

A estética do documentário contemporâneo sobre a ditadura militar brasileira

The sightly of contemporary documentary about the Brazilian military dictatorship

Helena Antonini Stigger

Doutora pelo PPGCom da PUCRS com doutorado sanduíche na Universidade de Paris 5. Foi pesquisadora PNPd do PPGCom da PUCRS. Atualmente é professora de cinema da PUCRS e secretária executiva da Revista E-Compós. E-mail: lenastigger@terra.com.

Cristiane Freitas Gutfreind

Professora do PPGCom da PUCRS. Editora da Revista E-Compós. Pesquisadora do CNPq e atual vice-presidente da Compós. E-mail: cristianefreitas@pucrs.br.

PERSPECTIVAS

RESUMO

O presente artigo busca compreender como os documentários contemporâneos relatam os testemunhos traumáticos da ditadura militar brasileira por meio da busca pelo íntimo, transformando as experiências biográficas em representações históricas e coletivas que inferem no imaginário do espectador. Dessa forma, auxiliados pelos estudos de Richard Rorty e Jacques Rancière, procuramos compreender a construção estética dessas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário brasileiro; Ditadura militar; Estética; Política.

ABSTRACT

This article seeks to understand how the contemporary documentaries describe the traumatic testimonies of Brazilian military dictatorship through political content, transforming experiences in biographical historical representations and collective. In this way, aided by studies of Richard Rorty and Jacques Rancière, we tried to understand the aesthetic construction of these works.

KEYWORDS: Brazilian documentary; Military dictatorship; Aesthetics; Political.

Compreendemos que, no Brasil, o cinema ao longo de sua história tornou manifestas as vicissitudes das relações sociais. Muitos filmes nacionais, que sobreviveram ao tempo, marcaram nosso imaginário coletivo. No conjunto de obras mais recentes percebemos uma busca pelo íntimo nos filmes políticos. Assim, parte-se do pressuposto que esse tipo de construção narrativa está presente no nosso modo de identificar os filmes. Para tentarmos compreender esse processo narrativo, recorreremos a teóricos como Jacques Rancière que em grande parte dos seus escritos tem uma preocupação em refletir sobre a potência política da arte de forma dialética. Para esse autor, a arte ficcional tem a capacidade de ordenar novos ritmos e sentidos ao propor uma nova organização e síntese do cotidiano. Dessa forma, a narrativa como potência política oferece um novo olhar social construído a partir da subjetividade dos sujeitos envolvidos e a arte política parte de uma ação focada em construir possibilidades de “enunciação coletiva” (Rancière, 2012a, p. 65). Ou seja, a obra para ser política é idealizada com o propósito de possibilitar novas formas de ordenações sociais, enquanto que a arte potencialmente política dá vozes a esses sujeitos por meio do processo de subjetivação.

Por outro lado, é importante também enfatizar que não foi só a estética o único parâmetro que delineou a definição de cinema político. Em 1973, Fernando Solanas problematizou as bases do que se tornaria uma referência para outros cineastas, o “tecer cine”. Para Solanas (1973), a indústria hollywoodiana, que seria o primeiro cinema, produzia filmes comerciais com o intuito de gerar lucro, muito mais interessada em negócios do que em fazer arte. A política de autor defendida pela *Nouvelle Vague*, que ele definiu como o “segundo cinema”, ainda estava atrelada a um pensamento burguês, preocupada em representar o universo do próprio realizador, embora houvesse uma intenção de cunho mais artístico. Logo, era necessária a criação de um tipo de filme que ocupasse esse vazio ideológico para tornar-se uma forte ferramenta nas lutas populares, uma arte que representasse a realidade social dos países subdesenvolvidos. Para Solanas (1973, p. 71): “a capacidade de síntese e penetração da imagem fílmica, a possibilidade de documento vivo e a realidade desnuda, e o poder de esclarecimento dos meios audiovisuais, supera qualquer outro instrumento de comunicação”.

Em suma, o cinema político estabelecido na América Latina nos anos de 1960 e 1970 tinha como referência colocar na tela os problemas sociais do país, e ainda, preocupava-se com a estética, seja em um formato realista sob a forte influência do neorealismo italiano ou alegórico como fez o Cinema Novo para burlar a censura durante o governo militar. Isso não significa somente a representação da miséria, mas possibilitar a visibilidade da experiência dos excluídos. No entanto, anos se passaram e, na década de 1980, presenciamos a crise das grandes utopias e a consequente despolitização da arte. Com o cinema brasileiro, a história não foi diferente.

Nos anos 2000, o documentário político se consolida, mas agora sob uma nova roupagem. O que dá visibilidade a esses filmes não é mais as questões em torno da forma de produção e os questionamentos no conceito de representação, mas o que essas imagens apresentam como meio de produção de sentido e afetos. Segundo

Rancière (2012b, p. 12), a alteridade passa a fazer parte da própria imagem como relações entre o que é visível, os afetos e as suas expectativas. Ou seja, nesses filmes o que conta em termos estéticos é a análise pela busca e apreensão do real que foi ocultado e permite, a partir do jogo dessas relações, entrever a história.

Nesse sentido, a vertente política e histórica dos filmes sobre a ditadura militar transfere o foco da desigualdade social, que tinha a intenção de mostrar um projeto mais abrangente de denúncia, para uma perspectiva mais intimista, isto é, a experiência coletiva dos anos militares passa a ser apresentada pelo entendimento biográfico. São os amigos e a esposa que narram a grandeza do líder da resistência (*Marighella – Retrato falado do guerrilheiro*, Silvio Tendler, 2001) ou a filha que ainda não compreende a morte do pai (*Diário de uma busca*, Flavia Castro, 2010). Ou seja, filmes políticos da década de 1970, por exemplo, ainda trazem a representação da miséria e alienação do povo como um dos temas centrais da narrativa, pois era necessário mostrar as causas que motivaram a esquerda armada a lutar pelo socialismo. No entanto, na contemporaneidade, vemos a desigualdade social desaparecer como temática, pois na prática a esquerda armada não implantou o socialismo, mas acabou desempenhando outro papel: foi um dos movimentos grandes de resistência contra a ditadura militar (Reis, 2000). De acordo com os pressupostos de Kracauer (1997) de que os filmes são entendidos como sintoma da materialidade histórica, os documentários reconstituem a trajetória biográfica de personagens que marcaram a história da resistência.

Os documentários biográficos se tornaram, então, uma opção estética recorrente na atualidade, despertando interesse de muitos pesquisadores no Brasil, como Mônica Kornis que tem uma pesquisa que abrange documentários e ficção para a televisão e o cinema sobre a ditadura militar, Eduardo Morettin e Andréa França que se atém à produção cinematográfica, e Denise Tavares que problematiza a dificuldade de transformar em imagem a história biográfica ao afirmar que

além dos debates que friccionam as contradições e conflitos que envolvem a disposição de fixar uma identidade em um tempo que, sabemos, é múltiplo e maleável por dependente do ponto de vista (ou seja, o passado), somam-se as dificuldades de viabilizá-la “audiovisualmente” em termos de representação do real (Tavares, 2011, p. 02).

Os documentários biográficos são sustentados pelo realismo pois conseguem legitimidade ao evocar um personagem real, misturando de forma inextricável detalhes autênticos, lugares-comuns e traços íntimos que, dessa forma, possibilitam compreender o acontecimento político, mas em última instância são as dissonâncias estéticas para alcançar esses objetivos que são questionadas e que imprimem a sua valoração. Nesse sentido, Irene Machado (2014) afirma que a cinebiografia funciona como uma forma de cinepensamento.

No caso dos filmes sobre a ditadura militar, a experiência traumática está diretamente relacionada às formas de representação devido ao seu papel fundamental como testemunho (Kracauer, 1997), participando da construção do conhecimento, da reformulação do conceito de representação, da (re)organização da memória, das influências éticas e das articulações políticas atuais.

Nesse sentido, os filmes políticos contemporâneos são menos dogmáticos e tendem a cruzar as relações de poder entre o íntimo e o social. O conteúdo político não deve se submeter à construção da narrativa, a composição das imagens e aos diálogos. Esse último tem frequentemente a informação como principal função. Em sua maioria, os filmes recentes sobre a ditadura militar no Brasil trazem à tona o passado que não passa e que continua a ter um papel fundamental no agenciamento coercitivo da sociedade brasileira atual. Por exemplo, em grande parte dos filmes atuais encontramos cartões explicativos e voz em *off* com dados históricos pontuais, como ano e identificação do local onde se passa a cena ou a trama. Porém, em alguns filmes o político mostra imagens que se reconfiguram no tempo por meio do sensível e do afeto se sobrepondo a mera informação dos discursos oficiais. Essa ideia é uma das estratégias utilizadas, hoje, para mostrar nas telas a configuração do político não mais marcada pelas grandes ideologias e sim pelo afeto e pelo íntimo. A construção da memória por intermédio das imagens cinematográficas não permite mais a continuação da luta, mas apresenta-se ao presente a partir de uma versão do passado baseada em uma demanda tácita de reparação. Isto é, dar visibilidade a uma história que foi ocultada, dando à testemunha a possibilidade de reescrevê-la.

Vlado – 30 anos depois (João Batista de Andrade, 2005) é um exemplo desses filmes. Em outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog é chamado no departamento da polícia política militar DOI-CODI e nunca mais retorna. A versão da polícia é de que ele teria cometido suicídio naquela mesma tarde. Dessa forma, amigos, familiares, colegas de trabalho e historiadores recontam a sua história no documentário de João Batista de Andrade. Optando por entrevistas em close fechado nos rostos dos entrevistados, o realizador consegue resgatar a emoção e ao mesmo tempo narrar a história da ditadura militar brasileira. Numa outra perspectiva, lembramos do filme *Dzi Croquettes* (Raphael Alvarez, Tatiana Issa, 2010) que narra a trajetória de um grupo de teatro que foi marcado e perseguido pela censura. Aqui já não se trata mais do relato da tortura propriamente dita, mas da sua ameaça que se faz presente no cotidiano de cada personagem, oprimindo a criatividade e a independência necessárias à sobrevivência da arte por meio de entrevistas intercaladas com imagens de arquivo do grupo. Partindo para outra proposta, mas ainda focada nessa questão da história autenticada pelo viés da narrativa subjetiva, tomamos como um terceiro exemplo o filme *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009). Nesse filme, a história da ditadura militar é narrada sob o ponto de vista de um torturador. Henning Albert Boilesen era um reconhecido empresário que, além de contribuir financeiramente para os órgãos de repressão do governo militar, gostava de participar das sessões de tortura. Pode-se entender que *Cidadão*

Boilesen procura evidenciar o caráter desse sujeito ambíguo que, ora é retratado como um cidadão exemplar, excelente empresário e amigo, ora é apresentado como um sujeito patológico. O tom de ironia e sem drama que percorre todo o filme coloca o espectador de frente com a trajetória assustadora do personagem. Portanto, nesses exemplos, identificamos que o deslocamento do universal para o particular é um recurso para impedir que a experiência da tortura seja condicionada a um mero número quantitativo. Esses filmes procuram particularizar a identidade de cada vítima e, no último exemplo, do torturador.

Em suma, o documentário sobre a ditadura militar que se espalha nas telas na atualidade procura uma variação narrativa sustentada no biográfico e que acompanha as mutações históricas do formato, ou seja, busca, por meio da elaboração da linguagem (closes fechados, apresentação descontextualizada de imagens de arquivo, ironia), pensar na experiência histórica construindo representações simbólicas. *Diário de uma busca* pode ser tido como um modelo dessa construção. Mas, por outro lado, a grande maioria dos documentários sobre a ditadura militar, ainda que sigam a tendência de narrar a história pela perspectiva do particular, tende a informar sobre a mesma. Assim, questionamos se a forma do filme ainda é um fator decisivo na definição do que seria cinema político contemporâneo. Desse modo, guiados por essa questão, buscamos analisar os documentários sobre a ditadura militar a partir das definições de arte política e linguagem de Richard Rorty (2007) e Jacques Rancière (2012a, 2012b).

Arte como solução para o relativismo radical

Conforme Rorty (2007), Nietzsche levou a filosofia para o âmbito privado. Se Deus está morto, aconselha Nietzsche, pensem por si mesmos e, principalmente, criem-se a si mesmos.

Nesse sentido, o que Rorty (2007) sublinha é que autores como Habermas, Marx, Mill, Dewey, só para citarmos alguns, estavam centrados em desenvolver uma teoria filosófica que fundasse uma moral universal e, nessa conjuntura, criavam discursos que condenavam alguns atos coletivos voltados para o que eles interpretavam como injustos. Em outras palavras, os filósofos metafísicos, desde Platão até Hegel, buscavam fundamentar suas teorias na busca pela verdade que já estava no mundo e, ao descobri-la, interpretavam como válida para todas as culturas em todos os tempos. No entanto, como é do conhecimento de todos, esse modo de pensar foi contestado, pois o entendimento da metafísica sobre a cultura era baseado numa reforma universal, ou seja, o contexto de cada local não era levado em conta pois havia um único parâmetro civilizatório para ser seguido, o europeu. Além disso, a fé na racionalidade inquestionável nos levou a testemunhar drásticas experiências coletivas como as guerras mundiais, o Holocausto, as ditaduras na América Latina que, sem dúvida, abalaram

as estruturas do projeto reformatório.

Em contrapartida, a filosofia transferida para as práticas privadas, o criar a si mesmo, se, por um lado, respeita o relativismo local e compreende o contexto e as particularidades em questão, por outro, não formula um projeto de cunho moral pensando no coletivo. Filósofos como Nietzsche afirmaram que a verdade é uma criação humana, ou seja, ela não está no mundo, e avançando nessa perspectiva, Nietzsche ressalta que cada um deve pensar por si mesmo e cultivar uma própria verdade. Com isso, não queremos afirmar que todos os filósofos relativistas que romperam com a metafísica não desejam o bem comum, mas observamos que eles priorizam as teorias do âmbito privado. Portanto, é necessário, segundo Rorty (2007), um pensamento filosófico contemporâneo que encontre o meio termo entre os metafísicos e os relativistas.

O livro de Rorty (2007) procura mostrar como ficam as coisas quando abandonamos a exigência de uma teoria que unifique o público e o privado, e nos contentamos em tratar as demandas de autocriação e de solidariedade humana igualmente válidas, mas definitivamente incomensuráveis (Rorty, 2007, p. 18).

É nesse contexto que o autor se volta para o estudo da linguagem na busca de uma solução conciliadora para as posições filosóficas divergentes, pois a linguagem não é para ele um meio. Em outras palavras, a linguagem não é a representação de algo que está entre o mundo e o sujeito, porque ela já é em si mesma uma criação coletiva que sempre estará sujeita à interpretação. Assim, compreendendo a linguagem como uma criação e apropriação de um grupo que por meio dela se formam as verdades, pode-se intuir que cada sujeito faz uso de um repertório de vocabulários conhecidos e, a partir desse, se expressa. Então, para um indivíduo conhecer a verdade do outro, ele precisa se inteirar com o vocabulário estrangeiro, e a melhor forma de fazer isso, segundo Rorty (2007), é por meio da arte. As obras podem e devem mostrar a crueldade, porque é somente pelo despertar da compaixão que os homens conseguem viver a autocriação no âmbito privado sem ultrajar o outro no ambiente público. Mas, para isso, é preciso conhecer novos vocabulários.

A ficção de autores como Choderlos de Laclos, Henry James ou Nabokov fornece detalhes sobre os tipos de crueldade de que nós mesmos somos capazes e, com isso, permite que nos redescrivemos. Por isso que o romance, o cinema e o programa de televisão, de forma paulatina, mas sistemática, vêm substituindo o sermão e o tratado como principais veículos de mudança e progresso moral (RORTY, 2007, p. 20).

Fazendo um paralelo com a teoria aqui desenvolvida, voltamos para os documentários sobre a ditadura militar. É notória a didática desses filmes que buscam mostrar a experiência da repressão ilustrando as sessões da tortura praticadas nos porões da polícia política. *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro*, *Cidadão Boilesen*, *Vlado — 30 anos Depois*, *Tempo de Resistência*, entre outros, narram as ações repressivas da polícia a partir da representação biográfica de um sujeito. Nisso, *Cidadão Boilesen* é um bom exemplo, pois o filme localiza uma

rua, em São Paulo, que tem o nome de *Boilesen* e a equipe pergunta para as pessoas que passam qual seria a origem da nomenclatura. Elas não sabem, e nem uma grande parte dos espectadores, que *Boilesen*, além de importante empresário, foi um torturador. Assim, por meio de uma linguagem cinematográfica objetiva, é possível ampliar vocabulários privados.

Numa outra ilustração recorreremos ao filme *O dia que durou 21 anos* (Camilo Tavares, 2013). O documentário mencionado narra a participação do governo americano no golpe militar brasileiro de 1964. Nesse filme, as imagens de arquivo misturadas ao áudio de discursos originais possibilitam a crença em um novo olhar na atuação da CIA em território brasileiro, proporcionando, desse modo, um novo conhecimento compartilhado.

Assim, afirmamos que os filmes retratam a opressão do governo militar por meio da exposição da crueldade partindo de uma linguagem criada pelo humano, no entanto, para que ela seja eficaz nesse propósito de documentar por intermédio do sensível, é necessário também analisar o formato em que ela se apresenta. Seguindo nesse caminho, nos reportamos às considerações de Rancière (2012a) sobre o dispositivo.

A política do dispositivo

Conforme Jacques Rancière (2012a), política é a capacidade de perceber e de dizer sobre aquilo que é visto numa comunidade e a arte política é uma estética capaz de organizar esse comum por meio do enquadramento do tempo e do espaço para mostrar o “visível e o invisível” do lugar que a produziu. A arte auxilia na identificação do que estrutura o comum e ao colocar em evidência as organizações sociais, ela sugere uma nova configuração. No entanto, para chegar a essa definição, Rancière (2012a) analisou a trajetória da arte, estudou o seu papel na história e suas transformações. O autor traz a questão recorrente em seu estudo de que não é possível mensurar o poder de persuasão de uma imagem. Rancière (2012a) compreende que certas obras artísticas têm o intuito de produzir uma consciência no espectador, mas esse efeito não é garantido e muito menos é medido. Sendo assim, é pertinente fazer ressalvas às crenças dos anos 1960 que atribuíam um excessivo poder de subversão às obras artísticas, como se a arte pudesse sozinha atender às necessidades econômicas, políticas e sociais de um país (Rancière, 2012a, p. 51). No entanto, ecos dessa convicção ainda sobrevivem tanto na crítica como no próprio meio artístico e é translúcida essa excessiva cobrança quando os artistas deixam os museus e ganham as ruas, por exemplo, na tentativa de se auto inovar. Os mecanismos que a arte contemporânea buscou para reconfigurar o político e, como consequência, ainda pensando numa estratégia de mobilização do espectador, acabou alterando o seu dispositivo, ou seja, concentrou sua renovação na transformação do suporte.

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste, sobretudo, em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser (Rancière, 2012a, p. 55).

O que o autor propõe é o fim da divisória que separa o público da arte. Nessa formação, cremos que o documentário sobre a ditadura militar que melhor se aproximaria da proposta seria *Diário de uma busca*. Por exemplo, ao final do filme, Flavia Castro pede permissão para Pilla Vares (ex-militante do P.O.C), que entrevista, para ler um trecho da carta de seu pai endereçada a ela. Na carta, Celso diz para a filha que se arrependeu de ter retornado para o Brasil e fala da sua dificuldade de adaptação. É notório que Celso estava sofrendo de depressão. Flavia chora. Nessa sequência em que câmera se torna um observador a distância da cena, focando Pilla Vares de frente e Flavia de costas, o choro aparece como uma permissão do subjetivo, percebe-se, assim, o jogo das imagens entre o político e a exposição da intimidade da diretora, uma filha que busca reconstituir os motivos que levaram a morte do seu pai militante político há décadas anteriores. Além disso, o tom artesanal da linguagem e a opção da diretora por usar textos próprios escritos quando criança para conduzirem a narrativa tiram o convencional da fórmula, revelando a potencialidade estética e política desse documentário.

Nesse sentido, a ficção é um trabalho político que agencia configurações entre o visível e o narrado; encontros que articulam novas relações entre palavras e vozes. O documentário político na atualidade revela a busca pelo real, a proposta de um novo vocabulário, um lugar de reparação para as vítimas e para o que é visível para o espectador.

Apontamentos finais

Para Richard Rorty (2007), a arte desempenha um forte papel ao retratar a crueldade, pois está organizada numa linguagem que, além de comunicar, tem o potencial de ensinar sobre aquilo que está sendo mostrado. A relação com Rancière (2012a) se evidencia no jogo das imagens, no visível e o invisível, no dito e no que silencia. Assim, o movimento de reconfiguração da política da arte contemporânea, por exemplo, está na dissonância nas relações reveladas pelas imagens da ditadura militar por meio do íntimo e do subjetivo que permitem questionar o visível, o narrado e o audível.

Para Rancière (2012a, p. 100), o político das imagens se estabelece em “saber como é posto e qual espécie

de senso comum é tecido pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por esta ficção". Nesse sentido, as vítimas mostradas na tela sob o ponto de vista do biográfico trazem à tona as histórias de família mescladas de historicidades, as perdas, os traumas e uma necessidade de reparação convocando os espectadores à subjetivação da linguagem pelo íntimo. No entanto, nem todos os documentários sobre a ditadura militar seguem esses preceitos. Muitos filmes como *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001), por exemplo, apesar de retratar a biografia do guerrilheiro, a estética não explora a subjetividade dos envolvidos como faz Flavia Castro em *Diário de uma Busca*. No filme de Tendler, a história do líder da esquerda é contada a partir de depoimentos de amigos, colegas e familiares sem mostrar com evidência a emoção dos envolvidos por escolher uma câmera convencional e ainda há uma clara intenção de denunciar a tortura durante o regime militar. Ou seja, *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro* não transparece a subjetividade dos envolvidos na história, pois o foco norteador é narrar as sessões de tortura. Aqui não vemos espaço para o subjetivo como ocorre na cena em que Flavia Castro chora em *Diário de uma Busca*. Mas, por outro lado, o filme de Tendler não deixa de mostrar um conflito: a luta entre o líder Marighella e as ditaduras dos governos Estado Novo e Militar. Nesse sentido, por uma perspectiva temática, não deixa de ser um filme político. Assim, identificamos a política como um exercício do dissenso entre os homens, uma medida do entendimento daquilo que os separa. No entanto, *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro* não tem a potencialidade da arte que Rancière (2012b) descreve pois não representa as formas de superação subjetiva dos personagens envolvidos no contexto das ações políticas (Rancière, 2012b, p. 65).

Desse modo, propomos buscar uma definição de filme político por outro ângulo e por meio da seguinte característica: documentários políticos seriam aqueles que têm uma busca pelo real propondo uma reparação para a testemunha e para a história. Dessa forma, os filmes biográficos, o relato no âmbito íntimo e privado conjugam essas características. Portanto, a nosso ver, o documentário sobre a ditadura militar tem o seu mérito em evidenciar o questionamento entre o visível, o enunciável e o audível. Em poucas palavras, é mais provável que *Diário de uma Busca*, devido ao seu testemunho baseado na subjetividade, tenda a perdurar no tempo (Deleuze, 1985). Em comparação, *O dia que durou 21 anos* ou *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro* talvez para as gerações futuras tenham um significado diferente do que provocam no espectador do presente que ainda necessita reescrever a história. Somado a isso, a excessiva repetição das imagens midiáticas contribui para a perda do potencial da imagem, ou seja, o uso desses recursos nos documentários sobre a ditadura militar pode vir a empobrecê-los no futuro. A potência política dos documentários sobre a ditadura está, ao contrário, nas imagens dissonantes, nos silêncios, nos improvisos, nas relações afetivas e familiares, na busca pela história. Assim sendo, o íntimo e o subjetivo são as estratégias que viabilizam o filme político na atualidade, ao partirmos do íntimo testemunhamos como as decisões políticas chegam no humano, no

cotidiano, na vida ordinária. Assim, a ditadura militar é recontada em novos vocabulários que se constroem a partir de leituras particulares.

Bibliografia

ARENDRT, Hannah. **Qué es política?** Barcelona: Paidós, 1997.

DELEUZE, Gilles. **L'íimage-temps.** Paris: Minuit, 1985.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film. The redemption of physical reality.** Princeton: Princeton University Press, 1997.

MACHADO, Irene. **Olhares excedentes: dilemas da hipótese cinebiográfica sobre militantes políticos.** In: *Narrar o biográfico: a comunicação e a diversidade da escrita.* Porto Alegre: Sulina, 2015.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire.** Paris: De Boeck, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012 (a).

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 (b).

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SOLANAS, Fernando. **Cine, cultura y descolonización.** México: Siglo Veintiuno, 1973.

TAVARES, Denise. **Linguagens cruzadas em busca do "eu": a construção biográfica no documentário brasileiro atual.** In: *Razón y Palabra*, número 76, 2011.