

Entre a memória e o silêncio: ditadura, gênero e classe na representação de mulheres no cinema brasileiro¹

Lara Karoline Souza de Aquino²

Carla Montuori Fernandes³

Universidade Paulista – UNIP

Resumo

É necessário que, em tempos tempestuosos, olhemos para as ruínas do passado para criar um novo presente (Benjamin, 1987). Para tanto, este trabalho propõe uma análise comparativa, fundamentada na Análise Fílmica (Penafria, 2009), de obras audiovisuais que retratam o período ditatorial brasileiro, buscando compreender a representação da feminina em tela. Ao considerar o cinema como linguagem universal e ferramenta de reinvenção das memórias coletivas, o estudo evidencia como as experiências femininas são atravessadas por diferentes marcadores sociais, contribuindo para a construção de novas sensibilidades e para a luta contra o esquecimento histórico.

Palavra-chave: Ainda Estou Aqui; Cabra Marcado pra Morrer; representação feminina; Eduardo Coutinho; Walter Salles.

Ditadura, gênero e classe no cinema Latino-Americano

O cinema, segundo Epstein, é reconhecido como um poderoso instrumento de propaganda e, depois da matemática, o melhor candidato ao estatuto de “língua universal”, já que permite uma compreensão quase imediata das imagens pelo espectador (Aparício, 2014). No final de 2024, *Ainda Estou Aqui*, dirigido por Walter Salles e protagonizado por Fernanda Torres e Fernanda Montenegro – em diferentes fases da vida de Eunice Paiva –, resgata trágicas memórias da história nacional ao retratar o drama biográfico do desaparecimento político do ex-deputado Rubens Paiva (Selton Mello), perseguido e morto pela ditadura civil-militar brasileira na década de 1970.

Quarenta anos antes, em 1984, foi lançado o documentário *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho. O projeto, inicialmente concebido como um filme de longa-metragem sobre a vida do líder sindical João Pedro Teixeira em 1962, transformou-se, diante das intercorrências da ditadura, em um documentário sobre a trajetória de Elizabeth Teixeira, viúva do fundador da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba. Essa era

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda e Mestra em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP) e Bacharela em Comunicação Social-Jornalismo (UFSJ). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: laraaquino.souza@gmail.com.

³ Doutora em Ciências Sociais e professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). E-mail: carla.montuori@docente.unip.br.

uma das Ligas Camponesas que integrariam a caravana do Centro Popular de Cultura e União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), que percorria o país discutindo a Reforma Universitária (Costa Barreto; Romero Campos, 2020).

Ambas tornam-se narrativas de mulheres marcadas por assassinatos políticos, que tiveram as vidas profundamente transformadas pela realidade ditatorial e pela esperança de salvar suas famílias. O golpe civil-militar iniciado em 31 de março de 1964 deu início a um regime autoritário que perdurou por 21 anos e embora frequentemente se atribua à ditadura um caráter exclusivamente militar, ela foi legitimada por esferas civis, como o empresariado, a Igreja Católica e a mídia (Ribeiro; Bertol, 2021). Na perspectiva dos estudos culturais, a televisão pode ser compreendida como um espaço de construção de significados, onde se estabelecem formas interativas e processuais, além de mediações e reinterpretações das experiências sociais.

A cultura desempenha um papel fundamental na resistência a regimes autoritários, sendo o espaço onde se encontram valores essenciais como confiança, coragem e astúcia para enfrentar as opressões. Por isso, não pode ser negligenciada nem silenciada. A perseguição a artistas é frequentemente um dos primeiros sinais do ressurgimento de pressupostos fascistas; afinal, eles são os primeiros denunciar criticamente as injustiças do presente. Benjamin (1987) alerta que não devemos permitir que a arte se torne um troféu nas mãos do inimigo: ainda que as lutas sejam, em sua essência, materiais, as dimensões espirituais são igualmente importantes para a preservação dos valores humanos fundamentais.

Portanto, revisitar o discurso sobre o regime ditatorial brasileiro é fundamental para impedir o apagamento desse capítulo da história nacional. Só invejamos aquilo que conhecemos; nossa felicidade reside no passado – no espaço e na experiência –, é nele que encontramos resoluções para os desafios do presente (Benjamin, 1987). Cada geração carrega o potencial de transformar o presente ao refletir sobre as lições herdadas do passado. Uma humanidade redimida é capaz de apropriar-se de sua própria história para construir sua sobrevivência histórica; afinal, fazer história pressupõe estar vivo e desenvolver as ferramentas indispensáveis para esse processo.

Nesse sentido, o cinema surge como ferramenta de reinvenção e transmissão dessas memórias históricas. Para Metz os planos – trechos de um filme sem cortes – fazem parte de um paradigma tão aberto que, por vezes, deixam de ter sentido, corroborando a máxima de que, no cinema, não há a constituição de uma língua amplamente difundida

como código, quando tratamos da semiologia (Stam, 2003). Para tanto, o objetivo deste trabalho é realizar uma Análise Filmica (Penafria, 2009), pelo estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos propostos, a partir de uma perspectiva interseccional de como o cinema brasileiro representa as experiências de mulheres de diferentes classes sociais durante a ditadura civil-militar brasileira. Por meio da comparação entre as obras *Ainda Estou Aqui* e *Cabra Marcado para Morrer*, busca-se articular questões de gênero, classe, linguagem cinematográfica e memória histórica ao entender o papel fundamental do cinema na construção de novas sensibilidades e na luta contra o esquecimento.

Dois Destinos, Uma Ditadura

O cinema, antes de tudo, é uma linguagem imediatamente ancorada na natureza técnica, sendo um decalque do movimento ao imprimir nas películas um “molde de duração” e não uma imagem e semelhança do real (Xavier, 1991). Essa característica artística confere ao cinema uma volatilidade conceitual, permitindo que ele se manifeste em múltiplas situações, desde sua dimensão industrial até sua expressão como arte própria (Lyra, 2002). Algo que surge como entretenimento popular para operários, o cinema gradualmente buscou seu espaço tanto no campo das Artes quanto da Comunicação. A elitização do cinema contribuiu para consolidar a noção de “sétima arte”, especialmente em produções que priorizam a fotografia e a estilização das cenas em detrimento do roteiro ou da montagem, por exemplo os filmes de super-heróis com suas grandes produções, mas roteiros pobres.

Para Elsaesser (2015), nossas noções de cinema não-hollywoodiano atreladas a estéticas realistas, que vão do neorrealismo italiano ao semidocumentarista do cinema verdade francês, passando pelo realismo psicológico, pelo Cinema Novo iraniano e por estilos semelhantes no cinema africano, latino-americano e asiático.

[...] perceptivelmente da África, América Latina e partes da Ásia, são comemorados em festivais pelo engajamento quase-documental e etnográfico com os ritmos lentos do dia a dia, com as vidas de pessoas comuns, com o ambiente natural ameaçado de desaparecimento, com a desolação dos guetos e favelas urbanas, ou com o tédio e anomia das classes médias asiáticas emergentes (Elsaesser, 2015, p. 37).

Essa diversidade de abordagens, no entanto, não escapa às dinâmicas de poder presentes na produção e distribuição desses filmes. Shohat e Stam (2006) discutem como

a mídia historicamente construiu representações que colocam a Europa como origem dos significados, atribuindo-lhe uma centralidade simbólica em relação ao restante do mundo (Xavier, 2006). Com a intensificação dos processos de globalização, a mídia passou a redefinir conteúdos a partir da apropriação de temas como religião, ciência e arte, tornando o cinema e a televisão veículos centrais na formação cultural e catalisadores da esfera pública de informação e entretenimento (Xavier, 2006).

Diante desse cenário, a perspectiva multiculturalista emerge como uma defesa da ideia de que diferentes culturas devem reconhecer suas próprias limitações diante das diferenças e estar abertas ao estranhamento, preparando-se para novas formas de interação em busca de relações mais igualitárias (Xavier, 2006). O multiculturalismo, nesse sentido, representa o reconhecimento das múltiplas realidades e experiências de dor, medo e ressentimento, essenciais para a superação das fronteiras e desigualdades historicamente construídas.

Aqui, o espectador também assume papel ativo quando suas dimensões sócio-históricas e experiências de vida, bagagem cultural e filiação política influenciam diretamente as possíveis alianças e os sentimentos de exclusão suscitados pelas obras cinematográficas (Xavier, 2006). Durante a onda do novo realismo (Elsaesser, 2015), o cinema para de entender o espectador como vítimas da sociedade e estruturas ocultas de poder, mas agentes da sociedade. O espectador passa a ser empoderado e não tratado nem como mestre ou ingênuo, mas um parceiro de negociações capaz de entender o que é firmado na tela (Elsaesser, 2015).

Para Metz, essa impressão de realidade proporcionada pelo cinema estimula sentimentos de recuo narcísico e autoindulgência sonhadora, ao propiciar uma regressão a processos primários semelhantes à experiência do sonho, o que enfraquece o estado de vigília (Stam, 2003). O enfraquecimento afasta o indivíduo das preocupações do mundo exterior, tornando-o mais receptivo à satisfação fantasiada dos desejos e esses paralelos explicam a medida quase-alucinatória que os filmes podem alcançar na criação de uma impressão de realidade (Stam, 2003).

A esse passo, as décadas de 1960 e 1970, segundo Stam (2003), foram propícias para revoluções no cinema, acompanhadas com a proliferação de periódicos de cinema marxistas ou de inflexão esquerdista que questionavam os paradigmas vigentes. Essas correntes teóricas viam o cinema como um domínio quase autônomo de luta política que

não somente “refletiria” as lutas de outras instâncias (Stam, 2003), ou seja, também de propor discussões e embates próprios nas telas.

Nesse contexto, O filme *Ainda Estou Aqui*, primeiro original Globoplay, marca um momento histórico para o cinema brasileiro e ser reconhecido internacionalmente com dezenas de premiações e recordes de público. A produção, dirigida por Walter Salles, revisita episódios marcantes da ditadura civil-militar, trazendo à tona memórias de violência, resistência e silenciamento, especialmente no que diz respeito à experiência das mulheres durante o regime

A ascensão do filme ocorre em um contexto em que a memória sobre a repressão e o papel da mídia são fundamentais para compreender a narrativa nacional. Durante a ditadura, o viés pró-governo e um sistema de autocensura preservavam os interesses das empresas, ao mesmo tempo que as tornavam colaboradoras do aparato repressivo, ocultando da população as violações cometidas sob a aparência de normalidade cotidiana. Como vemos em *Cabra Marcado para Morrer* nas encenações ficcionais da cinebiografia inacabada e nos retratos documentais nessa experimentação filosófica que produz choques sobre o pensamento (Furtado, 2013).

Em ambos os cenários de silenciamento, a presença feminina foi duplamente apagada: além da escassez de espaço para temas ligados ao regime militar, as mulheres eram frequentemente invisibilizadas nos critérios noticiosos e nos registros históricos. A participação feminina acontecia tanto nas forças de resistência quanto entre os apoiadores do golpe e até mesmo como oficiais do Exército (Análio; Santos, 2024). Antes mesmo do golpe, havia mobilizações de mulheres em defesa de valores como Deus, família e pátria, mas também mulheres atuando ativamente na resistência armada e civil.

Apesar desse protagonismo, persistiam expectativas de submissão, dependência e manutenção de valores familiares (Brasil, 2014). A ótica militar via as mulheres como apêndices dos homens, e a simples militância feminina já era um ato de contestação dos padrões vigentes de feminilidade (Colling, 2005). Termos como “depravada” e “puta” eram utilizados durante sessões de tortura e constavam nos registros oficiais, reforçando a violência simbólica e institucional (Brasil, 2014). Mesmo no contexto da resistência armada, predominava a força masculina, e as mulheres eram frequentemente reduzidas a identidades relacionais – descritas como “filha/amante/mãe/esposa de...” – nos documentos da época (Análio; Santos, 2024).

O apagamento, contudo, não as poupou da violência direta. Pelo contrário: o lugar feminino na resistência foi usado como instrumento estratégico de repressão (Análio; Santos, 2024). A desqualificação das militantes extrapolou o campo simbólico e configurou-se como violência política somada à violência de gênero assumindo práticas brutais incluíam estupros, tortura sexual, testemunho forçado de abusos, negação de assistência médica a gestantes, abortos forçados, ameaças à família, separação compulsória de crianças e impedimento da amamentação em cárcere, entre outras formas de crueldade (Brasil, 2014; São Paulo, 2015; Análio; Santos, 2024).

O perigo reside exatamente nesse passado que reluz no presente: um clarão exposto, mas não interpretado. Nem os mortos estão salvos se o inimigo vencer. Cabe, portanto, aos historiadores lançar luz sobre as centelhas de esperança presentes na história (Benjamin, 1987). Os assassinos da memória tentam apagar por meio do sucateamento de museus e do desmonte da pesquisa nas áreas humanas e sociais – práticas que exterminam fontes históricas e protegem o inimigo vencido (Olinto, 2002).

Precisamos usar ferramentas emancipadoras para compreender a realidade e evitar qualquer conformismo com um futuro ilusoriamente liberto. A história, por si só, não garante movimento ou transformação: são as ações do presente que moldam o progresso. Este não ocorre de maneira automática nem irresistível, como sugere certa visão social-democrata, mas é fruto do trabalho consciente no tempo presente, em uma construção histórica marcada por conflitos e transformações sociais. (Benjamin, 1987).

Considerações finais e análise

O cinema invoca a realidade porque, para ser produzido, precisa imprimí-la na formação das cenas, reproduzindo e encenando diversas vezes antes que a ordem imaginária seja ativada no espectador durante a espetacularização. Assim, cumpre sua função de dissociação do sujeito enquanto significante (Baudry, 1983).

No início do projeto de *Cabra Marcado para Morrer*, em 1962, havia uma relação direta e imediata entre arte e política, com o debate político ocupando o centro das discussões (Sacramento, 2011; Ramos, 2006). Naquele contexto, a pedagogia política era emergente e Eduardo Coutinho transitava entre o Cinema Novo e o CPC da UNE, seguindo a máxima da criação estética guiada por esforços de conscientização (Costa Barreto; Romero Campos, 2020). Assim, Coutinho chega à Paraíba em abril de 1962 com a caravana do CPC, entra em contato com a luta das Ligas Camponesas e conhece João

Pedro Teixeira, seu primeiro grande personagem. Após o assassinato de João, Coutinho segue o projeto encenando a vida do sindicalista e mantém contato com Elizabeth Teixeira, viúva de João, e seis dos onze filhos do casal (Ramos, 2006).

Quando as filmagens teriam início, em 1964, com apoio do Movimento de Cultura Popular e do CPC, a Polícia Militar da Paraíba ocupa a região, impedindo a continuidade. Naquele momento, a proposta era seguir um roteiro didático-conscientizador baseado nos relatos de Elizabeth sobre a vida do marido, mas o projeto se tornaria algo maior, com personagens representando segmentos sociais explorados economicamente e oprimidos politicamente (Ramos, 2006; Reis; Lopes, 1988; Costa Barreto; Romero Campos, 2020).

Com a deflagração do golpe militar, o Exército invade e prende líderes camponeses, e a equipe de Coutinho foge para Recife. Materiais são apreendidos e, apenas em 1981, após a Lei da Anistia, o projeto é retomado (Ramos, 2006). Nesse novo momento, o roteiro já não era mais didático ou apenas conscientizador: as experiências vividas durante os anos de ditadura transformaram o olhar do diretor. Coutinho busca reencontrar as pessoas da primeira filmagem e, por meio de entrevistas, reconstrói as histórias de violência e sobrevivência (Costa Barreto; Romero Campos, 2020). Ele vai além, reencontrando Elizabeth, que vivia exilada e clandestina. A partir desse reencontro, ela revive e rememora o passado, separada dos filhos — que haviam se espalhado pelo país e, ao serem encontrados, também são entrevistados (Cabra, 1984).

Após vinte anos, o filme fica pronto, mesclando passado e presente, memória e encenação, elaborando uma reflexão crítica e histórico-política sob o ângulo dos sobreviventes (Costa Barreto; Romero Campos, 2020).

Do outro lado, *Ainda Estou Aqui* movimentou o Brasil ao trazer a história da família Rubens Paiva, um verdadeiro “cimento social” (Maffesoli, 2009) que uniu o país em torno da memória e da dor. Rubens Beyrodt Paiva, engenheiro civil e ex-deputado federal pelo PTB, foi deposto em abril de 1964, logo após o Ato Institucional nº 1. Refugiou-se no exterior, mas retornou ao Brasil no mesmo ano, retomando suas atividades profissionais e ajudando perseguidos do regime por meio de correspondências clandestinas. Em 20 de janeiro de 1971, Rubens foi preso por militares, levado ao Comando da 3ª Zona Aérea, onde foi interrogado, torturado e transferido ao 1º Batalhão da Polícia do Exército, onde ele e mais 52 pessoas foram assassinados. Sua morte só foi oficialmente reconhecida em 1995.

O filme, adaptação do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, retrata a vida de Eunice (interpretada por Fernanda Torres e Fernanda Montenegro), que vê sua rotina de dona de casa ser abruptamente interrompida pelo desaparecimento do marido. Forçada a abandonar a vida doméstica, Eunice se transforma em ativista dos direitos humanos, lutando pela verdade sobre o paradeiro de Rubens e enfrentando as consequências brutais da repressão. O filme não só expõe o drama pessoal de Eunice, mas também evidencia o impacto do regime militar sobre milhares de famílias brasileiras, destacando o papel das mulheres na resistência (Salles, 2024).

O longa retrata a prisão domiciliar da família Paiva, a detenção de Eunice e de sua filha Eliana, de 15 anos, no DOI-CODI, onde Eliana permaneceu presa por 24 horas – período em que Rubens já estava morto – e Eunice por doze dias. “Ao sair da prisão, Eunice Paiva não imaginava o que estava por vir. Sua luta agora se voltava para a busca por informações sobre o paradeiro de seu esposo, considerado desaparecido político. Sua vida, antes centrada na família, transformou-se, e ela passou a ser uma ativista política” (Oliveira, 2025, p. 5).

Eunice, em sua busca por respostas e para manter a família unida, alinha-se à bandeira da resistência, forma-se em Direito e atua na redemocratização do Brasil, nas causas da anistia, indígena, direitos humanos e nas Diretas Já. O filme encerra mostrando Eunice idosa, com Alzheimer, fechando um ciclo de luta, memória e resistência feminina diante da violência de Estado.

Com as duas obras lado a lado, vemos no cinema brasileiro a capacidade da articulação da memória, política e subjetividade no resgate de histórias silenciadas pela violência do Estado e uma valorização da resistência feminina frente a repressão, ainda que em situações distintas. Classe e gênero são marcadores evidentes na história de ambas, enquanto Elizabeth enfrentou a opressão no campo, marcada pela pobreza e pelo apagamento das lutas camponesas, Eunice lidou com a repressão urbana, contando com alguns privilégios de classe, mas igualmente exposta à violência de gênero e à perda. Ao se refugir Elizabeth abdicou do contato com os filhos e do próprio nome, já Eunice usou do poder internacional do nome para manter os filhos a salvo.

Vemos o cinema, na perspectiva benjaminiana repassando a história a “contrapelo” para que possamos aprender com o passado em uma leitura crítica das estruturas sociais e da memória coletiva para a imposição da cultura como triunfante frete a história da barbárie.

Referências

ANÁLIO, Tatiane Moreira. SANTOS, Ana Carolina Lima. Guerrilheiras (in)visibilizadas: o olhar do Estadão sobre as militantes do Araguaia. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 21, n. 1, p. 119-131, 2024.

APARÍCIO, Maria Irene. As teses essenciais de Jean Epstein: Uma breve introdução. Disponível: <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/view/11118>. Lisboa, Artciência, 2014

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 383-399.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História**. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas, vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222/232.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Oeiras: Celta Editora, 1997, 1997.

BRASIL. Comissão **Nacional da Verdade**. Comissão Nacional da Verdade: relatório. Brasília: CNV, 2014.

CHOMSKY, Noam. HERMAN, Edward S. **A manipulação do público**. São Paulo: Futura, 2003.

COLLING, Ana Maria. Uma questão de gênero na ditadura militar no Brasil. In: ANDÚJAR, Andrea; DOMÍNGUEZ, Nora; RODRÍGUEZ, María Inés (org.). **Historia, género y política en los '70**. Buenos Aires: Feminaria, 2005.

COSTA BARRETO, Beatriz; ROMERO CAMPOS, Marília. O que pode o cinema? História e política em Cabra marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho. **Em Tempo de Histórias**, [S. l.], v. 1, n. 37, 2020. DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34158. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/34158>. Acesso em: 17 jun. 2025.

COSTA BARRETO, Beatriz; ROMERO CAMPOS, Marília. O que pode o cinema? História e política em Cabra marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho. **Em Tempo de Histórias**, [S. l.], v. 1, n. 37, 2020. DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34158. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/34158>. Acesso em: 17 jun. 2025.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (Org). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015. p. 37-59.

FURTADO, Beatriz. A imagem-intensidade no cinema de Sokurov. In: PARENTE, André. **Cinema/Deleuze**. São Paulo: Papirus, 2013. p. 1-12.

FURTADO, Beatriz. A imagem-intensidade no cinema de Sokurov. In: PARENTE, André. **Cinema/Deleuze**. São Paulo: Papirus, 2013. p. 1-12.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LYRA, Bernadette. O lugar do cinema. **Sessões do Imaginário**, v. 7, n. 8, 2002.

MANSO, Bruno Paes. **A república das milícias: dos esquadrões da morte à Era Bolsonaro**. São Paulo: Todavia, 2020.

OLINTO, Beatriz Anselmo. **Pontes e muralhas: diferenças, lepra e tragédia (Paraná, início do século XX)**. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

OLIVEIRA, Maria Aline Matos de. Gênero e resistência: uma análise do protagonismo feminino de Eunice Paiva do filme “Ainda Estou Aqui” na perspectiva memorialística e historiográfica. In: IX SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, 2025, João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: Editora Realize, 2025. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/seminario-genero/2025/TRABALHO_COMPLETO_EV213_ID529_TB47_16042025165546.pdf. Acesso em: 18 jun. 2025.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). In: **VI Congresso Sopcom**. 2009. p. 6-7.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 28 jan. 2006. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/nuevomundo.1520>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1520#ftn18>. 03.Dez.2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; BERTOL, Rachel. Mídia e memória da ditadura brasileira: a história e os usos políticos do passado. **RuMoRes**, [S. l.], v. 15, n. 29, p. 16–37, 2021. DOI: [10.11606/issn.1982-677X.rum.2021.181756](https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2021.181756). Disponível em: <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/181756>.. Acesso em: 17 jun. 2025.

SACRAMENTO, Igor. Cineastas brasileiros, da revolução à televisão. In: **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970**. São Carlos Pedro & João Editores, 2011.

SÃO PAULO. **Comissão da Verdade do Estado de São Paulo**. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”: relatório. São Paulo: CV, 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Cosac Naify, 2006.

SILVA, Marcia Veiga da. **Masculino, o gênero do jornalismo: modos de produção das notícias**. Florianópolis: Insular, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2003.

XAVIER, Ismael. Introdução. In: BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26;

XAVIER, Ismail, Prefácio. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Cosac Naify, 2006.