível em:

<<https://dspace.unila.edu.br/server/api/core/bitstreams/d786dc7f-3cd8-44c2-9350-870ec0ddb9d2/content>>. Acesso em: 13 abr. 2024.

SILVIO de Abreu: o senhor das novelas. [Entrevista a Marcelo Marthe]. Páginas Amarelas. **Veja**. jul. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/revista-veja/o-senhor-das-novelas>>. Acesso em 14 mar. 2024.

NOTAS

ⁱ Em 2023, o relatório sobre *O impacto da produção audiovisual na América Latina*, realizado pela parceria entre a Netflix e o Banco Iberoamericano de Desenvolvimento, reiterava que Argentina e Brasil, conjuntamente com o México, têm as maiores indústrias audiovisuais da América Latina.

ⁱⁱ Endereço do site: <<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/index.html>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

ⁱⁱⁱ Endereço do site: <<http://memoriasdeditadura.org.br/filmografia/index.html>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

^{iv} Consultar "Memória, Verdade e Justiça" no site do Ministério da Justiça e da Secretaria dos Direitos Humanos, do Governo da Argentina. Disponível em:

<<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/contenidos-multimedia/memoria-verdad-y-justicia-0>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

^v Que podem ser consultados em Arquivos Abertos: Disponível em: <<https://www.argentina.gob.ar/defensa/archivos-abiertos>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

^{vi} Confira matéria da BBC Brasil sobre o caso publicada na época: "Discurso de Bolsonaro deixa ativistas 'estarecidos' e leva OAB a pedir sua cassação", 19/04/2016. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb>. Acesso em: 15 abr. 2024.

^{vii} O vídeo pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=dcHv_BNdVAI>. Acesso em: 16 abr. 2024.

^{viii} Para uma leitura mais aprofundada sobre o tema, sugiro o artigo "As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro", de Marcelo Gil Ikeda, publicado no volume 24 da Revista Eptic, em 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/15558>>. Acesso em: 16 abr. 2024.

^{ix} Disponível em: <<https://play.cine.ar/inicio>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

^x Partimos aqui da ideia lançada por Teresa De Lauretis acerca do cinema como tecnologia de gênero.

^{xi} O trailer da série pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=MYiE7YiI_ck>.

^{xii} Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yvpmSSXvhuw&list=RDyvpmsSXvhuw>> Acesso em: 21 mar. 2024.

^{xiii} Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jyLr2Tyq2ck>> Acesso em: 21 jan. 2024.