



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (FIC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM)

GÜINEWER INAÊ BUENO DE QUEIROZ

A representação do personagem revolucionário no cinema sobre ditadura militar: Uma Análise dos Filmes O Bom Burguês (1985), Cabra Cega (2005), O Pastor e o Guerrilheiro (2023).

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Güinewer Inaê Bueno de Queiroz

3. Título do trabalho

A representação do personagem revolucionário no cinema sobre ditadura militar: Uma Análise dos Filmes O Bom Burguês (1985), Cabra Cega (2005), O Pastor e o Guerrilheiro (2023).

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Güinewer Inaê Bueno De Queiroz, Discente**, em 14/01/2026, às 08:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Coordenador de Curso**, em 16/01/2026, às 10:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5902789** e o código CRC **D8507378**.

Referência: Processo nº 23070.058230/2025-04

SEI nº 5902789

GÜINEWER INAÊ BUENO DE QUEIROZ

A representação do personagem revolucionário no cinema sobre ditadura militar: Uma Análise dos Filmes O Bom Burguês (1985), Cabra Cega (2005), O Pastor e o Guerrilheiro (2023).

Dissertação apresentada à banca de defesa do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de pesquisa: Mídia e Cultura

Orientação no PPGCOM: Professor Dr. Rodrigo Cássio Oliveira.

GOIÂNIA

2025

GÜINEWER INAÊ BUENO DE QUEIROZ

A REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM REVOLUCIONÁRIO NO CINEMA SOBRE
DITADURA MILITAR: Uma Análise dos Filmes O Bom Burguês (1985), Cabra Cega
(2005), O Pastor e o Guerrilheiro (2023).

Dissertação apresentada à banca de defesa do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Mestra em Comunicação. .

Aprovado em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira – Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira – Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Roberto Abdala Jr. – Universidade Federal de Goiás

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Queiroz, Güinewer Inaê Bueno de
A representação do personagem revolucionário no cinema sobre ditadura militar: [e-books]: Uma Análise dos Filmes O Bom Burguês (1985), Cabra Cega (2005), O Pastor e o Guerrilheiro (2023) / Güinewer Inaê Bueno de Queiroz. - 2025.

123 f.: 2025

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui: siglas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Ditadura Militar. 2. Cinema. 3. Arquétipos. 4. Revolucionário. 5. Representação.

I. Oliveira, Rodrigo Cássio, orient. II. Título.

CDU 007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **38/2025** da sessão de Defesa de Dissertação de **Güinewer Inaê Bueno de Queiroz**, que confere o título de Mestra em **Comunicação**, na área de concentração em **Comunicação, Cultura e Cidadania**.

Aos quinze dias de dezembro de dois mil e vinte e cinco, a partir das catorze horas e trinta minutos, no miniauditório do PPGCOM (sala 19), realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**A representação do personagem revolucionário no cinema sobre ditadura militar: Uma Análise dos Filmes O Bom Burguês (1985), Cabra Cega (2005), O Pastor e o Guerrilheiro (2023).**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira (PPGCOM/FIC/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Lisandro Magalhaes Nogueira (PPGCOM/FIC/UFG), avaliador titular interno e Professor Doutor Roberto Abdala Junior (PPGH/FH/UFG), avaliador titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quinze dias de dezembro de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Coordenador de Curso**, em 15/12/2025, às 15:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhaes Nogueira, Usuário Externo**, em 16/12/2025, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2025, às 08:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5805658** e o código CRC **6C007B8A**.

Referência: Processo nº 23070.058230/2025-04

SEI nº 5805658

Resumo

Por meio da análise filmica, este trabalho visa estudar a representação da figura do revolucionário no cinema brasileiro quando se trata de filmes sobre a ditadura civil-militar de 1964. Nesta pesquisa, são mapeados o maior número possível de obras cinematográficas que toquem neste tema desde o início do regime há 60 anos atrás. Analisa-se de forma mais aprofundada, com suporte de bibliografia, filmes em que o personagem revolucionário é o protagonista ou um dos protagonistas da narrativa, entre os encontrados foram escolhidos: O bom Burguês (1983). Cabra Cega (2005) e o Pastor e o Guerrilheiro (2023). O cerne da pesquisa está na identificação de características de modulação do arquétipo do Herói nestas representações tais quais a característica da intelectualidade, sacrifício e semelhanças com o arquétipo do Arauto. Assim, utilizando disso para observar as diferentes tendências e mudanças nas produções cinematográficas brasileiras ao longo dos anos, devido a conjuntura econômica e sociopolítica do país, e como estas influenciam diretamente nas representações tanto da ditadura como um evento, quanto das figuras históricas como os revolucionários.

Palavras-chave: ditadura militar; cinema; arquétipos; revolucionário; representação.

ABSTRACT

Through film analysis, this work seeks to study the representation of the revolutionary figure in Brazilian cinema when in regards to films about the civil-military dictatorship of 1964. In this research, it is made a map of the biggest possible number of cinematographic works that speak on this theme since the beginning of the regime 60 years ago. Films in which the revolutionary character is the protagonist or one of the protagonists of the narrative are analyzed in more depth, with the support of bibliography, among those found, the following were chosen: *O Bom Burguês* (1983). *Cabra Cega* (2005) and *O Pastor e o Guerrilheiro* (2023). The core of the research lies in identifying modulating characteristics of the Hero archetype in these representations, like the characteristics of intellectuality, sacrifice and similarities with the herald archetype. By so, using these to observe the different trends and changes in Brazilian cinematographic productions over the years, due to the country's economic and socio-political circumstances, and how they directly influence the representations of both the dictatorship as an event, and historical figures such as the revolutionaries.

Keywords: military dictatorship; cinema; archetypes; revolutionary; representation.

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos iniciais ao corpo docente e administrativo da Faculdade de Informação e Comunicação da UFG, especialmente aos professores Nilton José e Rosana Borges por seu apoio durante o primeiro ano de pesquisa. Também agradeço imensamente ao meu orientador, Rodrigo Cássio, por sua paciência com minhas ansiedades e todo o seu apoio ao longo do curso.

Agradeço aos meus familiares, especialmente a minha mãe, por todo o suporte ao longo dessa jornada difícil. E aos meus amigos, principalmente a Marina Kasio, com quem me encontrei diversas vezes apenas para falar incessantemente sobre esta pesquisa.

E por fim, agradeço a CAPES pela bolsa concedida que me permitiu chegar até aqui.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Lista de filmes encontrados durante a pesquisa.....	55
Quadro 2 – Mapeamento com base nas décadas de lançamento.....	56

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Morte de Lamarca.....	43
Figura 2 – Cena de abertura de O Bom Burguês (1983).....	65
Figura 3 – Encontro de Neuza com Lucas torturado.....	71
Figura 4 – Encontro de Joana e Lucas durante o assalto ao banco.....	72
Figura 5 – Paralelo feito na sequência Sequestro do Embaixador/Lucas se aproximando de Thomaz.....	73
Figura 6 – Rachaduras no teto do quarto de Thiago.....	76
Figura 7 – Thiago e Pedro separados visualmente.....	78
Figura 8 – Verdadeiro traidor do grupo de Matheus.....	79
Figura 9 – As portas dos apartamentos representando a aproximação de Thiago e Nenê.....	80
Figura 10 – Primeira imagem do filme O Pastor e o Guerrilheiro.....	82
Figura 11 – Imagens da primeira sequência do filme O Pastor e o Guerrilheiro.....	83
Figura 12 – Coronel visto através da tela do viveiro.....	83
Figura 13 – Miguel deixa a floresta.....	90
Figura 14 – Juliana liberta um dos pássaros do viveiro de seu pai.....	91
Figura 15 – Cenas de tortura de Miguel.....	93
Figura 16 – Miguel e Zaqueu conversando sobre suas crenças (cima) e Miguel e Zaqueu falando sobre o futuro (baixo).....	94
Figura 17 – Sonho de Miguel (cima) e imaginação de Juliana (baixo).....	95
Figura 18 – Militares se preparando para a revista no ônibus.....	98
Figura 19 – Militares na praça onde Mateus morreu.....	98

LISTA DE SIGLAS

AI-5	Ato Institucional número 5
ALN	Ação Libertadora Nacional
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
CPC	Centro Popular de Cultura
CNV	Comissão Nacional da Verdade
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
FLN	Frente de Libertação Nacional
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MR-8	Movimento Revolucionário Oito de Outubro
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCBR	Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
UNE	União Nacional dos Estudantes
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Metodologia	15
1.1.1 Procedimentos metodológicos	15
1.1.2 Método de procedimentos	17
1.1.3 Instrumentos de coleta, sistematização e análise dos dados	19
2 CINEMA, COMUNICAÇÃO E CULTURA	21
3 CONTEXTO HISTÓRICO DOS FILMES	28
3.1 Cinema dos anos 80 e a redemocratização	29
3.2 Os impactos do Cinema de Retomada e o cenário dos anos 2000	31
3.3 O Cinema Contemporâneo, a Comissão Nacional da Verdade e a diversidade	33
4 ARQUÉTIPO DO HERÓI NO CINEMA	36
5 O REVOLUCIONÁRIO NO BRASIL	44
6 REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NO CINEMA	52
6.1 Representação como Conceito	52
6.2 Cinema e Ditadura	54
7 ANÁLISE DO FILME: O BOM BURGUEZ (1983)	63
8 ANÁLISE DO FILME: CABRA CEGA (2005)	74
9 ANÁLISE DE O PASTOR E O GUERRILHEIRO (2023)	81
10 COMPARAÇÕES ENTRE AS EVIDÊNCIAS	96
10.1 A escolha do inimigo	96
10.2 As relações do Revolucionário	100
10.3 O Revolucionário como Herói?	102
11 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
FILMOGRAFIA	106

1 INTRODUÇÃO

A ditadura militar de 1964 foi um dos momentos na história do Brasil que ainda permanece como ferida aberta na contemporaneidade e não parece que se fechará tão cedo. Em desenvolvimentos mais recentes, o Conselho Nacional de Justiça definiu que familiares de mortos pela ditadura poderão tirar nova versão da certidão de óbito das vítimas, na qual constará como *causa mortis*: “morte não natural, violenta, causada pelo Estado a desaparecido no contexto da perseguição sistemática à população identificada como dissidente política no regime ditatorial instaurado em 1964” (Agência Brasil, 2024)¹. A discussão sobre este tema e em especial sobre as figuras que tentaram lutar contra tal regime, que em muitos casos acabaram sendo assassinadas por ele, percorre vários âmbitos da sociedade através dos últimos sessenta anos desde seu início.

Entre esses âmbitos está o cinema narrativo, que traz visões atualizadas e novas perspectivas sobre os eventos da ditadura e suas figuras centrais. Como Marcia de Souza Santos afirma:

Nessa perspectiva, a cinematografia brasileira que aborda a temática do regime militar procura (re)significar esse momento histórico, elaborando as suas representações para o tema, seja esse cinema ficcional ou documental, pois qualquer filme histórico é sempre uma representação do passado e esta representação se produz intimamente relacionada às motivações ideológicas de seus realizadores, às condições de produção da obra cinematográfica (Santos, 2009, p. 11).

Ciente disto, a temática deste trabalho circunda as representações da figura do revolucionário, aquele que lutou ou se opôs ao governo militar, nos filmes sobre esse período. É inevitável que esta figura tão emblemática na história do país seja representada de novas formas e com novos contextos em cada uma das obras em que faz uma aparição. São sessenta anos de produções cinematográficas sobre o tema da ditadura militar, sessenta anos em que o sentimento e as memórias sobre esse evento mudaram, foram esquecidos, redescobertos e reinventados. Por essa razão, esta pesquisa busca focar nesse tema para uma investigação profunda de seus desdobramentos.

¹ “CNJ determina nova certidão de óbito para mortos pela ditadura”. Agência Brasil, 10 de dezembro de 2024. Disponível em: <<https://agenciabrasil.etc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-12/cnj-determina-nova-certidao-de-obito-para-mortos-pela-ditadura>> Acesso: 13 de dez. de 2024.

A escolha dos filmes narrativos como centro desta investigação foi feita por uma multitude de razões, entre elas o interesse pelo imaginário criado em torno deste tema. Compreendo a importância dessa delimitação utiliza-se neste trabalho a definição feita por Markus Kuhn e Johann N. Schmidt (2022) em que incluem quase todos os tipos de filmes, exceto os filmes experimentais e documentais, como filmes narrativos. Os autores entendem a narração, semelhantemente a literária, como a disposição livre de acontecimentos em sequência espacial e temporal, em que se pode influenciar a visão do destinatário, contanto que haja sinais de mudança de espaço e tempo. Tal como sugerido por Christian Metz (1972, p. 37-38): “Uma narração é um conjunto de acontecimentos; são estes acontecimentos que são ordenados em sequência; são eles o ato narrativo [...]”. Desta forma, um filme narrativo é aquele que narra uma história, em que se é construído um universo diegético - de “diegese” que significa “narrar” - onde quem o assiste será imerso no que está sendo contado. Neste, é determinado uma temporalidade, a narração tem início, meio e fim, mesmo que o final do próprio filme seja deixado em aberto (Metz, 1972). Também pode ser visto como uma espécie de barreira que separa o espectador do enredo e do tempo do filme, o colocando em um outro universo. Como Flávia Cesarino Costa explica:

Costuma-se usar diegese para designar o ambiente autônomo da ficção, o mundo da história em que está sendo contada. Diegese é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço temporal que não inclui o espectador (Costa, 2005, p. 32).

Dentro desta narração, de acordo com os autores Kuhn e Schmidt (2022, p. 9) o filme deve lidar tanto com: “o realismo representacional de suas imagens quanto com seus dispositivos técnicos para integrar ou dissociar o tempo e o espaço, a imagem e o som, dependendo do efeito artístico e emocional que se pretende alcançar”. Ou seja, a história narrada se constrói a partir das imagens juntamente com os outros artifícios técnicos do filme, tornando suas características indissociáveis na compreensão do que é narrado. O que é dito dentro de um plano de um filme, segundo André Gaudreault e François Jost (2009), expressa uma multitude de enunciados narrativos demonstrando mais que um fato isolado.

Por outro lado, os filmes documentários podem ser definidos pelos autores como uma apresentação ou “mostração” da realidade fora do filme em que existe uma possibilidade de ser verificada e comprovada como verdadeira (Gaudreault; Jost, 2009). Nestes tipos de filmes o que é capturado pela câmera é parte da realidade natural, não uma releitura dela. Enquanto isso, os filmes narrativos possuem uma espécie de organização, caindo na categoria de ficção em que o mundo neles apresentado é uma construção orquestrada com regras próprias.

Entende-se, para a definição do corpus deste trabalho, que mesmo filmes baseados em fatos reais se enquadram nesta definição, pois estes são meramente uma adaptação e encenação de fatos que uma vez existiram. Eles não mostram a realidade do mundo afilmico como este era em sua originalidade, possuindo assim diversos elementos ficcionais, independente do quão fiel tal adaptação seja.

Santos (2009) produziu uma pesquisa em torno das representações da ditadura civil-militar brasileira de 1964 nas telas de cinema em sua dissertação de mestrado “A Ditadura de Ontem nas Telas de Hoje: Representações do Regime Militar no Cinema Brasileiro Contemporâneo”. No entanto, desde a finalização de sua pesquisa diversas novas obras sobre o tema foram produzidas com outros enfoques e sob um novo contexto que permite uma avaliação através de perspectivas mais atuais. E, embora a autora tenha discutido sobre o revolucionário/guerrilheiro em sua pesquisa, seu foco não era compreender a representação deste personagem e sim do evento em si. Por essa razão, o objeto de estudo desta pesquisa visa observar esta característica em específico dentro dos filmes.

Nesse mesmo sentido, o autor Alex Barros Cassal (2001), em um estudo semelhante ao proposto nesta pesquisa, avaliou as características arquetípicas do revolucionário no cinema sobre ditadura. Mas tal como Santos (2009), seu trabalho é antigo e já não comporta as novas atualizações na representação desta figura em questão, considerando que tiveram outros 23 anos de novas produções sendo desenvolvidas a respeito. Além disso, por se tratar de um artigo, o trabalho de Cassal (2001) é limitado e garante abertura para expansões na discussão de filmes por ele mesmo já mencionados. Rafael Marcurio da Cól (2022) também faz uma leitura das resistências da ditadura no cinema brasileiro, no entanto, parte de uma análise foucaultiana, com o método arqueogenealógico, para analisar as relações de poder e o papel da memória nos filmes da ditadura. O autor, portanto, não analisa a representação do revolucionário como figura individual, nem aborda as mesmas obras escolhidas por este trabalho, o que dá abertura para uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema.

O cinema existe como um instrumento comunicacional de enorme importância desde sua criação há mais de um século, não só por sua incrível capacidade narrativa de contar histórias através do uso da imagem em movimento, e do som, como também pela sua capacidade de agir como uma cápsula do tempo. Os estudiosos do cinema clássico vão chamar isto de “impressão da realidade”, em que o cinema é então “[...] uma máquina de simulação, uma espécie de “Matrix”” (Parente, 2007, p. 6). Embora não seja exatamente o que se acredita hoje em dia e sim que nas características específicas de cada filme ficam guardados detalhes importantes sobre sua época, local e contexto de produção.

Além de servirem para marcarem as gerações contemporâneas à eles, os filmes também servem de material para estudo para as gerações que vêm adiante. Como Roberto Abdala Junior (2006, p. 8) descreve: “No caso da história, um real presente, passado ou futuro representado por filmes também pode/deve ser pensado como uma proposta de diálogo com a memória histórica da sociedade contemporânea [...]”. Ou seja, neles, é possível até mesmo ter uma visão do passado moldado pelos pensamentos do presente, o que para estudiosos significa uma abertura para compreender o que está marcado no inconsciente social ou mesmo na mente daqueles que produziram tal filme sobre a época retratada. A realidade retratada através do filme sempre foi um assunto discutido por autores da área e é vista com outros olhos até mesmo para os historiadores:

O cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, por não passar de uma diversão popular, por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de escape, ganha um outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação. (Schwarzman, 2007, p. 18).

E o cinema brasileiro em específico, com uma longa tradição de retratar a realidade e buscar mostrar uma identidade brasileira em suas obras advindas do Cinema Novo, possui essa característica de preservação da história através dos filmes. Como Jean-Claude Bernardet (2007) descreve, um filme nacional pode sim servir para alienar o público da realidade, no entanto, mesmo neste caso uma produção nacional deve estar ligada direta ou indiretamente à realidade em que esse público está inserido.

Obviamente que quando se trata de filmes de ficção e narração, não se entende como aquele ideal clássico de que são capazes de capturar a realidade em sua mais perfeita forma. No entanto, a intenção de retratar a época existe e são essas características de uma época tão sensível e marcante para a história do Brasil como a ditadura civil-militar de 1964 que se tornam interessantes de serem estudadas. É a forma como essa época é lembrada e retratada pelo cinema que vale a pena ser observada mais de perto e para esta pesquisa o interesse é ir ainda mais fundo e entender a representação da figura do revolucionário nos filmes.

Os arquétipos, como Carl Gustav Jung (2002) expressa, são imagens que ocupam o inconsciente coletivo da humanidade, são ideias expressas que correspondem a algo nas mentes das pessoas. Dentro do cinema essas imagens aparecem nas histórias, geralmente a partir de personagens, com funções específicas na narrativa, como apontado primeiramente por Christopher Vogler em “A Jornada do Escritor”. O que é proposto aqui é a observação de uma representação arquetípica modulada com características específicas para se enquadrar ao cenário cinematográfico brasileiro representando uma figura real de um evento histórico. O

que pode auxiliar não só no entendimento do cinema como meio de comunicação que comunica a história através dos anos, como também a entender a forma que o inconsciente percebe-se e representa-se em tal figura.

Ademais, vale ressaltar que o Brasil se encontra em um momento sócio-político de grande movimentação reacionária e negacionista quanto à ditadura civil-militar brasileira. Mesmo assim, um filme como *Ainda Estou Aqui* de Walter Salles (2024) se tornou a maior bilheteria brasileira pós-pandemia², mostrando - ao menos em um nível superficial - o interesse da população pela temática. Portanto configura interesse tanto acadêmico quanto do ramo da cinematografia compreender melhor as características centrais recorrentes na representação dessas figuras pivotantes na discussão e rememoração do regime militar no cinema brasileiro.

Dessa forma, foram demarcados dentro da definição de filmes narrativos, após ampla pesquisa em outras obras que se enquadram no tema geral da investigação - a ditadura militar - três filmes com base em alguns critérios estabelecidos pensando na problemática deste trabalho. Estes foram: a presença do personagem revolucionário, espaçamento históricos entre os filmes, distinção na narrativa. Ciente de tudo isto, os três filmes escolhidos foram: *O Bom Burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983), *Cabra Cega* (Toni Venturi, 2005) e *O Pastor e o Guerrilheiro* (José Eduardo Belmonte, 2023). Portanto o objetivo central, na avaliação destes filmes é identificar as características da modulação do arquétipo do herói a partir da representação do personagem revolucionário nos filmes sobre a ditadura militar no cinema brasileiro. Assim, esta pesquisa busca entender até que ponto o conceito teórico de arquétipo contribui para o estudo analítico do cinema narrativo produzido no Brasil. Visa por fim responder à pergunta: “Quais as características do arquétipo do herói a partir da representação do personagem revolucionário nos filmes narrativos sobre a ditadura civil-militar brasileira de 1964?”

1.1 Metodologia

Para o desenvolvimento dessa pesquisa algumas ações específicas foram desenvolvidas, buscando, de forma organizada, saciar toda a curiosidade que instigou este trabalho e satisfazer os objetivos centrados. Primeiramente, observou-se a necessidade de um

² CARNEIRO, Mariana. “Rumo ao Oscar? Todos os prêmios que ‘Ainda Estou Aqui’ já ganhou até agora”. Revista Veja Online, 05 de dez. de 2025. Disponível no link: <<https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/rumo-ao-oscar-todos-os-premios-que-ainda-estou-aqui-ja-ganhou-ate-agora>> Acesso: 08 de dez. de 2024.

mapeamento do maior número possível de filmes feitos sobre o tema a fim de abrir espaço para uma investigação das narrativas sobre o tema. Essas duas etapas até a parte da análise propriamente dita foram feitas com base em suporte teórico-metodológico, como será apresentado.

1.1.1 Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa busca o maior entendimento de um fenômeno cultural e, por esta razão, determina-se a abordagem para este trabalho como qualitativa. Como explica Arilda Schmidt Godoy (1995), esse tipo de abordagem permite ao pesquisador uma maior liberdade para se aproximar de seus objetos de pesquisa a partir de novos enfoques mais criativos. Segundo Michael Quinn Patton (2002) esse tipo de abordagem leva o pesquisador a ter um engajamento de primeira mão com o objeto de estudo, no qual a qualidade dos dados conseguidos por ele deriva de uma pesquisa sistemática e rigorosa que vai além de só observar ao redor. Isso tudo vai depender dos instrumentos de coleta e da metodologia escolhida para tal trabalho, na qual as informações serão avaliadas de acordo com as necessidades do pesquisador. Aqui visa-se a investigação aprofundada de obras cinematográficas, com cunho interpretativo em sua análise, o que exige maior liberdade em seu processo.

Patton (2002) também dispõe de três tipos básicos de dados qualitativos: entrevistas, observações e documentos. Este último, a revisão de documentos, é no qual os dados centrais dessa pesquisa se encontram. Com a discussão aqui iniciada, busca-se primariamente entender um fenômeno que existe na cultura brasileira ao longo de várias décadas, imortalizado e reproduzido por meio de filmes, que aqui são reconhecidos como documentos. A observação de informações nesta documentação na busca por responder a um questionamento que necessita de uma resposta mais minuciosa e detalhada, extrai disso dados qualitativos. Ou seja, dados que não necessariamente são mensuráveis numérica e estatisticamente. No que se refere a essa abordagem na revisão de documentos, Gil (2002, p. 90) explica que: “Já nas pesquisas de cunho qualitativo, sobretudo naquelas em que não se dispõe previamente de um modelo teórico de análise, costuma-se verificar um vaivém entre observação, reflexão e interpretação à medida que a análise progride [...]”. É, como dito anteriormente, a partir da colocação desses dados, desse objeto, em novos enfoques e a avaliação rigorosa do investigador que se desenvolve um trabalho qualitativo.

A presente pesquisa também tem cerne explicativo, pois busca entender as características que determinam a representação do personagem revolucionário no cinema brasileiro. Como diz Antonio Carlos Gil (2008, p. 28) pesquisas explicativas, "são aquelas pesquisas que têm como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos". Ou seja, como o nome já indica, explicar como, por quê, em que circunstâncias específicas e com que características tal fenômeno, no caso desta pesquisa um de cunho cultural, se desenvolve. Explicando assim, as razões e relações de causa e efeito que contribuem para a formação de tal na realidade (Oliveira, 2011).

Segundo Oliveira (2011), para se definir uma base viável para inferir um resultado neste tipo de pesquisa, jamais tomando-os como verdadeiros, apenas adquirindo confiabilidade através de semelhanças, pode-se utilizar três critérios: na análise do fenômeno, eliminar fatores alheios; observar a ocorrência em variados espaços de tempo; e inferir uma relação entre causa e efeito a partir das variações conjuntas. A partir disso, determina-se uma noção, como bem já diz o tipo da pesquisa, explicativa sobre as possíveis razões por trás do fenômeno. Com a intenção, portanto, de acrescentar a literatura em torno do cinema, da cultura e da comunicação, este trabalho busca um resultado conceitual.

1.1.2 Método de procedimentos

Tem-se então como principal metodologia a análise filmica, a partir da definição do corpus desta pesquisa como filmes narrativos com a temática da ditadura militar produzidos pelo cinema brasileiro. Portanto, este trabalho tem como objeto de estudo filmes de longa e curta metragem narrativos produzidos no Brasil que toquem na temática da ditadura civil-militar e tenham como foco aqueles com a presença do personagem revolucionário. Desses filmes serão escolhidos três para uma análise mais profunda, enquanto os outros serão analisados de forma superficial para a extração de informações. O critério de seleção para os três filmes escolhidos buscou adequá-los ao conceito de filme narrativo, como expresso no detalhamento do objeto desta pesquisa, dando foco a filmes de ficção em que os personagens principais não fossem abertamente figuras históricas reais. Buscou-se definir obras em que o revolucionário se encontrasse no centro da narrativa como protagonista ou um dos protagonistas, com amplo espaço para se desenvolverem dentro da história. Outra característica importante do critério de seleção foi a de que as obras fossem produzidas e lançadas com um certo distanciamento temporal umas entre as outras. Cada um dos filmes foi

produzido e lançado com uma diferença de cerca de vinte anos uns dos outros, a fim de observar como cada época e contexto histórico desenvolveram discussões em torno da figura revolucionária. Por fim, buscou-se observar filmes com bastante distinção em suas narrativas, com histórias que seguissem caminhos diferentes a fim de diversificar as análises.

Para o trabalho da análise análise fílmica, se entende esta a partir da definição de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008) que compreende o método como a atividade de analisar mas também de encontrar significado no que foi analisado. Também se atentando ao que dizem Jacques Aumont e Michel Marie (2009) sobre o papel do analista de produzir conhecimento. De acordo com eles “Portanto, assim como ‘a’ teoria, a análise da filme é uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenómenos [sic] observados nos filmes [...]” (Aumont; Marie, 2009, p. 14). Como Vanoye e Goliot-Lété (2008) apontam, um filme é produto cultural de seu contexto sócio-histórico, que embora tenha autonomia não podem ser vistos de forma isolada.

Para a análise principal dos três filmes escolhidos, será feita a decomposição de forma descritiva das sequências existentes dentro dele, conhecida como segmentação, a fim de entender as mudanças e o caminho percorrido pela narrativa. McKee (2006, p. 49) descreve a sequência como: “SEQUÊNCIA é uma série de cenas - geralmente de duas a cinco - que culminam com um impacto maior que qualquer cena anterior”. Para tanto, entende-se que cada cena apresenta um tipo de mudança, seja no ambiente, no protagonista ou em relações entre personagens, tais mudanças são pequenas, mas dentro de uma sequência uma cena possui um impacto maior que influencia na história do filme em geral. McKee (2006) apresenta essas mudanças como reversíveis dentro da história, mas que culminam em um clímax irreversível do que ele apresenta como o último ato da obra. Ou seja, ao analisar os filmes neste trabalho, as cenas serão descritas e agrupadas em grandes sequências.

Com isso, se faz ciente de que o foco desta pesquisa, a partir dessa análise, é o entendimento do desenvolvimento arquetípico dos personagens revolucionários dentro da narrativa nos três filmes escolhidos. Planeja-se expor questões estruturais, de linguagem, forma e estilísticas que apoiam a construção narrativa da história, a partir da observação da trajetória do personagem. Sem deixar de notar também as cenas como compostas de texto e subtexto, como exposto anteriormente, o que é dito e o que não é dito. Define-se ambos como:

Texto significa a superfície sensorial de uma obra de arte. No cinema, isso significa as imagens da tela e a trilha sonora de diálogos, música e efeitos sonoros. [...] Subtexto é a vida sob essa superfície - pensamentos e sentimentos tanto conscientes quanto inconscientes. escondidos pelo comportamento (McKee, 2006, p. 239).

Dessa forma, este trabalho compreende então que o filme possui uma linguagem própria que vai além do que é dito, uma gramática “no sentido habitual da palavra mas justamente um conjunto de implicações semânticas [...] parcialmente codificadas” como descrito por Metz (1972, p. 214). A qual será decomposta juntamente com os filmes, descrita, buscando observar seus elementos de formação e encontrar tais características. Aumont e Marie (2009) sugerem que para a análise fílmica existam três tipos de instrumentos: **descritivos**, de pura apreensão e memorização do filme, como já exposto é o ato de descrever o que se encontra de relevante na obra; **citacionais**, mais próximos a realmente citar partes do filme, como uso de imagens e falas diretas retiradas do filme; e **documentais**, que utilizam informações ou dados exteriores à obra cinematográfica.

Para o primeiro instrumento, como dito anteriormente, o foco será na separação e descrição de sequências e atos do filme com o foco no personagem revolucionário e sua participação na história. Serão utilizadas *screenshots* e citações de falas dos personagens para acentuar elementos importantes do texto da narrativa. E por último, com o auxílio de elementos externos, tanto como outros filmes para comparação e materiais bibliográficos, que se relacionem com os objetos analisados a fim de entender seu subtexto. Para isso, busca-se trabalhar com a triangulação de instrumentos de coleta, a fim de garantir o alcance maior de dados para o apoio na análise. Como descrito por Santos et al (2020) o conceito de triangulação abre a possibilidade para perspectivas variadas na compreensão da realidade de um método. Levantar dados e colocá-los sob análise pode se tornar um trabalho mais rico com a utilização de técnicas diferentes em busca de resultados consistentes.

Patton (2002) descreve que diferentes formas de informação podem ser questionadas e observadas de formas diferentes devido às nuances de suas realidades. São as consistências encontradas nessas análises com o apoio de perspectivas diferentes que interessam na produção deste trabalho como parte do instrumento de análise fílmica. Para essa forma específica de triangulação Uwe Flick (2009, p. 361) vai dizer que: “A triangulação dos dados refere-se ao uso de diferentes fontes de dados, sem ser confundida com o emprego de métodos distintos para a produção de dados”. Assim, utilizando diferentes formas para a coleta de dados a fim de alcançar e analisar um objeto sob perspectivas mais amplas. Desta forma, angariando informações de livros, artigos e até mesmo outros filmes para auxílio na análise.

1.1.3 Instrumentos de coleta, sistematização e análise dos dados

Se vê necessário, para que a análise dos filmes não seja feita de forma superficial e desatrelada ao momento histórico retratado nas obras e em que elas foram produzidas, um levantamento bibliográfico aprofundado. Este é feito a partir da pesquisa bibliográfica que segundo Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos (2003, p. 158): “[...] é um apanhado geral sobre os principais trabalhos já realizados, revestidos de importância, por serem capazes de fornecer dados atuais e relevantes relacionados com o tema”. Serve assim para fazer correlações importantes, contextuais e de interpretação, com apoio do que já foi dito. É importante definir que, apesar de dentro da análise fílmica o uso dessas fontes como instrumento de análise ser chamado de documental, como instrumento de coleta e sistematização de dados as fontes bibliográficas se distinguem das fontes documentais. Como Gil (2002) descreve essas fontes podem se distinguir das documentais pelo simples fato de serem materiais impressos destinados a determinado público.

A fim de levantar esses dados, inicialmente é preciso fazer a seleção dos temas pertinentes para esta pesquisa a fim de reunir mais informações para a análise e entendimento do corpus deste trabalho. Devido à variedade de temas e à busca por uma variedade ainda maior de vozes sobre o assunto, serão utilizados livros, artigos científicos, revistas, dissertações e teses como fontes. Especialmente porque é um tema histórico e traz o conceito de arquétipo da psicologia, faz-se necessário também uma certa interdisciplinaridade para seu estudo mais completo, na qual serão trazidos autores da História, Comunicação, Psicologia/Psicanálise e outras áreas como as Artes. A busca por essas fontes bibliográficas será feita primeiramente com o uso das plataformas *Google Acadêmico*, *Oasis*, *Moodle USP* e do acervo digital da biblioteca da Universidade Federal de Goiás. Utilizando os termos “ditadura militar”, “revolucionário brasileiro”, “guerrilha”, “cinema” e “arquétipo” como principais palavras-chave para o desenvolvimento da pesquisa. Outras palavras-chave variantes destas pesquisas iniciais podem ser afinadas para: “intelectual brasileiro”, “herói”, “romantismo”, “memória” e “cinema nacional”.

Para o suporte na coleta de dados, incluindo os filmes que aqui nesta pesquisa serão estudados, será também necessário a utilização da pesquisa documental. Jackson Ronie Sá-Silva e Cristóvão Domingos de Almeida (2009, p. 4-5) vão determinar que “[...] a pesquisa documental é um procedimento que se utiliza de métodos e técnicas para a apreensão, compreensão e análise de documentos dos mais variados tipos”. Sônia Vieira Moreira (2005) determina que as fontes documentais para esse tipo de pesquisa são consideradas fontes de origem secundária e entre elas estão: mídias impressas, eletrônicas e relatórios técnicos. Para esta pesquisa, serão analisadas as fontes de mídia eletrônicas nas quais se enquadram os

filmes, extraindo destes informações complementares para o arcabouço teórico da pesquisa a fim de auxiliar na análise mais aprofundada que ocorrerá subsequentemente.

Portanto, a pesquisa documental se enquadra neste trabalho com a ciência de que tem como corpus os filmes delimitados no tema da ditadura militar produzidos no Brasil. Usa-se como locais de busca primários: o site “Memórias da Ditadura”³, a base de dados da Cinemateca Brasileira⁴; a plataforma/rede social de avaliações de filmes, *Letterboxd*; a plataforma de compartilhamento de vídeos, *YouTube*; e as plataformas de streaming, *Prime Video* e *Netflix*. Para a pesquisa dos filmes dentro desses locais utilizou-se como critério de seleção inicial serem estes filmes narrativos - considerados de ficção, não documentais ou telejornalísticos - que se passassem no Brasil. Também foram utilizados para facilitar a busca os termos-chave: “ditadura militar”, “ditadura”, “revolucionário”, “guerrilheiro”, “guerrilha”. A autora Moreira (2005, p. 271) descreve que “a análise documental compreende a identificação, a verificação e a apreciação de documentos para determinado fim”. Entende-se também que o exame de qualquer material que ainda não foi analisado ou que podem ser reavaliados em busca de novas interpretações ou dados complementares se enquadra como pesquisa documental (Godoy, 1995). Pode-se acentuar que:

Quando um pesquisador utiliza documentos objetivando extrair dele informações, ele o faz investigando, examinando, usando técnicas apropriadas para seu manuseio e análise; segue etapas e procedimentos; organiza informações a serem categorizadas e posteriormente analisadas [...] (Sá-Silva; Almeida, 2009, p. 4)

A partir daí, serão feitas duas reflexões: a primeira, o uso das informações encontradas nesses filmes para o desenvolvimento geral da argumentação; e a segunda, será feito um mapeamento dos filmes produzidos sobre a temática principal nos últimos sessenta anos (1965-2025). Dentro deste, visa-se uma identificação dos temas e subtemas mais recorrentes dentro de suas narrativas, apontar os períodos e contextos em que mais frequentemente se encontram essas produções e representações; e observar a incidência da presença do personagem revolucionário nesses filmes.

Com o intuito de observar as tendências gerais na representação deste tema no cinema brasileiro e auxiliar na análise dos três filmes escolhidos para a análise filmica mais profunda. Assim como descrevem Sá-Silva e Almeida (2009), o trabalho com documentos permite produzir, reelaborar ou criar novas formas de entender fenômenos, e a partir desse mapeamento busca-se inicialmente trazer essa nova perspectiva para esse tipo de

³ Portal online realizado por Vlado Educação como parte do Instituto Vladimir Herzog. Disponível no Link: <<https://memoriasdaditadura.org.br/>>

⁴ Base de dados pública do acervo de audiovisual online da Cinemateca Brasileira. Disponível no link: <<https://bases.cinemateca.org.br/>>.

representação. Portanto o movimento deste trabalho será: levantamento bibliográfico teórico sobre os principais temas já definidos e correlação com informações da pesquisa documental, em seguida mapeamento dos filmes sobre a temática principal e extração das informações mais relevantes, e por fim a análise dos filmes com as informações angariadas como suporte.

2 CINEMA, COMUNICAÇÃO E CULTURA

O cinema é um instrumento comunicacional relativamente novo, se estabelecendo realmente só por volta de 1908, já que durante seus primórdios no final do século XIX não era muito além de uma técnica auxiliar outras atrações nos pavilhões franceses (Costa, 2005). No início do novo século passou por muitas transformações antes de finalmente encontrar estabilidade. Essas transformações se dão principalmente pela rápida mudança cultural e tecnológica que acontece entre o final de 1800 e o início de 1900 em um período fortemente industrializado tanto da europa quanto da américa do norte. A narratividade, por exemplo, não era foco principal dos filmes do conhecido *primeiro cinema*, que em grande maioria eram descontínuos e não se esforçaram para trazer uma história linear. Segundo Costa (2005) foi com os filmes de perseguição no início do século XX que um foco maior na continuidade linear foi se formando. A autora também cita que:

A perseguição esboça uma tentativa de construção de um espaço contínuo físico. Mas esta construção não se completa, fica apenas indicada. Se para o cinema narrativo clássico foi fundamental inventar gradualmente uma maneira de representar, através de imagens, uma ficção de continuidade do tempo e de homogeneidade dos espaços, este não era o projeto antes de 1906 (Costa, 2005, p. 51).

Esse primeiro momento foi marcado por experimentações que aos poucos se desenvolveram no início do que conhecemos pelo cinema narrativo atual. É claro que mais inovações na técnica e na arte nunca deixaram de aparecer, autores como André Parente (2007) discutem formas, ou dispositivos, de cinema diferentes do clássico em formato de teatro com a tela, o local escuro e as cadeiras. Pois segundo ele “Cada um desses dispositivos faz cinema a seu modo, e com isto, nos faz ver o cinema de outra maneira, porque o cinema é um tipo de relação entre imagens, entre imagens e espectadores, e não uma realidade imutável” (Parente, 2007, p. 15). Assim, reconhece-se o cinema como parte da comunicação que tem impacto no mundo e que possuem formas de subjetivação, recepção e percepção diferentes. Ao se expandir além do primeiro cinema, este encontrou outros formatos, em ligação com as mudanças tecnológicas, culturais e de subjetividade.

Cristiane Freitas (2003) vai dizer que este é um produto de base da sociedade e que participa de sua psique, consciência comum e compartilha as experiências dos indivíduos a ela pertencentes. Com o avanço dos estudos sobre o cinema nas décadas de 70 e 80, outras formas de observar o impacto e a importância dessa forma de arte foram pensadas. A autora Sheila Schvarzman (2007) pensa de um ponto de vista histórico e aponta como este passa a ser um local de construção e subjetivação do imaginário social das sociedades em que é produzido. Este passa então a ser um instrumento não só de comunicação e cultura, mas de construção e preservação da história, servindo de fonte para o estudo de diversas características da sociedade. Ela dispõe que:

Ou seja, o cinema é um foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a vida na fábrica ou na cidade. O cinema é, portanto, um meio que se emprega para conhecer um âmbito maior, é um meio a partir do qual se lança mão para conhecer sentimentos, subjetividades, reações. Ou o espelho onde se observa a forma de encenar a mulher, ou o homem: as representações (Schvarzman, 2007, p. 36).

Construído a partir de diversos referenciais e modificado tanto em sua produção quanto a interpretação do produto já feito, o cinema é uma mídia social que trabalha com o ato de representar algo que já existe ou já foi concebido pelo imaginário. Freitas (2003, p. 24) vai dizer: “Nesse sentido, o cinema pode ser considerado como um meio de comunicação que estabelece uma relação complexa, podendo conter uma informação que seria composta de diferentes referenciais e que diz respeito às interações sociais”. Pode-se dizer que o cinema, mesmo em sua forma de narrativa ficcional, reflete então aspectos sociais e culturais que existem em seu contexto de produção.

No Brasil, por um bom tempo no início do século XX, este meio teve problemas em se estabelecer, por volta dos anos 30 e um bom período adiante, as produções que rodavam as salas brasileiras eram em maioria documentários e filmes estrangeiros. As produções de fora dominavam o mercado brasileiro, José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 18), expõe: “Cita-se assim que em 1953 foram vendidos 250 milhões de ingressos, para uma população de 52 milhões de pessoas e uma produção de apenas 34 filmes brasileiros”. Mas é a partir desse mesmo período, anos 50 e meados de 1960, que ações contra esse excesso do estrangeiro no mercado nacional começam a aparecer.

Ramos (1983) vai demonstrar como característica importante desse período um desejo de industrialização autônoma do cinema brasileiro, enquanto Bernardet (2007) expõe os diversos esforços culturais e sociais para uma nacionalização da produção cinematográfica. Esses novos cineastas buscavam encontrar e contar histórias legitimamente brasileiras, muitas

vezes expondo problemas sociais, com um cunho mais nacionalista. Daí a princípio surge um cinema marginal, feito por uma vanguarda da classe média como vai dizer Bernardet (2007), que busca utilizar perspectivas mais populares em suas obras.

No entanto, apesar de um esforço para uma revolução cultural na época, principalmente com o avanço dos Cineclubes, há uma dificuldade em atingir o público. Bernardet (2007, p. 65) declara que: “Essa intenção era utópica: os filmes não conseguiram travar diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela”. Com a vinda da ditadura, no entanto, um movimento já existente, do Cinema Novo, que também buscava uma identidade brasileira, ganha forma ainda mais clara. É neste que cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman se inserem.

Movimento artístico que durou dos anos 60 até meados dos anos 70, apareceu como uma nova definição não só de cinema como entretenimento mas também agente de intervenção social e cultural naquela conjuntura do país (Johnson, 1993). Com as mudanças políticas e culturais ocorridas devido ao período da ditadura militar, entre elas a censura e a perseguição, houve um grande rearranjo cultural na década de 70. Marcelo Ridenti vai dizer que:

À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade, etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa (Ridenti, 2001, p. 15).

Entre esses, apoiados pelo o Estado ditatorial, estava a Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme, criada em 1969. Passando por um começo complicado e cheio de críticas, por parte de cinemanovistas como Glauber Rocha que não concordavam com seu envolvimento no meio cinematográfico e por parte da direita política que não concordava com as temáticas violentas e eróticas dos filmes (Ramos, 1983). No entanto esse reforço a criação de uma indústria cultural brasileira com a ajuda do cinema se desenvolve, mesmo com a morte lenta dos ideais nacionalistas dos anos 60, dessa vez pelas mãos do estado. Como Ramos (1983, p. 93) descreve “O Estado tinha no cinema um terreno onde poderia propagar a criação de uma indústria nacional, e ainda articular isso com uma proposta que bradava contra a ‘alienação cultural’”.

Esse reforço aumentou as produções brasileiras circulando no mercado, e chegou até a um certo ponto a dialogar com os cinemanovistas (Ramos, 1983; Johnson, 1993). Entretanto, o apoio do Estado às produções tinha seus limites e problemas, censurava aquilo que não se alinhava com seus interesses e criava um cenário de disputa interna que não parecia os filmes nacionais com os estrangeiros. Randal Johnson expressa que:

A Embrafilme tornou-se a principal fonte de financiamento para produção, criando uma situação de dependência entre o Estado e os assim chamados cineastas "independentes", e acabou por se tornar ela própria uma praça de mercado para na qual os cineastas disputavam uns contra os outros pelos direitos de fazer filmes [...] (Johnson, 1993, p. 35).

Anita Simis (2016) aponta um crescimento de 30 milhões nos espectadores de 74 à 78, somente avançando nos anos seguintes e se mantendo estável até 1984. Mas na década de 80, com a reabertura política, o cinema, que antes era visto como uma forma de incentivar e desenvolver a cultura no país, dava seus primeiros passos para uma crise quase apocalíptica. Como apontam ambos Simis (2016) e Johnson (1993), os filmes pornográficos ganham espaço nas telas nesse período, principalmente pelo abrandamento das leis de censura e sua subsequente liberação com o fim da ditadura e pelo fato de que esses filmes eram consideravelmente mais baratos de serem produzidos.

As chamadas pornochanchadas e os filmes pornográficos da época eram vistas com maus olhos, não só isso, a competitividade e as mudanças no cinema internacional também causaram mal-estar no cenário nacional. Simis (2008) aponta que apesar das mudanças no meio estrangeiro, o Conselho Nacional de Cinema - Concine -, que formulava, controlava e cumpria normas do meio cinematográfico, disciplinava pelo final da década de 80 um mercado nacional de vídeo e cinema que movia meio bilhão de dólares. Mas a autora vai dizer que a partir do ano de 1987, no que diz respeito à segunda fase da política interna do Concine, “[...] o mercado de vídeo atinge os 3 milhões de aparelhos de videocassetes vendidos e em que temos 5 mil locadoras, 60 distribuidoras e 2500 títulos certificados é foram [sic] intensificadas as ações de regulamentação e fiscalização” (Simis, 2008, p. 43).

Essa mudança para a TV e para os videocassetes é creditada como uma das razões para a queda dos espectadores no cinema. Com todos os problemas e o desgaste do mercado nacional, a crise é cementada com a extinção da Embrafilme pelo governo de Fernando Collor de Mello. Simis diz que:

[...] há um consenso por parte dos estudiosos de que sua extinção pelo presidente Collor, ainda que de forma autoritária, era inevitável – a última “pá de cal” sobre o “cadáver” do cinema brasileiro –, pois, naquele momento, tal modelo apresentava-se

bem desgastado e com poucas possibilidades de continuidade [...] (Simis, 2016, p. 195).

Com a crise do início dos anos 90, uma reestruturação do campo foi feita e a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual foi criada. Com a criação da Lei do Audiovisual, em que novos incentivos foram desenvolvidos para a produção de filmes nacionais. Como Melina Izar Marson (2006, p. 59) expressa: “Assim, financiar a produção de filmes, com recursos públicos (via dedução no imposto de renda), passou a ser altamente vantajoso para o investidor, já que o retorno da operação é anterior ao resultado obtido”. O novo modelo trouxe antigos cineastas e novos nomes para o cenário de forma competitiva e para isso foi desenvolvido um modo de investimento que atendia ambos cineastas de curta metragens estreadas e de filmes de longa duração com premiações em valores diferentes (Marson, 2006).

O cinema então que surgiu nesses meados de 1990 foi chamado de Cinema de Retomada, trazendo inúmeros novos filmes as telas de cinema e para a televisão em trabalhos conjuntos. Ismail Xavier (2018) em uma análise de alguns filmes da época aponta uma mudança nas temáticas das produções, voltadas mais para o cotidiano, o meio familiar e doméstico. O autor expressa que:

Na esfera pública, a crise dos projetos de transformação social, a tendência ao desencanto político e o mergulho no “salve-se quem puder” neoliberal encontram sua contrapartida em filmes que tematizam o ressentimento de figuras que já tiveram outra imagem menos ácida, que incorporava uma dimensão de esperança apta a observar manifestações de violência (como a do bandido rural e o marginal urbano) enquanto sinais de uma rebeldia pautada por alguma noção de justiça, o que levava a representação de tais figuras no cinema a adquirir uma feição romântica, num leque que ia de Glauber Rocha a Hector Babenco (Xavier, 2018, p. 313).

Os anos 90, segundo Xavier (2018), são marcados pela representação do ressentimento, da disrupção e agressividade, a mistura entre o meio público e o privado e como estes lidam com emoções fortes. Em contrapartida, é a partir de filmes como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), uma comédia mais satírica, que se encontra os primeiros sinais da real retomada do cinema. Marson (2006, p. 69) declara que “Se a imprensa já vinha proclamando a retomada desde 1993, só agora o público retoma o contato com o cinema nacional, e justamente através da visão satírica e irônica da história do país”.

Com essa dicotomia, o cinema brasileiro inaugurou os anos 2000 com filmes aclamados pelo público e pela crítica que abordavam ambos os temas. Como *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) e sua comédia leve para a família, e, em oposição a isto,

Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) com seu drama e temas mais pesados, considerado ainda nos dias de hoje um dos melhores filmes brasileiros. Como nota Esther Hamburger (2007) a tradição da representação da violência e da pobreza no cinema brasileiro persiste ao longo dos anos, no que ela se refere como marcações de transições históricas do mesmo. A autora dá exemplos ao demonstrar essa consistência mesmo nos anos 2000, dizendo: “*O invasor, Cidade de Deus, Cidade dos homens, Carandiru, O prisioneiro da grade de ferro* são alguns exemplos, entre outros, de uma série de trabalhos que dialogam entre si na busca por expressar o drama da violência contemporânea” (Hamburger, 2007, p. 121).

É nesse momento da pós-Retomada que o novo Conselho Superior de Cinema e a Agência Nacional de Cinema (ANCINE) são criados, em 2001. E essa dualidade também se reflete no mercado, com o cinema brasileiro variando de forma irregular em desempenho ao longo de toda a primeira década dos anos 2000. O autor João Guilherme Barone Reis e Silva (2011) chama esse efeito de desempenho assimétrico. Segundo ele, “A receita de bilheteria da década corresponde a aproximadamente 55% do total de recursos destinados ao financiamento do setor” (Silva, J., 2011, p. 921) o que gerava preocupações sobre a dependência da indústria em relação ao Estado.

Nos anos 2010 os serviços de *streaming* estrangeiros como a *Netflix, Prime Video, Hulu*, e até mesmo nacionais como o *Globoplay*, serviço da Rede Globo de Televisão mudaram um pouco o cenário brasileiro se estendendo até mesmo para os anos 2020. A ideia central disso é que produtos midiáticos, especialmente audiovisuais, podem ser explorados em mercados diferentes se adaptados, e no caso de filmes podendo ser lançados no cinema e depois redistribuídos nos serviços de televisão por assinatura ou aberta (Nova Filho; Chiarini; Marcato, 2023). Isso inclui o *streaming*, modelo que se espalhou por todo o mundo e tem tomado maior espaço com filmes inclusive sendo produzidos por essas plataformas como o filme *Dois Papas* (Fernando Meirelles, 2019) da *Netflix* e o filme *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024) que foi coproduzido pela plataforma *Globoplay*.

Para o cinema brasileiro essas plataformas ainda não causaram uma mudança completa, até mesmo porque as estrangeiras em maioria distribuem conteúdo majoritariamente internacional e as nacionais ainda não representam tanta ameaça no mercado (Nova Filho, Chiarini, Marcato, 2023). No entanto, elas representam um maior alcance aos produtos audiovisuais em relação ao público, enquanto os cinemas estão limitados a seus locais de exibição. Essa expansão de público, os temas e a forma como o cinema se desenrola no Brasil também mudam.

A autora Mariana Baltar (2023) menciona a grande presença, principalmente no cinema autoral, de temas que trazem discussão de raça, gênero e sexualidade, colocando o corpo dos personagens como parte da “atração”. Entende assim o papel que este cumpre de forma política e cultural na sociedade brasileira, a autora dispõe:

Em alguma medida, as narrativas traduzem, no corpo filmico, tais questões através de uma ênfase na intimidade, no indivíduo e no cotidiano como locus de expressão (e tensão) cultural e subjetiva. No contemporâneo, cada vez mais, as esferas do sensorial e do sentimental se veem atavicamente vinculadas à imagem do corpo, como se este conferisse carnalidade às sensações e emoções (Baltar, 2023, p. 10).

Há então no cinema contemporâneo um movimento que ocorre do individual e corpóreo para o geral, universal, e com outros significados. Essas representações individuais, do corpo na tela de forma sensorial, passam a ser entendidas como instrumentos de disputas políticas, sociais e culturais (Baltar, 2023). Ao mesmo tempo, há ao que parece um trabalho voltado à memória, de uma revisitação do passado sob as lentes do presente. Cláudia Cardoso Mesquita (2018, p. 4) declara que “São narrativas, em suma, que reabrem o passado no presente, para refletir e agir sobre a atualidade”.

Entende-se então que exista uma tendência do cinema brasileiro de rememorar, através de sua produção e de sua narrativa, acontecimentos históricos obscuros ou negligenciados, que recalcados como no sentido freudiano da palavra, geram sintomas na sociedade (Mesquita, 2018). A exemplo disso estão filmes sobre figuras históricas e populares brasileiras como Wilson Simonal - *Simonal* (Leandro Domingues, 2019) - e Carlos Marighella - *Marighella* (Wagner Moura, 2021) - que tiveram suas histórias revisitadas através das lentes narrativas. E a fim de exemplo ainda mais recente, o filme *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024) que reconta a história da família Paiva.

Mesquita (2023) propõe então que os filmes possam agir como forma de rememoração e disputa dos acontecimentos do passado, ligados aos sintomas deste no presente, o que retorna ao que foi previamente discutido com Freitas (2003) e Schvarzman (2007) sobre o papel histórico-social do cinema. Nota-se que, as produções cinematográficas brasileiras e o cinema brasileiro em si trabalham em ciclos. Nestes se torna extremamente visível as frustrações e sensações sociais e culturais de cada ciclo, além das dificuldades do mercado, dentro das temáticas e estilos encontrados nas produções.

3 CONTEXTO HISTÓRICO DOS FILMES

Esta pesquisa definiu, na escolha de seu material principal de análise, um certo espaçamento temporal entre as três obras há cerca de vinte anos de diferença entre as produções e os lançamentos de cada uma delas. A intenção principal é observar como cada época representava a figura do revolucionário no cinema e, ciente de que esse meio de comunicação é afetado pelo seu período histórico, este trabalho vê necessário uma maior contextualização de cada época de produção. Como já explicitado anteriormente, acredita-se que através do cinema é possível estudar a história, é possível observar ideias e características do período em que cada obra foi produzida, mesmo que esta traga para a discussão um período histórico diferente. O que autores como Abdala Junior (2006) vão chamar de “impressão da realidade” é um instrumento usado tanto pela História como pelo Cinema para ancorar seus discursos. Segundo o autor:

Noutras palavras, no Cinema e na História existe a necessidade de que o resultado dos seus discursos instaure relações de coerência entre os acontecimentos e o contexto sociocultural e histórico no qual eles se desenrolam, conferindo-lhes inteligibilidade e verossimilhança = talvez menos nos seus discursos e mais nas leituras que se faça deles (Abdala Junior, 2006, p. 2).

Dessa forma, este trabalho observará o contexto em que cada filme está inserido, de maneira geral observando as características de cada época a fim de situar os filmes e encontrar características de influência sociocultural em cada um deles.

3.1 Cinema dos anos 80 e a redemocratização

Como já apresentado, a década de 1980 para o cinema brasileiro foi um período conturbado cheio de mudanças, quanto a questão de mercado este se via fortemente dependente de apoio estatal embora estivesse em um período de alta produção. Telmo Antonio Dinelli Estevinho (2006) relata que desde a criação da Embrafilme em 1969, o financiamento público para a produção de obras cinematográficas foi se tornando cada vez maior até que a indústria tivesse o Estado como seu principal investidor, especialmente com a crise econômica dos anos 1980. Neste mesmo momento, segundo Giovani Ottone (2007), a indústria brasileira chegou a produzir cerca de oitenta filmes por ano. No entanto, é só a partir da mudança de governo, com a abertura para a república democrática, que o cenário industrial começa a mudar e a própria classe trabalhadora do meio cinematográfico passa a tomar as rédeas do cinema brasileiro. Estevinho (2006) expõe que em 1986, com o diagnóstico conhecido como “Política Nacional de Cinema”, um novo consenso em torno da situação do

setor foi estabelecido, a fim redefinir questões de financiamento e entender melhor em que pé se encontrava o mercado nacional. Segundo ele:

A “Política Nacional de Cinema” propunha uma definição mais clara nas tarefas dos vários atores do campo cinematográfico, cabendo ao Estado a gestão dos assuntos considerados de cunho cultural, tendo a iniciativa privada a prerrogativa das questões empresariais do cinema (Estevinho, 2006, p. 6).

Ainda na década de 1970, em que até sua metade sofria o período mais firme e duro da ditadura militar sob a regência do AI-5, Leonor Souza Pinto (2006) descreve esse momento como fase de resistência no cinema através da metáfora e da alegoria. A autora relata que, com o empenho do Estado para a disseminação de um discurso favorável ao regime e a censura intensa das produções, a prioridade de quem produzia filmes na época era evitar a interdição de seus filmes (Pinto, 2006). Devido a essa grande restrição, filmes que exploravam temas mais eróticos em sua narrativa se tornaram comuns no mercado cinematográfico brasileiro.

A autora Lívia Maria Pinto da Rocha Amaral Cruz (2016, p. 3) explica que havia: “Uma espécie de tematização da “revolução sexual” à brasileira, cujos temas, como iniciação da vida sexual, adultério, paqueras etc., eram polvilhados de nudez feminina, insinuação de sexo, duplo sentido e piadas cheias malícias, atraindo, assim, em cheio o público popular”. Segundo ela, no entanto, apesar dessa apresentação que não parecia ter relação com os valores conservadores, não houve quebra de paradigma na produção desses filmes, conhecidos como *pornoanchadas*. Esse estilo de produto cinematográfico também auxiliou e muito na crise do cinema no início dos anos 80, Ottone (2007) declara que, apesar das intenções artísticas e da procura por pela representação de personagens comuns e de ótica humanista, as produções fecharam-se em si e se falharam comercialmente. Isso, segundo ele, ajudou a desenvolver “uma semiindústria [sic] de filmes “populares”, destinados ao grande público, principalmente comédias ou obras fáceis e até os novos videoclipes” (Ottone, 2007, p. 273). Além disso, o abrandamento da censura e a chegada de mais filmes estrangeiros no mercado brasileiro resultaram em uma saturação de filmes eróticos nas telas na tentativa de proteger o mercado que já existia (Cruz, 2016).

Essa herança do erotismo, que depois se tornou sexo explícito em muitos casos, nos filmes nacionais pode ser vista até mesmo em filmes que não estão no gênero da pornoanchada. A exemplo disso, alguns dos filmes analisados por esta pesquisa como *Paula - A história de uma subversiva* (1979), *O Bom Burguês* (1983) e *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984) trazem cenas eróticas ou de nudez feminina, e temas de iniciação da vida

sexual e adultério. Esses filmes ainda estão dentro do momento tenso enfrentado pelo cenário brasileiro após o fim do AI-5 no final dos anos 1970, com uma censura mais branda que, segundo Pinto (2006), ao invés de interditar os filmes inadequados os adiava para momentos menos problemáticos e fazia cortes quando necessário. Isso também veio acompanhado do que Raíssa Santos Barbosa (2019) aponta como um período de cruzada contra pornografia pelo governo brasileiro. Ela expõe que:

De fato, a década de 1980 foi para o Brasil um contexto de entrada e grande circulação da pornografia *hard core*, sobretudo na produção de filmes e exibição em salas de cinema. No entanto, foi também o contexto de abertura política após anos de Ditadura Militar, em que o discurso iniciado com Ernesto Geisel e passado para João Figueiredo, apontava para uma retomada da democracia paulatinamente, incluindo a possível reformulação dos órgãos de censura, que foram o principal instrumento de repressão durante o período ditatorial brasileiro. O discurso de redemocratização reforçava a confiança de que os gostos da população deixariam de ser controlados pelo Estado, o que não ocorreu completamente (Barbosa, 2019, p. 2, grifo do autor).

E em 1981, uma mudança da nomenclatura faz com que filmes antes tratados como pornográficos e de “exacerbada violência” passem a ser vistos como “filmes portadores de Certificados de Liberação Restrita” na tentativa de restringi-los a salas específicas de cinema (Barbosa, 2019). Toda essa nova configuração da censura brasileira sobre a cinematografia afetou muitos filmes da época, inclusive e mais notoriamente o filme *Pra Frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias, ex-presidente da Embrafilme. Como inferem os autores Antônio Reis Junior e Caio Túlio Padula Lamas (2014) nenhum filme até então teve tamanha repercussão quanto ao assunto de sua censura como o filme citado. Segundo os autores, houve grande indignação por parte dos militares durante a primeira exibição do filme pois não imaginavam que um diretor como Farias produziria um filme daquele cunho. A trama que retrata a história do sequestro e a tortura de um cidadão comum por um grupo miliciano financiado por empresários também gerou críticas da esquerda. Foi visto que:

[...] o lançamento do filme gerou acaloradas críticas de amigos, cineastas e setores da esquerda que o cobraram pelo fato de não ter acusado diretamente o Exército e o Estado na trama, mesmo conscientes de que a não responsabilização do exército e da hierarquia militar tenha sido estratégia deliberada para evitar a censura do filme. Farias antevia, como muitos cineastas, vetos e represálias da Censura e, portanto, na definição do argumento e escritura do roteiro, a não identificação clara de militares foi ação pensada e parte de um cálculo com o propósito de escapar à interdição da obra (Reis Junior; Lamas, 2014, p. 13).

A autocensura, portanto, também era uma técnica utilizada pelos cineastas para tentar escapar de maiores limitações feitas pelo Estado naquela época, que, no caso de *Pra Frente, Brasil* (1982), nem sempre era eficaz. O filme foi adiado, mas graças a repercussão da

imprensa, pressão dos setores artísticos e da classe cinematográfica, e outras questões políticas da época como o desmonte gradual da Divisão de Censura às Diversões Públicas (Reis Junior; Lamas, 2014) garantiu a liberação da obra, ainda com cortes.

3.2 Os impactos do Cinema de Retomada e o cenário dos anos 2000

Após a crise dos anos 1980 e o desmanche da Embrafilme pelo governo Collor, o cinema nacional passou por um momento ainda mais difícil. Afundado em uma crise econômica, as decisões do governo brasileiro no início da década de 1990 foram bastante polêmicas, o que incluiu o rebaixamento do Ministério da Cultura para Secretaria e o fechamento da Embrafilme. Com isso, em 1992 o país produziu e distribuiu apenas dois filmes (Ottone, 2007), algo que, com o impeachment de Fernando Collor e o novo governo de Itamar Franco trazendo novos incentivos como a Lei do Audiovisual, mudou drasticamente nos anos seguintes. Pode-se considerar um pontapé inicial a criação da empresa Riofilme pela prefeitura carioca em 1993 que despontou como distribuidora de filmes nacionais (Estevinho, 2009). Ottone (2007, p. 275) também aponta que: “O Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, no curso das três seleções promovidas entre 1993 e 1994, contribuiu à finalização de 90 projetos (25 curtas, 9 médias e 56 longas-metragens)”.

Sem poder se apoiar puramente no financiamento do Estado, o cinema brasileiro se via ligado às mudanças econômicas do país e por isso também passou por mais modificações até alcançar um sistema de negócios e produção similar ao atual. Em 1999, houve a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, com metas desenvolvimento econômicas e políticas, e seguindo seus interesses a Agência Nacional de Cinema foi criada em 2001. Seus objetivos eram claros: “fomento à produção e regulação do mercado audiovisual com a construção de uma indústria cinematográfica auto-sustentável no país” (Estevinho, 2009, p. 129). No entanto, João Guilherme Barone Reis e Silva (2011) afirma que até a implantação efetiva da Ancine e do Conselho Nacional de Cinema, o país não possuía instrumentos para o alcance desses objetivos.

Sem um estilo ou temática muito específicos, os novos filmes produzidos pela indústria brasileira a partir daí foram ganhando espaço no mercado brasileiro, com menção honrosa ao filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) que alcançou destaque internacional com até mesmo uma indicação ao Oscar. Estevinho (2009, p. 126) afirma que quando observados em bloco, os filmes desse período possuíam características temáticas em comum “seja na observação do cotidiano das classes populares; na apresentação dos signos da cultura

popular ou na utilização de cenários emblemáticos do cinema brasileiro: o sertão nordestino e a favela carioca”. O autor também pontua que, diferentemente dos anos 1960, a política aparece nos filmes dos anos 1990, mas está principalmente nas escolhas de uma dramaturgia tensa e de personagens focados em seus dramas pessoais, com um mal-estar que poderia ser reflexo de um sentimento vividos pelos cineastas autores (Estevinho, 2009). Outro autor declara que:

As problemáticas da vida urbana, especialmente nas favelas, as escolhas religiosas e os aspectos da violência (bandidos, narcotraficantes, polícia, justiça, prisões) são os temas a partir dos quais se desenvolvem as maiores novidades de narração e de linguagem cinematográficos. Há uma dramaturgia disposta a explorar os aspectos táticos destas situações limite onde emerge o princípio do “salve-se quem puder”. Em especial modo, o cinema confronta-se com a violência aceita como horizonte comum, ao mesmo tempo cotidiano e imprevisível, definido por um estado de coisas que projeta sobre comunidades inteiras o cenário das disputas de território nas guerras entre gangues rivais, sem uma solução possível a médio prazo (Ottone, 2007, p. 279).

Como dito anteriormente nesta pesquisa, esses signos da domesticidade e da violência marcam a segunda metade da década de 1990 e o início dos anos 2000. Essa primeira década do século XXI também foi conhecida como “Pós-retomada”, com ainda mais mudanças nos modos de produção e uma aproximação aos métodos e certas características do meio televisivo que também vinha crescendo desde a década de 80. Os autores Miriam de Souza Rossini, Vanessa Kalindra Labre de Oliveira, Bibiana Nilsson, Guilherme Fumeo Almeida (2016, p. 3) em uma panorâmica sobre o cinema contemporâneo ressaltam que: “Além disso, a abertura para novos mercados audiovisuais, que possibilitaram o trânsito de atores, atrizes, técnicos, diretores fez com que a produção nacional definitivamente saísse do seu nicho”. Isso trouxe uma variedade muito grande nos produtos lançados na época e uma abertura para temas diferentes.

Quando tange o assunto da ditadura, as primeiras políticas de memória estavam sendo instituídas nesse mesmo período no Brasil. Com, por exemplo, a revisitação da Lei de Anistia durante o governo Collor, a instituição da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, em 1995, e criação da Comissão de Anistia, em 2001. O tema da ditadura militar se viu presente em filmes narrativos como: *Lamarca* (1994); *As Meninas* (1995); *O que é isso Companheiro?* (1997); *Ação Entre Amigos* (1998); *Araguaya: A Conspiração do Silêncio* (2004), *Quase Dois Irmãos* (2005); *Cabra Cega* (2005); *Zuzu Angel* (2006), *O Ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *Batismo de Sangue* (2006). Além de documentários importantes como *Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001) e *Vlado - 30 anos depois* (2005).

Com o foco nos filmes narrativos, estes seguiam essa linha de características em comum dos filmes produzidos pelo cinema de retomada, centrados nos dramas pessoais dos personagens que vivenciaram a ditadura militar em diferentes níveis. A grande maioria deles protagonizado por figuras ativamente políticas que enfrentaram o regime, demonstrando a violência da época através da tortura ou de embates contra os militares, questões que serão mais aprofundadas adiante nesta pesquisa.

3.3 O Cinema Contemporâneo, a Comissão Nacional da Verdade e a diversidade

Alguns autores mencionam uma noção existente atualmente sobre o cinema contemporâneo em que é conhecido por “novíssimo cinema” (Rocha, 2017; e Nagib; Sousa; Brandão, 2018) embora essa terminologia seja discutida e não pareça ser amplamente aceita. Revela mesmo assim, a ideia de um cinema diversificado e com certas experimentações que, ainda que se aproxime de outras tendências mais antigas, busca criar algo novo por si só. A forma de produção também mudou bastante, principalmente com as novas tecnologias e a digitalização do cinema, em que os filmes não são feitos apenas para irem para salas de cinema ou para a televisão, também são feitos para os *streamings*. Nota-se que:

A tecnologia digital democratizou a forma de fazer cinema. Atualmente, devido às possibilidades do digital, é possível fazer filmes mais urgentes, mostrar os trabalhos com mais facilidade e com menos dinheiro. O digital interferiu tanto nas formas de fazer como nas formas de distribuir o cinema. A idéia [sic] de redes, que é algo que remete aos anos 60, é retomado em diversos contextos artísticos contemporâneos, assim como no Brasil, como meio de congregar e difundir a produção independente nacional (Rocha, 2017, p. 61).

Não só isso aconteceu como Rocha (2017) também dispõe uma certa improvisação existente em certos grupos cinematográficos e oportunidades para uma produção mais fluida de cinema no Brasil. Nagib, Sousa e Brandão (2018) comentam que graças a um fenômeno numérico, um reconhecido salto na produção de filmes no país, com um recorde de 158 produzidos em 2017. Estados como Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco, Ceará e outros estados também ganharam espaço na indústria que antes era centralizada no eixo Rio-São Paulo. Outro fato curioso apontado pelas autoras é que “Em termos absolutos, por exemplo, de 597 filmes brasileiros lançados entre 2012 e 2016, 214 são documentários” (Nagib; Sousa; Brandão, p. 308), mostrando a grande diversidade no mercado brasileiro.

Oliveira e Rossini (2017) também notam que há uma mudança de perspectiva da população em relação a o cinema, não só mais como bem cultural, mas também como entretenimento. Como algo feito para o grande público, para maior consumo, nota-se assim

esse leque maior de temas e formas de produção. Há desde produções de baixíssimo orçamento até coproduções com indústrias internacionais. Autores apontam que:

Outra tendência que também deixou marcas no cinema nacional é a coprodução internacional, acelerada pela globalização. Nos últimos dez anos, de acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, o número de coproduções entre o Brasil e outros países cresceu exponencialmente, passando de *uma* coprodução em 2005 para o recorde de *vinte e uma* em 2013. (Rossini et al, 2016, p. 5-6, grifo do autor).

A autora Angela Prysthon (2015) diz que embora ainda traga consigo a busca pelo realismo visto nos anos 2000 - notoriamente ainda mais a partir da segunda metade - também dá espaço para narrativas mais ambíguas. O que ela chama de “realismo sob rasura” é também um exagero de algumas partes da realidade para a uma discussão do real e até resistência a essa realidade. Ela declara: “O cinema brasileiro recente tem, pois, trazido à tona com uma frequência contundente “versões” do real a partir de temporalidades estranhas, diferentes, dissonantes. Temporalidades que desfiguram e transfiguram o real” (Prysthon, 2015, p. 68). Um dos exemplos mais famosos e recentes dessa criação de realidades alternativas para acentuar problemas reais e políticos, é o filme *Medida Provisória* (Lázaro Ramos, 2018) que apresenta um mundo hipotético onde, como forma de reparação histórica pela escravidão, o governo brasileiro decide enviar todas as pessoas negras de volta para a África.

Além da acentuação de questões políticas em realidades alternativas, a comédia também ganhou espaço popularmente para esse tipo de discussão. O que já era visto no cinema nos anos 2000, filmes satíricos e cômicos tocaram o tema de política nacional no cinema contemporâneo, um exemplo popular é o filme *O Candidato Honesto* (Roberto Santucci, 2014) que ganhou sequência em 2018. Nas últimas décadas a comédia se estabeleceu ainda mais como um gênero potente no cinema brasileiro. Oliveira e Rossini (2017) declaram que devido a facilidade de produção e o baixo custo por trás de filmes desse gênero, a comédia possui grande representatividade no país embora tenha passado por algumas mudanças para se adaptar ao mercado com a saída dos cinemas do âmbito dos bairros para o *multiplex* dos *shoppings centers*. Em outro texto as autoras comentam que:

E atualmente ela se recoloca como uma das principais tendências das produções mainstream, ou seja, aquelas que em função de seu apelo popular ou da grande articulação entre os eixos da produção, distribuição e exibição, além de complexa rede de marketing para divulgação do trabalho, conseguem dominar o circuito das salas comerciais, atraindo um número expressivo de espectadores (Rossini et al, 2016. p. 3).

A década passada possuiu muitos momentos conturbados politicamente, mas também trouxe momentos de tentativa de reparação, que embora tenham sido vistos como

controversos por certas partes da sociedade. A Comissão Nacional da Verdade (CNV), que perdurou de 2011 à 2014, por exemplo, recebeu diversas críticas e enfrentou muitos problemas para se estabelecer. André Bonsanto (2021) declara que ciente de limitações a CNV teve de estipular claramente em lei que não teria caráter persecutório e teve de fazer uma série de definições sobre suas ações logo em seu início. Uma das primeiras grandes conquistas feitas pela comissão em prol dos grupos afetados pela ditadura aconteceu dois anos depois de sua abertura. Bonsanto (2021, p. 382) relata que: “Em março de 2013 a família Herzog enfim recebeu do Estado brasileiro um novo atestado de óbito onde, pela primeira vez, se reconhecia que a causa de sua morte ocorrera em decorrência de ‘lesões e maus tratos sofridos durante interrogatório’”.

No entanto, pouco após o fim da CNV, uma onda de negacionismo quanto às ações de quebra de direitos humanos durante a ditadura e quando a própria essência do regime. Isso pode ser visto em um comentário feito pelo então deputado Jair Messias Bolsonaro em 2016, durante a votação do impeachment da presidente Dilma Rousseff homenageando o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra. Coronel que foi chefe do órgão de repressão política da ditadura, o Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Embora tal movimento de negacionismo não tenha sido causado necessariamente por Bolsonaro, este foi figura proeminente quando repetidas vezes elogiou a mesma pessoa. Mesmo durante seu mandato como presidente, em 2019, chegou a chamar Ustra de “herói nacional”⁵.

Dentro do recorte do cinema contemporâneo, a ditadura aparece como tema frequente em suas produções, desde obras inteiramente ficcionais até baseadas em fatos reais em diferentes níveis. Entre eles, como será discutido por esta pesquisa, o filme *Marighella* (2019) que passou por diversas dificuldades em seu lançamento e o que causou o próprio diretor, Wagner Moura, a acreditar em censura. Col (2022) diz que após o Golpe de 2016 e a partir de 2018, com o crescimento da direita no país, produções cinematográficas de teor político foram paralisadas, principalmente aquelas com fomento do Governo Federal. O autor cita a censura velada de *Marighella* (2019) e declara: “Rememorar a vida de Marighella desestabiliza a emergência discurso conservador no Brasil, pois ele atuou em diversas frentes de resistências e sua memória até hoje é lembrada como ícone de resistência brasileira à ditadura” (Cól, 2022, p. 26). Recentemente, em um governo abertamente de esquerda, ganhou grande

⁵“Bolsonaro afirma que torturador Brilhante Ustra é um “herói nacional””. Veja, 08 de ago. de 2019. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/politica/bolsonaro-afirma-que-torturador-brilhante-ustra-e-um-heroi-nacional>>. Acesso: 17 de abr. de 2025.

destaque nacional e internacionalmente um título, também baseado em história real, com o tema da ditadura. Nota-se com isso o impacto ainda presente da política não só nos temas mas na produção cinematográfica.

4 ARQUÉTIPO DO HERÓI NO CINEMA

Para entender a proposta deste trabalho de identificar um arquétipo dentro da narrativa cinematográfica, primeiro é importante que seja esclarecido o que isto significa. Embora seja um termo já utilizado desde a antiguidade, é o psicanalista suíço Carl Gustav Jung que desenvolve a ideia a partir da psicologia, o que dá abertura para que outros autores busquem entender sua participação nas produções humanas e nas artes. Jung (2002) os apresenta como imagens primordiais que existem no inconsciente coletivo da humanidade, conexões simbólicas feitas no interior do indivíduo. O autor vai dizer que essas imagens vão ser manifestadas nos sonhos, mas também facilmente encontradas em mitos e contos de fada, reproduzidas no mundo consciente através dessas manifestações humanas.

Essas imagens existem no inconsciente do indivíduo, herdadas de seus antepassados, e dessa forma são parte do esforço da humanidade de atingir a consciência, Jung vai dizer que os ritos e representações coletivas (*représentations collectives*) foram construídos como forma de defesa do inconsciente. E que segundo ele “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, [sic] assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (Jung, 2002, p. 17). Dessa forma, os arquétipos herdados dos humanos primitivos existem em sua forma bruta no interior de todos os seres humanos em todas as culturas, mas se manifestam de formas diferentes nos indivíduos.

A autora Carol S. Pearson (1989) explica que para um arquétipo ter grande influência nas vidas das pessoas é preciso que haja reforços de padrão como eventos na vida pessoal ou histórias de sua cultura que repitam tal arquétipo. Em desacordo com o que Jung argumenta, sobre os arquétipos serem atemporais e irem além das culturas, Pearson salienta que a vida pessoal e a cultura influenciam nos arquétipos dominantes nas vidas das pessoas. Segundo ela, um mesmo arquétipo observado em partes distintas do mundo teria resultados diferentes. O autor Silvio Antonio Luiz Anaz (2020, p. 255) reforça isto ao expor que: “[...] é importante destacar que enquanto o arquétipo em si é universal e atemporal, a imagem arquetípica que o preenche ou o materializa no plano simbólico é conectada a aspectos culturais e históricos”.

Ou seja, suas manifestações dentro das produções humanas, embora derivam de uma mesma raiz, vão ter formas diferentes e atualizadas dependendo dos fatores externos que a circulam.

Para Jung (2002), manifestações ocorrem nas vidas das pessoas de forma tão costumeira que as pessoas nem sabem o que significam. Ele diz “O fato é que as imagens arquetípicas têm um sentido a priori tão profundo que nunca questionamos seu sentido real” (Jung, 2002, p. 24). Pearson (1989) declara que os arquétipos são fundamentalmente amigáveis e que existem para ajudar as pessoas a evoluir de forma coletiva e individual. Esses dois autores descrevem diferentes conjuntos de arquétipos, Jung (2002) apresenta a Sombra, o Materno, Paterno, Pueril, Velho(a) Sábio(a), Anima e Animus, como as imagens do inconsciente que se repetem ao longo da história e nas culturas da humanidade. Enquanto Pearson (1989) propõe os seus não como substituição, mas como complemento e uma visão diferente das evoluções humanas, apresentando o Inocente, o Órfão, Mártir, Andarilho (*Wanderer*), Guerreiro e o Mago, cada qual com seus objetivos, tarefas e medos.

Anaz (2020) afirma que enquanto fenômeno psíquico, o arquétipo ganha forma material quando expresso simbolicamente nas produções artísticas e narrativas humanas, como o que Jung expõe sobre os contos e mitos. Segundo ele: “Ele manifesta-se como imagens psíquicas específicas e peculiares cujo conteúdo significante é apreendido pela consciência” (Anaz, 2020, p. 255). Por isso seu estudo na literatura e no audiovisual se expandiu tanto, partindo de Joseph Campbell, que desenvolveu a ideia do monomito e da Jornada do Herói - que engloba a maioria dos heróis desde os mitos antigos e a literatura clássica até a atualidade -, e Christopher Vogler. Este último, a partir da leitura do primeiro, desenvolveu o que chamou de a Jornada do Escritor, uma forma de traduzir as descobertas de Campbell para os estudos de cinema.

Vogler (2006) entende os arquétipos como uma espécie de ferramenta que auxilia no entendimento dos personagens em uma história. O autor demarca que: “Se você descobrir qual a função do arquétipo que um determinado personagem está expressando, isso pode lhe ajudar a determinar se o personagem está jogando com o seu peso na história” (Vogler, 2006, p. 48). O autor define oito arquétipos principais:

- A. Herói: é o ego, o personagem mais ativo que passa pela maioria das tribulações da história, se sacrifica, enfrenta a morte, cresce e aprende algo. É quem deve dar razão para a existência dos outros arquétipos na história ou integrá-los em sua jornada, e é a principal conexão que o espectador tem com a narrativa;

- B. Mentor: é o *self*, também representado como o velho sábio ou uma das figuras paternas do protagonista, é quem deve ensinar, motivar, apoiar, presentear e ajudar a iniciar o herói em sua jornada;
- C. Guardiã de Limiar: tem como função criar obstáculos para o herói, tal qual a Esfinge de Édipo, é quem representa os problemas internos do protagonista;
- D. Arauto: responsável por anunciar o que está por vir, as mudanças e por desafiar o herói, como o próprio Hermes na mitologia grega;
- E. Aliado: dá novas profundidades ao herói, ajuda com que os espectadores possam ver novas facetas e partes de sua personalidade que não seriam vistas se ele percorresse seu caminho sozinho;
- F. Sombra: Representa as partes obscuras do herói, seus traumas e emoções reprimidas, Jung (2002) descreve sua versão deste arquétipo como algo necessário que o indivíduo deve enfrentar para conhecer a si mesmo. É portanto algo que tem a função de desafiar o herói e é na maioria das vezes representado pelo principal antagonista;
- G. Pícaro: é o alívio cômico, a antítese do ego, geralmente quebra o clima da narrativa e questiona a realidade (Vogler, 2006).

Apesar destes indicarem características de personagens, eles também não se apresentam em apenas personagens humanos ou em coisas vivas por assim dizer. Estes podem representar obstáculos físicos ou mentais, assim como objetos e outras formas utilizadas pela narrativa para desempenhar seus papéis. Da mesma forma que mais de um arquétipo pode ser observado em um mesmo personagem ao longo da história, como fases que este percorre ao desenvolver da narrativa do protagonista. Um Mentor pode se tornar uma Sombra ou Guardiã de Limiar, ou uma Sombra pode se revelar um Aliado futuramente uma vez enfrentada pelo Herói.

O próprio personagem Herói pode apresentar múltiplos arquétipos, a Sombra sendo bem comum quando os próprios problemas internos do personagem atrapalham sua jornada. É importante que esses personagens tenham multitudes, sejam complexos, e conversem entre si, ou acabam se tornando apenas estereótipos. Estereótipos podem ser definidos como:

O estereótipo, nesta perspectiva de construção de personagens nas narrativas audiovisuais, deve ser entendido como uma degradação dos arquétipos. Isto significa que, enquanto o personagem arquetípico, composto por um ou vários arquétipos, apresenta características psicológicas, morais e comportamentais contraditórias (positivas e negativas), o personagem estereotipado apresenta apenas um desses aspectos (positivo ou negativo) (Anaz, 2020, p. 264).

Arquétipos podem também possuir variações dentro de si que representam esses aspectos negativos e positivos ou outras circunstâncias. O trabalho de Pearson (1989) sugere variações do Herói, que se comunicam entre si e podem representar estágios da vida de um indivíduo ou a forma como lida com certas situações. Vogler (2006, p. 57) também descreve que: “Há Heróis de vários tipos, incluindo os que querem e não querem ser Heróis, os solitários e os solidários, os Anti-heróis, os Heróis trágicos e os catalisadores”. Cassal (2001) comenta sobre essa característica solitária do Herói que existe em parte devido a sua própria condição de agente da mudança. Quando luta contra os males de seu mundo, contra o dragão ou a sombra, geralmente luta contra seus próprios problemas internos em uma jornada externa que reflete seu crescimento interno.

Um exemplo mais atual, a fim explicar este arquétipo de forma mais dinâmica, pode-se observar uma das figuras icônicas mundialmente nos tempos contemporâneos com clara definição de sua jornada heróica nos padrões de Vogler (2006). Observe um personagem como Steve Rogers, o Capitão América, do filme *Capitão América: O Primeiro Vingador* (Joe Johnston, 2011). Dentro de sua narrativa o personagem mais humano e de fácil entendimento dos espectadores, que o acompanham desde seu momento de origem humilde como um garoto simples e fraco de Nova York, até seu ingresso no exército americano e sua constante batalha com obstáculos do mundo físico e internos até o cruzamento do Primeiro Limiar. Tal momento em que Steve deixa de ser apenas um jovem nova-iorquino e se torna um símbolo estadunidense, atingindo uma imagem e posição diferentes na sociedade que o levam a obstáculos em níveis maiores.

Essa jornada culmina na mudança completa do personagem, abandonando seu Mundo Comum, seu estado original também representado pela cidade de Nova York dos anos 1940. Apenas para ao final do filme retornar completamente transformado, também para um mundo que é incapaz de enxergar com os mesmos olhos - dessa vez representada pela Nova York de 2010. Esse aspecto de mudança é característica central do arquétipo do Herói, o qual se difere mais de seu estado inicial sem perder sua essência. Cléa Fernandes Ramos Valle e Verônica Telles (2014) apontam uma variação desse arquétipo que pode ser vista nesse personagem em específico e se enquadra também no que esta pesquisa observa: o herói nacional. Elas descrevem: “O herói nacional é a personagem da história de um povo que lutou em prol de seus cidadãos e praticou atos de autossacrifício [sic] pelo seu país e trabalhou em um grande feito no campo de batalha, ou ainda numa força de trabalho” (Valle; Telles, 2014, p. 6).

Essa variação do arquétipo heróico de uma figura que luta pelos seus ideais e por sua nação pode ser vista principalmente em filmes que dão foco às histórias pessoais e as

trajetórias de liderança revolucionária de figuras reais da ditadura militar, como por exemplo *Lamarca* (1994) e *Marighella* (2019). Através da representação dos personagens principais que, como representação de uma figura histórica verdadeira traz consigo características de sua personalidade real sob as lentes de uma visão distanciada historicamente, nota-se características específicas da Jornada do Herói. Em ambos os filmes, e alguns outros filmes semelhantes, há o abandono da vida comum em prol da luta revolucionária e o enfrentamento de diversos obstáculos que testam a convicção e a capacidade do herói de continuar. O que Vogler (2006), expressa como Mundo Comum é uma parte muito importante da jornada do Herói, que tem presença em dois estágios da vida do personagem.

Para exemplificar melhor o que é esse Mundo Comum, pode-se observar personagens como Steve Rogers, uma figura heróica clássica e simples, que também representa o ideal de herói nacional. Este é a encarnação dos ideais e aspectos mais importantes de uma nação, um personagem que não é levado a escolha de lutar por seus ideais, ele escolhe isso por decisão própria logo nesse estágio inicial apesar das dificuldades. Família, carreira, segurança, amor, etc., tais questões existem para dar mais peso às decisões dos do herói nacional e serem usadas como fraquezas, mas não aparecem como empecilhos iniciais para a decisão de se tornar parte da batalha. Steve Rogers, no entanto, é apresentado com uma escolha que surge do caminho trilhado até o momento pelo seu desejo interno de mudança, que faz parte de sua trajetória narrativa.

Um outro exemplo de Herói, embora não um herói nacional mas também um exemplo contemporâneo, é a personagem Sophie do filme *O Castelo Animado* (Hayao Miyazaki, 2004). A não escolhe por conta própria sair da normalidade de sua vida para o desconhecido de uma aventura, mas é através de suas escolhas, principalmente a de ficar no castelo do bruxo Howl e ajudá-lo, que movem a história e causam as maiores mudanças na narrativa. Busca-se ressaltar esses dois casos específicos não só por serem exemplares mais recentes e populares, mas pela clareza no papel da mudança em suas trajetórias narrativas. Característica essa primária para o Herói de Vogler (2006) mas também, pela facilidade de observar a presença do Mundo Comum em suas histórias. Em *Capitão América*, o Mundo Comum tem uma clara representação externa na cidade de Nova York, inicia-se no passado, na década de 1940, antes do protagonista partir para sua jornada, e termina nos tempos contemporâneos, completamente diferente do que Steve estava acostumado. Enquanto para Sophie, o Mundo Comum é uma mudança mais interna de sua pessoa, não exatamente representada apenas por um lugar, mas por sua aparência. Ela passa por uma mudança visual e mesmo quando se liberta da magia que a deixa velha, não retorna com perfeição ao que era no início de sua

jornada. Para o Herói, arquétipo sinônimo de mudança, mesmo que retorne ao seu local/posição de origem, sempre manterá o impacto das escolhas que fez ao longo da narrativa ou não será mais capaz de encontrar seu Mundo Comum como o deixou em seu momento de partida.

Em ambos os filmes brasileiros citados o foco é a representação de líderes revolucionários que inspiram e guiam aqueles que estão à sua volta e suas escolhas que os levam através da narrativa. Ambas as obras se esforçam para apresentar, através de linhas diferentes, os personagens para os espectadores que possivelmente não os conheçam das aulas de História. Carlos Lamarca tem esse seu momento de apresentação no Mundo Comum um pouco mais direto, em que logo de início acompanha-se a transição do personagem de um militar para um “traidor”, roubando armas para se tornar um guerrilheiro idealista e focado na revolução. Marco Alexandre Aguiar (2015) em sua análise do filme, nota que Sérgio Rezende, o diretor do filme, optou por apresentar o revolucionário dentro da história com o uso de personagens militares que discutem, quase de forma didática, informações sobre Lamarca. O autor também nota algo interessante na construção da narrativa do filme, durante uma referência feita pelos personagens à falta de um possível milagre econômico no país, nota-se uma relação com a época de produção da obra (Aguiar, 2015). Segundo ele:

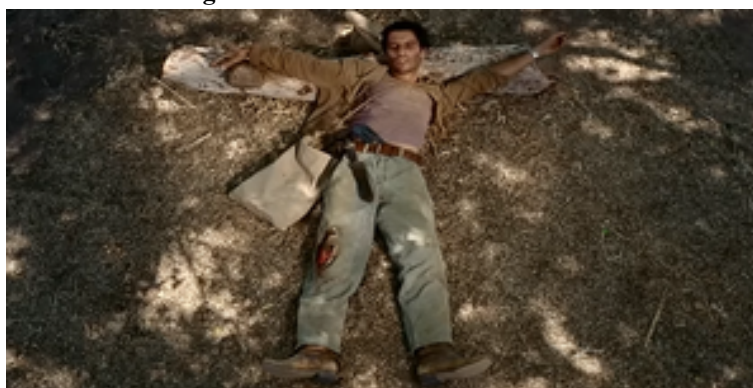
Essa cena demonstra que um filme com temática histórica possui muita relação com o momento em que ele é produzido. Assim essa visão crítica do milagre econômico possui mais relação com 1994, momento em que o filme é lançado, do que 1969, período retratado no filme (Aguiar, 2015, p. 147-148).

Nessa simples discussão sobre uma questão econômica na trama, o filme demonstra algo que já foi apresentado neste trabalho: mesmo que uma obra cinematográfica fale de um momento histórico diferente, este ainda será feito sob a ótica de seu período de produção. A representação de Lamarca, do herói revolucionário, é moldada por e para as perspectivas da época em que o filme foi produzido e não do real período em que o revolucionário viveu. Os problemas econômicos apresentados no filme servem para criar uma relação entre o espectador que vivia um contexto semelhante em 1994. A fim de também se relacionar com a figura do herói nacional criada através da representação de Lamarca como a figura idealizada de salvador da nação. Flavio R. Kothe (2000) vai dizer que esse tipo de herói é uma figura histórica vista como a “alma” de um certo povo de acordo com a ideologia dominante na época. No entanto, o autor também pondera que, mesmo uma figura como Fausto que pode incorporar certos aspectos de um espírito nacional, é muito ideológico acreditar que um povo tenha todas as qualidades representadas pelo personagem. Portanto, essa versão do arquétipo

representa muito mais algo que se espera de uma nação, de um Herói, do que algo que realmente existe ou existiu a priori.

Como será discutido mais à frente, e assim como é visto em outras obras, Lamarca acredita na revolução do país através do meio rural. Deixa tudo para trás para seguir o sonho da libertação por meio da luta armada no interior do país. Isto inclui sua família, embora esteja ancorado a ela emocionalmente, a qual escreve cartas e pensa sobre constantemente apesar da distância. Como se essa separação fosse um dos muitos sacrifícios feitos por ele para alcançar o bem maior, sendo o sacrifício uma das características essenciais do Herói como descrito por Vogler (2006). Ao fim, como um mártir, visualmente como uma referência Bíblica de braços abertos (Fig. 1) como se tivesse sido crucificado, morreu em batalha sem desistir do que acreditava.

Figura 1 - Morte de Lamarca



Fonte: Screenshots do filme “Lamarca” (1994). Colagem feita pela autora, 2025.

Já Carlos Marighella é representado como um idealista e intelectual que prega pela libertação do povo brasileiro através da luta armada, condenando a passividade de organizações como o Partido Comunista. Sua representação, tal qual a temática do filme, foi pensada de forma que demarca uma certa tentativa de popularizar a história do guerrilheiro.

Para entrevista com o site de notícias Brasil de Fato em 2021⁶, o diretor do longa, Wagner Moura, reforçou o fato de que o filme possuía grande importância como parte de disputa de narrativa em um país que na época se encontrava bastante dividido politicamente e controlado por um governo conservador que inclusive tornou mais difícil seu lançamento. Nota-se então que ambos os longas foram produzidos com uma certa intenção de refletir preocupações de suas épocas de produção em paralelo com seus momentos históricos.

De forma a apoiar ainda mais a construção da narrativa de um herói nacional, considerando que, tal qual em *Lamarca* (1994), há toda uma trama em *Marighella* (2019) na qual este sacrifica sua relação com seu filho em prol da revolução. E, como no primeiro filme, culmina com a morte do líder revolucionário que não foge ou se amedronta, apenas aceita quando é fuzilado por dezenas de tiros, embora seus assassinos façam parecer publicamente que houve resistência. As vidas de ambos os personagens são os últimos sacrifícios que podem ser feitos em prol de sua missão. Tal ato dentro da jornada narrativa do arquétipo heróico é descrito como:

Sacrifício significa “fazer sagrado”. Na Antigüidade [sic], faziam-se sacrifícios, inclusive humanos, em reconhecimento do que as pessoas deviam ao mundo dos espíritos, aos deuses, ou à natureza, de modo a aplacar essas forças poderosas e a santificar os processos da vida cotidiana. Mesmo a morte se tornava santificada, um ato santo. (Vogler, 2006, p. 54).

A morte, real ou figurada, aparece no arquétipo do Herói como forma de ensinar o espectador a lidar com essa perda, como um ensinamento, um momento de passagem. É santificada, como representação máxima da pureza do Herói e de sua causa. Mas não é porque o Herói sacrifica algo ou morre que sua história necessariamente seja uma tragédia, o Herói trágico é uma modulação específica do arquétipo heróico que não se associa necessariamente a versão básica. Este nunca está em uma posição de classe baixa, um plebeu, ou classe média, ele é como um semideus, estando entre o homem e os céus, em uma posição de grande poder.

Segundo Kothe (2000) que essa característica de poder da qual o personagem se encontra é o que mais influencia sua história, é por aparentar estar em uma alta posição que sua queda desta tem tamanha significância. É a partir desta queda que descobre que suas ações estavam erradas, que sua posição na sociedade, embora aparentemente alta, na verdade era frágil, seja pelo poder do destino, dos deuses ou forças maiores, e é através disso que nota o erro em suas ações. Valle e Telles (2014, p. 5) descrevem este Herói como: “Ele representa a

⁶ MOURA, Wagner. “Wagner Moura sobre o filme Marighella: “Estou preparado para a porrada””. Brasil de Fato, 05 de out. de 2021. Disponível em: <www.brasildefato.com.br/2021/10/05/wagner-moura-sobre-marighella-estou-preparado-para-a-porrada/>. Acesso: 21 de fev. 2025.

falta de comedimento e acaba em sofrimento. O homem grego vê no herói trágico a sua própria dor; portanto, serve de um alerta para não cair no mesmo erro que ele”.

Um herói base, tal qual um revolucionário como esta pesquisa busca exemplificar, não tem origem de uma posição de poder, nem necessariamente possui uma falha ou comete um erro grave que cause sua queda e o obriga a enfrentar as consequências disto. Com as noções chave de arquétipo e Herói melhor desenvolvidos e observados na prática, este trabalho busca afunilar mais a averiguação destes conceitos no cinema brasileiro, primeiro salientando algumas características e observações centrais sobre o revolucionário no Brasil.

5 O REVOLUCIONÁRIO NO BRASIL

A figura do revolucionário, também tratada como guerrilheiro, terrorista e subversivo nos tempos da ditadura militar de 1964-1985, é historicamente uma figura muito emblemática. Como será demonstrado posteriormente nesta pesquisa, é um personagem que aparece com frequência em histórias sobre o período do regime ditatorial. Em parte influenciados pela ideologia marxista, como os membros do Partido Comunista Brasileiro que antes do golpe adotaram uma perspectiva de etapas para a revolução. Essas sendo:

[...] primeiro, uma etapa em que a burguesia nacional exerceria o papel comparável ao de protagonista ficando o proletariado como um instrumento de ajuda, de apoio; segundo, uma revolução dirigida pelo proletariado. A revolução seria alcançada através de uma “via pacífica” e teria um caráter “nacional-democrático-burguês” (Santos, J., 2009, p. 103).

Posteriormente sendo apontados como indiretamente responsáveis pelos eventos que deram início a ditadura e curiosamente indo de encontro aos ideais demarcados pelo Manifesto Comunista de Karl Marx e Friedrich Engels (2005) em que discorreram sobre uma força transformadora revolucionária, um dos resultados da guerra entre classes. Neste, apresentavam o trabalhador como uma figura combativa, que existia para derrotar o poder da burguesia: “A burguesia, porém, não se limitou a forjar as armas que lhe trarão a morte; produziu também os homens que empunharão essas armas - Os operários modernos, os proletários” (Marx; Engels, 2005, p. 46).

Duas visões que no Brasil do século XX tinham posições conturbadas e que não concordavam entre si. A década de 1960 foi um período de bastante mudança no cenário brasileiro, com grandes acontecimentos nacionais e internacionais ajudando a moldar o clima que permeia a geração emergente no Brasil. Em uma era pós-Kubitschek, o país lidava com as consequências econômicas do governo e uma despolarização regional, em que os centros

urbanos cresciam e os meios rurais deixavam de ser os pólos de trabalho e moradia da população. Deni Ireneu Alfaro Rubbo (2008) aponta que essa mudança causada pelo governo Kubitschek mais voltada para a industrialização e a urbanização causou movimentações no campo político-cultural brasileiro. Segundo ele:

No entanto essa modernização periférica brasileira apresenta uma singularidade passa por uma discordância dos tempos, ou seja, um desenvolvimento desigual e combinado evidenciando, entre outras coisas, um país com "duas velocidades", uma combinação entre o atrasado e o moderno (Rubbo, 2008, p. 11).

Devido ao crescimento do nacionalismo e do nacional-populismo da Era Vargas, naquela época também ocorria uma revolução cultural no Brasil. Intelectuais e artistas buscavam encontrar uma identidade nacional, deixando de lado características coloniais e focando na realidade brasileira. É daí que surge o Cinema Novo e o cinema marginal como tentativa de, como descreve Bernardet (2007), falar do povo e resolver os problemas do povo brasileiro que não podiam ser resolvidos politicamente. Segundo o autor, a classe média se encontrava marginalizada entre a burguesia nacionalista e as classes proletárias e camponesas, dessa forma: “A vanguarda da classe média, por intermédio de seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica” (Bernardet, 2007, p. 48).

Entendia-se a arte também como algo importante para a estratégia revolucionária que permeava a época, buscando essa representação da realidade brasileira ao invés de outras formas de arte que poderiam ser consideradas alienadas e que desviassem o povo do caminho para a revolução (Coelho, 1989). Para Löwy e Sayre (1995) a década de 60 também teve algo conhecido como “a rebelião da juventude”, mais marcadamente na França mas não se limitando a ela, vários movimentos de contracultura de posição análoga ou comparável se espalharam pelo mundo. Segundo os autores: “Uma dimensão romântica estava presente, em diversos níveis, na maioria desses movimentos, tanto nas críticas dirigidas contra as sociedades industriais modernas, quanto nas aspirações utópicas que os tinham inspirado” (Löwy; Sayre, 1995, p. 240).

Nota-se como reflexo disto, a representação comum de figuras revolucionárias no cinema como, em sua grande maioria, jovens acadêmicos militantes, parte do movimento estudantil e membros da classe média ou operária com grande inclinação para a intelectualidade. Filmes como *Manhã Cinzenta* (1968), *Paula - a história de uma subversiva* (1979), *Ação Entre Amigos* (1998) e *Batismo de Sangue* (2006) mostram personagens consideravelmente jovens diretamente engajados com manifestações e ações políticas contra a

ditadura. Enquanto filmes como *O Desafio* (1965), *Terra em Transe* (1967) e *A Vida Provisória* (1968), *Dois Córregos: Verdades Submersas no Tempo* (1990) e *Ainda Estou Aqui* (2024) têm como protagonistas personagens intelectuais, jornalistas e ex-políticos, com pensamentos radicais ou ações que vão de direto desacordo com o governo apresentado nas obras.

Dentro dessas representações, vemos figuras frustradas, irritadas com a situação da época, referência também ao ideal romântico apresentado por Löwy e Sayre (1995), em que a ótica romântica serve como crítica às carências existidas na modernidade, como uma nostalgia e melancolia que impulsionam os românticos a lutar contra a sociedade em que foram formados. Nisso resultando, como observado “[...] no âmago do romantismo um princípio ativo sob diversas formas: inquietação, estado de devir perpétuo, interrogação, procura, luta” (Löwy; Sayre, 1995, p. 42). Fred Coelho (2019) em uma leitura alinhada com a romântica, descreve a frustração como parte da sociedade e cultura brasileiras, como o desejo de algo que lhe é privado, um plano para o país que não alcança fruição, a ideia de um futuro que nasce do passado mas nunca encontra completude. Ele salienta:

Vale sublinhar, neste caso, que não se trata de dissecar o atraso para mapear tal narrativa frustrada, já que a frustração se dá pela infinita postergação do futuro. Ela se abriga, de forma evidente ou alegórica, em narrativas ficcionais, memórias, escritos e demais declarações em que fica latente sua “maquinaria para o desastre”, seu princípio devorador que simultaneamente move e aniquila as múltiplas projeções no campo aberto da história nacional (Coelho, 2019).

Esta pesquisa entende então esse sentimento como revolucionário que gera a inquietação necessária para a ação daqueles que visam um futuro diferente para o país e que motivou muitas das ações da oposição, principalmente no ramo da arte. Essa inquietação é vista através de frustração e insatisfação tanto com o sistema quanto com outras pessoas que não se colocam na mesma posição combativa que eles. Marcelo de *O Desafio* (1965) estava em um constante sentimento de melancolia devido a situação recente do país, enquanto Mariana de *Pra Frente, Brasil* (1982) exigia de forma frustrada que seu par romântico, o protagonista, tomasse alguma posição política ao invés de se declarar apolítico. No filme *O Bom Burguês* (1983) a insatisfação do personagem principal é consigo mesmo, discussão que será mais aprofundada na análise do filme. Em *O que é isso companheiro?* (1997) e *Ação Entre Amigos* (1998), *Cabra Cega* (2004) e *O Pastor e o Guerrilheiro* (2023) é o sentimento de insatisfação com o governo e com as manifestações pacíficas que levam os personagens à luta armada.

Ainda observando o sentimento da época, percebe-se a busca pelo nacional, pela mudança na forma de se relacionar com a própria cultura influenciada pelos movimentos nacionais e internacionais, leva também a dois grupos intelectuais, os membros do Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1956, e o seu envolvimento com os artistas do Centro Popular de Cultura (CPC). Demarcava-se os pólos universitários e artísticos da época como centrais para a discussão desses temas e abertura para a origem das movimentações de resistência ao regime. Nesses casos específicos, os isebianos se aproximavam mais do marxismo, também se aproximando dos atores sociais do CPC para aos poucos desenvolverem lutas pelas reformas base, buscando uma cultura “nacional-popular” e um viés mais progressista com alianças burguesas (Rubbo, 2008). No filme *Tatuagem* (2013), a mistura de política e arte de forte presença naquela época é foco, representada tanto através da arte performática quanto da apreciação crítica do Cinema Novo, sempre salientando as raízes brasileiras em sua produção.

Os movimentos sindicais e operários também tiveram grande influência, com duas grandes greves ocorrendo em 1968, no entanto também sofreu forte repressão e entrou em refluxo retornando a ações somente ao final dos anos 1970 (D’Araújo; Joffily, 2023). Daniel Pécaut (1990) diz que os interesses dos intelectuais da época iam de encontro com os da população, em que os membros do ISEB buscavam encontrar um “sentimento das massas” e os artistas do CPC buscavam se aproximar do povo. Ele expõe: “Os estudantes que se transformaram em alfabetizadores visavam a tornar-se agentes de uma “conscientização”, que é a auto-apropriação pelo povo do seu destino revolucionário” (Pécaut, 1990, p. 104).

Vários autores (Coelho, 1989; Pécaut, 1990; Ridenti, 2001; Rubbo, 2008) falam de um sentimento comum da época, um ideal que existia entre os jovens intelectuais de que uma revolução brasileira viria. Ideal levado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), influenciado pelas grandes mudanças nacionais e internacionais do século XX e depois disseminado e praticado pelos grupos revolucionários de guerrilha urbana e rural espalhados pelo Brasil. Cláudio N.P. Coelho (1989) aponta que nem mesmo os acontecimentos do Golpe Militar de 1964 e a instauração do Ato Institucional número 5 foram capazes de diluir essa ideia de que a revolução alcançaria o Brasil. Acontecimentos que:

[...] viria apenas para confirmar o que já se percebia anteriormente nas universidades e nos meios de comunicação, nas organizações profissionais e na administração, numerosos contingentes das camadas cultas só nutriam antipatia pelo nacionalismo populista e rancor em relação à esquerda intelectual (Pécaut, 1990, p. 103).

Antes mesmo da instauração do AI-5, que levou ao que hoje é conhecido como os “anos de chumbo” da ditadura, grandes atos de resistência ao regime ocorriam. No entanto, a forma como a revolução chegaria ao Brasil era colocada em questão pelas forças opositoras do governo da época. Enquanto os adeptos do PCB acreditavam na mudança através de vias pacíficas, também vistos através de manifestações estudantis e greves sindicais que, de certa forma, tiveram impacto nos primeiros anos de ditadura, a busca de uma revolução armada crescia em algumas camadas da oposição. O filme *Marighella* (2019) apresenta um pouco desse embate entre as duas forças, mostrando o conflito entre o líder da Ação Libertadora Nacional (ALN) com os membros do PCB. Na trama, nos primeiros anos de luta revolucionária, Carlos Marighella culpa os membros do partido e sua falta de ação pela situação em que o país se encontrava.

André Bonsanto (2021) ao discorrer sobre o papel de jornais como a *Folha de São Paulo* e *O Globo* durante a ditadura, diz sobre os relatos nos jornais apontando a instabilidade do governo em meados de 1968 no qual as manifestações da oposição possuíam um papel aparente. O autor descreve que é no final deste ano que há uma ebulição política no país, declarando: “Aumento de protestos, atentados e um recrudescimento cada vez maior por parte do regime, que assumia ter se intaurado um clima de “guerra psicológica” incontornável” (Bonsanto, 2021, p. 300). No entanto, como Maria Celina D’Araujo e Mariana Joffily (2023) descrevem, o movimento estudantil sofreu diversos ataques, fazendo com que este diminuísse até o período da redemocratização. Entre esses salientam o conflito entre os alunos da faculdade McKenzie, que possuíam membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), e os alunos da USP, que levou à morte de um aluno da última instituição.

Marcelo Ridenti (2001) faz uma aproximação desse movimento intelectual revolucionário dos anos 60 com o romantismo. Segundo ele as ações por liberação social, renovação, a fusão entre os âmbitos públicos e privados, a boemia muito vista na arte e muitas outras características da juventude esquerdista da época se aproximavam da tradição romântica (Ridenti, 2001). O que o autor chama de “Romantismo Revolucionário”, depois também citado por Rubbo (2008) para descrever aquela geração, é um conceito desenvolvido pelos autores Löwy e Sayre (1995). A partir desse conceito os autores definem características românticas, revolucionárias e mistas em sua obra, entre elas apresentam como um ponto principal que:

Ao recusar tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado, quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aperfeiçoamento por via de reformas, aspira - de uma forma que pode ser mais ou menos radical, mais ou menos contraditórias - à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia

igualitária em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores (Löwy; Sayre, 1995, p. 113).

Essa nostalgia por um passado pré-capitalista, o desejo de se desvincular das normas opressoras dos meios urbanos modernos levou muitos dos revolucionários brasileiros ao meio rural e ao interior do Brasil como a famosa guerrilha do Araguaia no interior de Goiás. Essas características românticas também afastaram os ativistas da esquerda revolucionária dos membros do movimento musical da Tropicália. Coelho (1989) dispõe que algumas características do tropicalismo eram o entendimento do país como uma mistura entre o arcaico e o moderno, a adesão de elementos estrangeiros a suas músicas já que faziam parte do Brasil da época, e um entendimento de que a luta armada era apenas uma das formas de revolução a serem feitas. O autor diz que “Para a esquerda, os tropicalistas seriam uma espécie de “agentes do inimigo” infiltrados para destruir por dentro o “movimento revolucionário”” (Coelho, 1989, p. 163).

Vale lembrar que como oposição direta ao governo na luta armada ou em manifestações estudantis, o nome “revolucionário” não era comumente utilizado para se referir aos membros da resistência. Termos como “baderneiros”, “terroristas”, “subversivos” eram utilizados para se referir a essas pessoas e grupos. Notoriamente, o termo “subversivo” é utilizado no título de um dos primeiros filmes produzidos pelo cinema brasileiro a colocar abertamente como personagem principal de sua trama um personagem claramente revolucionário. O filme *Paula - A história de uma subversiva*, lançado em 1979, coloca em pauta os movimentos estudantis organizados e as manifestações em universidades, a prisão e a perseguição política na década de 70, faz alusão a tortura e a violência policial. Colocando a personagem principal como uma incógnita misteriosa na vida de seu par romântico que se vê, tangencialmente envolvido com suas ações, descritas pela trama como “subversivas” e “terroristas”, não revolucionárias.

Em diversos dos filmes mapeados durante esta pesquisa tais termos são apresentados principalmente em jornais impressos para descrever figuras como Paula que lutam pela revolução no país. Bonsanto (2021) aponta que jornais como a *Folha* e *O Globo*, divulgavam as ações do governo da época contra esses grupos opositores e até expunham suas fotos e nomes para alertar a população, sempre utilizando esses termos. Segundo o autor, o jornal *O Globo* deu destaque a essas notícias durante a época em que o embaixador estadunidense Charles Elbrick foi sequestrado. De acordo com ele:

Dando amplo destaque em suas páginas ao desenrolar dos fatos, a narrativa costurava a imagem dos guerrilheiros como indivíduos frios e calculistas, em

detrimentos às mensagens de fé e esperança advindas do embaixador e de um generoso governo militar sempre aberto ao diálogo e à negociação (Bonsanto, 2021, p. 318).

Tal evento, embora não tenha sido único, aparenta ter sido bastante marcante na história do país. *Paula - A história de uma subversiva* (1979), menciona a troca de prisioneiros políticos por um embaixador sequestrado e é apenas um de muitos a fazê-lo. A obra *O que é isso, Companheiro?* (1997) conta a história completa do caso emblemático do sequestro do embaixador americano pelo ponto de vista dos revolucionários envolvidos, seus conflitos internos e ideológicos uns com os outros, deixando claro que sua intenção de utilizar tal ato para salvar seus companheiros presos. A relação entre os sequestradores e a vítima é um ponto importante da trama na qual a humanização dos revolucionários através de sua relação com o embaixador é vista com clareza através dos personagens Paulo (Pedro Cardoso) e René (Cláudia Abreu). Assim, *O Bom Burguês* (1983), *Lamarca* (1994), *As Meninas* (1995), *Batismo de Sangue* (2006), *A memória que me contam* (2012), *Marighella* (2019), *Ainda Estou Aqui* (2024) retratam ou mencionam o sequestro de um diplomata estrangeiro por essa mesma razão específica. Enquanto a mídia da época apresentava tal evento como prova da deturpação e frieza dos revolucionários, o cinema apresenta repetidamente este mesmo evento como um momento ou ação desesperada dessas figuras pela libertação de seus companheiros e outros presos que eles nem mesmo conheciam.

Essas ações, os sequestros, roubos a banco, entre outras ameaças e embates feitos na época entre a oposição e o governo ditatorial contribuíam para uma narrativa construída ao longo do regime. A visão existente era de que o país vivia em completa guerra, em que os militares, os verdadeiros revolucionários, lutavam para defender o Brasil do inimigo, os comunistas. Situação similar ao que havia ajudado a formar a Doutrina de Segurança Nacional, bebendo da Doutrina Truman nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial em que o maior inimigo para a segurança do país era a ameaça vermelha. Bruno Bruziguessi Bueno (2021, p. 51) vai dizer que “[...] esta Doutrina foi posta em um contexto de absoluta guerra, onde a legalidade e os direitos constitucionais podem ser sobrepujados de acordo com os interesses dominantes e ocultos sob a ideologia da Segurança Nacional”. Dessa forma se via justificável ações em todos os âmbitos da sociedade para eliminar tal ameaça. Não só por isso mas também por uma característica oculta dessas figuras subversivas a qual os garantia a capacidade de se camuflar e integrar em todas as partes, o que justificava também todo ato de repressão (Bueno, 2021).

Com essa noção e o emprego do AI-5, a retirada do *habeas corpus* nas prisões e as caçadas aos militantes políticos, o período de 1968 a 1979 é considerado um dos mais obscuros da história do Brasil como república. Os “anos de chumbo” foram marcados por prisões, torturas, severa censura aos meios de comunicação e aos artistas e exílios, terminando apenas com a Lei de Anistia em 1979. Ridenti (2005) vai dizer que paralelamente a isto, o “milagre econômico” que acontecia durante a ditadura ajudou a estabelecer o modernismo conservador dando por encerrada o sonho revolucionário romântico. O autor também liga a modernização dos meios de comunicação brasileiros e a criação de uma indústria cultural pela ditadura ao processo de afastamento dos ideais revolucionários que uma vez guiaram essas áreas. Ele aponta:

A sociedade brasileira foi ganhando nova feição, artistas e intelectuais que compartilharam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária aos poucos iam-se adaptando à ordem sob a ditadura. Chegaram a constituir um segmento de produção e consumo de mercadorias culturais consideradas críticas ao regime, que censurava seletivamente alguns desses produtos (Ridenti, 2005, p. 101).

As lutas passaram então a ser políticas pela redemocratização e já não mais identitárias, buscando uma revolução social por completo como anteriormente. Como visto no filme *Patriamada* (1984), o foco das manifestações e ações políticas, tal qual da própria imprensa, passou a ser o momento de redemocratização do país. Mas a figura do revolucionário romântico, que sonhava com uma liberação total da ditadura e do capitalismo, que pegou em armas e foi à luta em busca dessa revolução, ficou marcada na cultura e na memória brasileira. Como esta pesquisa visa demonstrar, a presença do revolucionário com características como estas já descritas sobreviveu através do cinema brasileiro, forma de produção cultural de grande importância incluindo para aquele momento histórico.

6 REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NO CINEMA

6.1 Representação como Conceito

Observa-se aqui representação pela ótica do historiador Roger Chartier, que se desenvolve como o acúmulo de contribuições de diversos autores (Carvalho, 2005). Chartier (1991) expõe que é necessário considerar, quanto à leitura de um texto, as diferentes formas de construção de sentido que podem vir deste, já que um mesmo texto pode ter diversas formas de apreensão, manipulação e compreensão. Tal qual David Bordwell (2005) propõe que as narrativas como representação conferem significado a um conjunto de ideias ou ao mundo. O que ele denomina como “semântica” é a construção de sentido através da narração de histórias. A partir disso, dessa significação, também se pode observar questões

socioculturais, como por exemplo, as leituras contraditórias que diversos grupos ou agentes sociais fazem de um mesmo grupo. Entende-se que estas são formas de apreensão do mundo real e social, que nesta pesquisa compara-se com os arquétipos como uma forma de compreensão de algo real através da mente de quem o percebe. De forma ampla, pode-se descrever que:

As representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Ora, é certo que elas colocam-se no campo da concorrência e da luta (Carvalho, 2005, p. 149).

Ou seja, muito daquilo que se encontra dentro da representação de algo que existe ou existiu se encontra enlaçado por um discurso enviesado por quem faz sua releitura. O autor também apresenta um possível significado para representação como a ausência ou a imagem de algo que está ausente (Chartier, 1991). Segundo ele: “[...] a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é” (Chartier, 1991, p. 184). Partindo assim para um âmbito mais simbólico também, onde um signo não correspondente ao objeto real assume seu significado, como uma balança pode significar justiça, um animal como o leão pode representar uma instituição do governo, etc. A apropriação desses signos como forma de representação exige duas convenções para a sua inteligibilidade: “[...] primeiro, o conhecimento do signo como signo, diverso da coisa significada; depois, a existência de convenções partilhadas entre as comunidades que regulam a relação signo e coisa. Essas convenções abrem espaço para a incompreensão da representação” (Carvalho, 2005, p. 154).

Tal noção é similar ao que Busnardo Filho (2011) propõe ao tentar definir arte como uma tensão mantida entre opostos complementares, em que a força disto se dispõe é pela a representação dessa tensão. Segundo ele: “Essa representação que pode ser compreendida como uma imagem mental estabelece uma ponte entre a realidade externa, o objeto externo, e a mente, permitindo que a consciência e o real se relacionem [...]” (Busnardo Filho, 2011, p. 24). Nisso acentua que esta não está só na relação entre o real e o externo, como também o supra real e o interno, as imagens psíquicas e os arquétipos, que são imagens primordiais que por si só encontram força nos símbolos que as representam. Tal qual a representação de um objeto em ausência, a representação de um arquétipo pode ser múltipla, já que é simbólica,

mas dentro de convenções estabelecidas pelo grupo e a época em que é apresentado. Por fim, entende-se o símbolo como:

Os símbolos são representações além de um significado imediato e nunca são definidos precisamente, ou totalmente explicados. Os símbolos servem para representar o conhecimento adquirido pelo homem e para explicá-lo, servem para explicar os aspectos inconscientes da percepção da realidade e servem, também, para representar os acontecimentos que não tomamos conhecimento, por serem absorvidos subliminarmente, e que só virão à tona em algum momento de intuição ou após uma profunda reflexão [...] (Busnardo Filho, 2011, p. 25).

No fim, retorna-se para a ideia de representar algo, o que torna importante frisar também o sentido atribuído a essa palavra. Como Dominique Vieira Coelho dos Santos (2011) discorre em seu texto, a palavra representação, que vem do latim *repraesentare*, significa “tornar presente” ou “apresentar de novo”, mas também tem uma longa história de etimológica em que seu significado varia de certas maneiras. Ao longo desse processo, várias vezes representar é entendido como “retratar” ou tinha relação com a imagem de algo, o que mais se aproxima da descrição feita por Chartier. No entanto, o próprio autor parece ter problemas em findar a discussão sobre o que é representação devido a quantidade de sentidos e teorias em torno desse conceito, afirmando que:

As obras de história, em linhas gerais, pretendem ser representações de um passado que existiu. Neste sentido, o discurso historiográfico almeja o convencimento de seus leitores sobre a realidade dos fatos nele apresentados. Desta maneira, representar significa referir por meio de símbolos a algo que está fora do texto (Santos, 2011, p. 37).

Assim compreende-se que representar é criar símbolos em torno de algo que existe ou existiu, dentro de convenções que permitam que, mesmo na ausência de tal objeto, este seja reconhecido. O objeto representado em questão, como imagem, pode também ser uma imagem psíquica, como o arquétipo, e tal qual qualquer outra representação, possui um viés de quem o representa, o que permite seu maior entendimento a partir da análise. Como Santos (2011) aponta, há uma teoria focada nos códigos, nos símbolos em si, que compreende que conhecer o real “pelo real” não é possível. O autor expõe então que se trata de uma teoria de signos que representam algo, não como uma cópia do real, mas como uma substituição deste, ele dispõe: “Ou seja, a *representação* não é o real. O signo é assim algo no lugar de outra coisa. Isso é uma teoria do simbolismo. São interpretações de fenômenos culturais” (Santos, 2011, p. 42-43, grifo do autor).

O que esta pesquisa pretende é analisar o personagem revolucionário nos filmes como um símbolo, como a releitura de algo que existiu e agora é substituído por essa representação. Com isso, visa encontrar nela os detalhes e convenções que o tornaram possível na época em

que foram produzidos, possível fazer tal representação. Para isso também é necessário usar como recorte a ditadura como evento histórico-social que causou a impressão de imagens no inconsciente coletivo brasileiro, as quais são representadas no cinema nacional.

6.2 Cinema e Ditadura

A partir da pesquisa inicial dentro dos sites “Memórias da Ditadura” e *Letterboxd*, *Youtube*, *Prime Video* e *Netflix* e a base de dados da Cinemateca Brasileira na sessão de Filmografia Brasileira - utilizando os termos-chave “ditadura militar”, “ditadura”, “revolucionário”, “guerrilheiro”, “guerrilha” -, montou-se uma lista de sessenta e um filmes. Segue no quadro abaixo a lista completa de filmes dividida por suas décadas de lançamento:

Quadro 1: Lista de filmes encontrados durante a pesquisa.

Filmes encontrados na busca geral pelos termos chave	
Década de 60:	O Desafio (1965) Terra em Transe (1967) Jardim de Guerra (1968) A Vida Provisória (1968) Blablaba (1968) Manhã Cinzenta (1969)
Década de 70:	Os Herdeiros (1970) Paula – A história de uma subversiva (1979)
Década de 80:	E agora, José? Tortura do Sexo (1980) Pra Frente Brasil (1982) O Bom Burguês (1983) As Margens Plácidas (1983) Mulher Natureza (1983) A Freira e a Tortura (1983) Nunca fomos tão felizes (1984) Patriamada (1984) Porta de Fogo (1984) O Beijo da Mulher Aranha (1985) O Neto de W. Wilson (1987) Kuarup (1989)
Década de 90:	Corpo em Delito (1990) Dois Córregos: Verdades Submersas (1990) Lamarca (1994) As meninas (1995) O Que é isso, Companheiro? (1997) Ação entre amigos (1998) Novembrada (1998)
Década de 2000:	Baseado em histórias reais (2002) Clandestinidade (2003) Araguaya: A Conspiração do Silêncio (2004)

	<p>Cabra Cega (2005) Um tiro na Asa (2005) Quase dois irmãos (2005) Batismo de Sangue (2006) Sonhos e Desejos (2006) O Ano em que meus pais saíram de férias (2006) Zuzu Angel (2006) Tira os Óculos e Recolhe o Homem (2007)</p>
Década de 2010:	<p>O Capitão Chamava Carlos (2010) Hoje (2011) A memória que me contam (2012) Cara ou Coroa (2012) Corte Seco (2013) Tatuagem (2013) Triade (2013) Jogo das Decapitações (2013) Trago Comigo (2013) Parênteses (2013) Elis (2016) Duas Mulheres (2016) Leste Oeste (2016) Amores de Chumbo (2017) Simonal (2018) Deslembro (2019) Marighella (2019) Os Sonâmbulos (2019)</p>
Década de 2020:	<p>Meu Tio José (2020) Ana Sem Título (2020) O Mensageiro (2023) O Pastor e o Guerrilheiro (2023) Ainda Estou Aqui (2024)</p>

Fonte: Queiroz, 2025.

Ao longo da investigação quarenta filmes, que se enquadram no critério principal desta pesquisa, foram analisados. Estes são os que se encontram no quadro abaixo dividido por décadas de lançamento:

Quadro 2: Mapeamento com base nas décadas de lançamento

Filmes que tocam na temática da ditadura civil-militar de 1964	
Década de 60:	<p>O Desafio (1965) Terra em Transe (1967) Jardim de Guerra (1968) A Vida Provisória (1968) Manhã Cinzenta (1969)</p>
Década de 70:	<p>Os Herdeiros (1970) Paula – A história de uma subversiva (1979)</p>
Década de 80:	<p>Pra Frente Brasil (1982) O Bom Burguês (1983)</p>

	<p>A Freira e a Tortura (1983) Nunca fomos tão felizes (1984) Patriamada (1984) O Beijo da Mulher Aranha (1985) Kuarup (1989)</p>
Década de 90:	<p>Corpo em Delito (1990) Dois Córregos: Verdades Submersas (1990) Lamarca (1994) As meninas (1995) O Que é isso, Companheiro? (1997) Ação entre amigos (1998) Novembrada (1998)</p>
Década de 2000:	<p>Araguaya: A Conspiração do Silêncio (2004) Cabra Cega (2004) Quase dois irmãos (2005) Um tiro na Asa (2005) Batismo de Sangue (2006) O Ano em que meus pais saíram de férias (2006) Zuzu Angel (2006)</p>
Década de 2010:	<p>Hoje (2011) A memória que me contam (2012) Tatuagem (2013) Trago Comigo (2013) Elis (2016) Simonal (2018) Deslembro (2019) Marighella (2019)</p>
Década de 2020:	<p>O Pastor e o Guerrilheiro (2023) O Mensageiro (2023) Ainda Estou Aqui (2024) Homem com H (2025)</p>

Fonte: Queiroz, 2025.

Em 31 dos 40 filmes, assistidos para essa pesquisa, o personagem revolucionário aparece, mesmo que não como parte central da trama. Para fins deste trabalho, inicialmente considera-se como “revolucionário” todo aquele personagem visto dentro da narrativa como subversivo, terrorista, comunista ou opositor do governo ditatorial. Embora Alex Barros Cassal (2001) descreva o personagem revolucionário no cinema brasileiro como alguém que “optou por (ou foi levado a) um enfrentamento contra o regime militar” (p. 154), em vista do teor deste trabalho, essa característica de “ser levado” a escolher a revolução foi descartada. Para esta pesquisa o personagem revolucionário deve, por escolha própria, se opor ao governo vigente com a intenção de se libertar politicamente, derrubar a ditadura, causar mudanças no governo e/ou lutar pelos direitos de outros de forma política. Por isso, não necessariamente considera-se personagens como Miguel (interpretado por Antônio Fagundes) de *Pra Frente*

Brasil (1982) um revolucionário, já que seu arco na história é pouco motivado por uma decisão política e mais por seu desejo de salvar/vingar o irmão.

No entanto, baseado nesse fator de delimitação, considera-se personagens que apenas participaram de manifestações políticas estudantis, que possuíam forte oposição intelectual ao governo da época, ou foram presos antes que pudessem se aliar à luta armada como revolucionários. Seu papel como guerrilheiro, portanto, não é importante para que o personagem se enquadre na definição de revolucionário. O que inclui o personagem Marcelo de *O Desafio* (1965), que é apenas um intelectual com ideias revolucionárias lidando com os primeiros anos do regime militar no Brasil. Cassal (2001) descreve a posição do revolucionário, ou do herói dentro de sua análise desse tipo de personagem, como alguém que quer mudança no mundo e que, embora muitas vezes sejam líderes ou possuam conexões, sejam solitários. O que se reflete no conflito de Marcelo, entre o amor e a consciência de classe, a revolução e a oposição ao governo. Essa definição também inclui Rubens Paiva, em *Ainda Estou Aqui* (2024) que, apesar de não explicitamente ser parte de nenhuma ação política, deu suporte a grupos de apoio a revolucionários e pessoas perseguidas por motivos políticos, enviando cartas e guardando informações.

Em 27 dos 40 filmes, a tortura aparece de forma implícita ou explícita em diferentes graus, algumas vezes sendo mencionada e fazendo parte essencial do sofrimento do personagem mesmo após muito tempo desde seu fim. Nos anos 60, filmes como *Jardim de Guerra* (1968), *A Vida Provisória* (1968) e *Manhã Cinzenta* (1969) formas de tortura como parte de interrogatórios por membros da polícia ou de grupos externos ao governo já são retratadas. A partir da metade dos anos 80 e anos 90, formas mais explícitas. Maria Nathalia Cavalcante e Solange Straube Stecz (2017) expressam que devido aos relatos dos horrores cometidos nas prisões entre o final da década de 1960 e a metade da década de 70, se torna necessário a discussão sobre esse tema em obras literárias e cinematográficas. Defendendo a ideia da construção de uma memória social sobre o evento, elas ressaltam que:

Dessa forma, o cinema transporta ideias, posições acerca de situações adversas, deixando ao espectador possibilidades de discernimentos. Proporcionando alcance a histórias importantes para a compreensão da sociedade, e no que diz respeito ao tema discutido, fatos que motivaram parte da população a seguir o caminho da liberdade, direito inibido pelas forças armadas (Cavalcante; Stecz, 2017, p. 321).

Definir “memória social” é algo complicado de ser feito, em uma leitura geral a autora Jô Gondar (2008) distingue a memória social da coletiva com base no papel da escrita. A documentação de eventos a partir do uso da escrita proporciona um suporte para a criação de uma memória sobre tais acontecimentos. Segundo a autora esse processo levaria à criação de

novas técnicas que consistiram “na articulação da lembrança de imagens a determinados lugares de suporte da memória, onde essas imagens seriam ordenadas de modo associativo, de modo a se tornarem facilmente acessíveis quando evocadas” (Gondar, 2008, p. 2). Santos (2009) aponta que durante o período imediato pós-ditadura o que se instaurou foi o oposto, uma vez que se priorizava a “política de silenciamento” apoiada por militares e parcelas da sociedade em busca de uma transição simples de um governo para o outro.

Dentro disso, quem se esforçou para manter a lembrança dos tempos de ditadura ativa naqueles momentos iniciais foram os familiares das pessoas que se “desapareceram” ou foram mortas durante o regime. Também foi o momento em que aqueles em exílio ou que estavam retornando após a Anistia em 1979, produziram trabalhos, escreveram suas experiências e instigaram a conversa sobre os eventos da ditadura. É presente em filmes como *Jardim de Guerra* (1968), *Pra Frente Brasil* (1982) e *O Bom Burguês* (1983) o desvio da culpa das torturas para organizações e grupos não filiados ao governo. Santos (2009) comenta sobre um discurso existente de que esse tipo de violação contra os direitos e violência extrema era utilizado apenas em casos justificáveis. A autora diz: “Esta versão procura, certamente, isentar aqueles que se situavam em níveis hierárquicos superiores aos perpetradores e que, de alguma forma, comandaram ou deram ordens para que as ações de tortura fossem praticadas” (Santos, 2009, p. 97).

Durante o período de reabertura política, na segunda metade da década de 80, somente dois filmes foram produzidos sobre o tema e que tocaram no assunto de tortura. Na década de noventa, tortura é mencionada ou mostrada em tela em cinco filmes, cinco nos anos 2000 e cinco na década de 2010. Em *Um Tiro na Asa* (2005) a tortura fica implícita nas falas do militar e nas imagens da cadeia que fazem parte da imaginação do personagem principal. Nas últimas duas décadas, a grande maioria dos filmes produzidos sobre a temática tiveram a tortura, principalmente de revolucionários, como parte de sua trama. Ao ponto em que se torna esperado que um filme com personagens revolucionários, militantes e ou opositores ao governo tenha cenas de tortura. Raramente, no entanto, os personagens são vistos revelando alguma coisa a seus torturadores e quando revelam há a sensação de culpa como em *Hoje* (2011), *Batismo de Sangue* (2006), e *O Bom Burguês* (1983), os últimos dois nos quais também ocorrem suicídios de personagens que foram torturados.

Cól (2022), em sua própria análise dos filmes feitos sobre a ditadura militar, observa diferenças nas formas como os filmes são feitos ao longo dos anos. Segundo ele, há três fases na produção dessas obras: uma primeira, feita durante o período ditatorial, de denúncia aos

crimes cometidos contra os revolucionários; uma segunda de rememoração e construção de heróis da ditadura a partir do cinema; e uma terceira fase, na contemporaneidade, que trata das subjetividades dos que sofreram durante a ditadura (Cól, 2022). Nos períodos de 2000 e 2010 as Políticas de Memória começaram a ser implantadas no Brasil e tiveram maior força graças à pressão colocada sobre o Estado pelas vítimas e parentes da ditadura. Após a Lei da Anistia, entre 1985 e 2000, tais políticas visavam em maioria reparações pecuniárias e morais aos vitimados e familiares, é somente a partir do governo do Partido dos Trabalhadores no início dos anos 2000 que políticas públicas e projetos voltados para a rememoração do acontecimento realmente ocorrem.

Entre essas políticas estão: a Comissão da Anistia, criada em 2002; o Projeto Memórias Reveladas, criado em 2009; e mais recentemente entre os projetos mais importantes, a Comissão Nacional da Verdade, instituída em 2011. Bonsanto (2021) declara que Comissões da Verdade buscam a consolidação de narrativas de um passado que são reconhecidas como “verdadeiras” na visão de um futuro atual, trabalho complexo que inclusive leva a diversas contestações de agentes opostos. Segundo ele, a experiência brasileira buscava “examinar e esclarecer” os casos mais graves de violações de direitos humanos e dar direito a memória e verdade histórica sobre o período em questão (Bonsanto, 2021).

No entanto, foi um período, de 2011 à 2014, de várias divergências em opiniões, tanto políticas quanto sociais, sobre o papel do Estado e dessa Comissão. Bonsanto (2021) até mesmo levanta o ponto de que muitos dos agentes alinhados à direita e aos militares acreditavam em uma espécie de “revanchismo” e de uma narrativa unilateral que seria a força motriz dessa Política de Memória. Especialmente por ser um momento em que os mais graves crimes políticos contra militantes ou opositores do governo militar foram trazidos à tona. Nota-se uma certa relação com entre esse momento e os filmes lançados na época, principalmente *As memórias que me contam* (2012) e *Hoje* (2011) que possuem foco principal nessa ideia de lembrar do passado e dar palco às vítimas do governo militar. O último, inclusive, traz em sua trama menção de uma das políticas de reparação pecuniária às vítimas da ditadura.

É por esta razão que esta pesquisa escolhe observar o cinema como um lugar de memória, pois como já dito antes, o cinema trabalha a história em forma de representação, cria a imagem de algo que não está lá mais, tal qual uma memória. Col (2022) declara que por termos um certo distanciamento de fatos ocorridos, precisamos designar a memória deles. Pierre Nora (1993), vai descrever uma memória como algo que ganha concretude na

materialidade - na imagem, no objeto - e a história como algo interligado às continuidades temporais, nas relações e suas evoluções, sendo algo relativo. O cinema tem essa capacidade de dar materialidade à memória por meio da imagem e do som.

Nora (1993) descreve os lugares de memória como criados a partir do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, de celebrar aniversários, notariar atas, etc. É sobre a constante rememoração dos acontecimentos, o que no cinema se dá pela impressão de realidade, no eterno tempo de presente da narrativa, mesmo que uma história seja contada sobre o passado, em outro tempo, os personagens só podem viver o presente e da mesma forma o espectador revive aquele tempo durante o filme. Entende-se que

[...] compreendemos que existe uma necessidade de criar arquivos para que a memória não se perca em meio à dispersão da atualidade. Os lugares de memórias se modificam a partir do contato com a história e entre essas idas e vindas, devolve-se à história seu fôlego, visto que ela não representa mais totalmente na morte, nem mesmo a vida (Cól, 2022, p. 68).

Freitas (2015), por outro lado, vai descrever essa ligação o cinema como um meio de socialização que tem como função produzir memória social compartilhada por muitos indivíduos. Discute também a capacidade de “impressão da realidade” que a imagem possui e a maneira que atrai o espectador como em um sonho. A autora vai dizer que: “O cinema é a memória viva, uma vez que, constantemente reproduzido, remete o passado ao presente, sem cessar” (Freitas, 2015, p. 18). Trata-se então de um meio de comunicação com capacidade de exercitar por meio da imagem a memória construída em torno de um acontecimento ou época vivida. Por fim, a autora salienta que no Brasil, a história do cinema e a história contada por ele estão estreitamente ligadas à história política do país. Retornando a discussão da ditadura no cinema, sua representação é diretamente afetada pelos avanços políticos e sociais referentes ao tema.

Com as mudanças dos olhares histórico, político e social brasileiro, ou seja, da memória do país quanto a esse acontecimento, também mudaram as formas de representação. Incluindo a adição de eventos na história do país que falam sobre a memória na narrativa desses filmes. A Comissão da Verdade assim como a Lei dos Desaparecidos de 1995, que reconhecia a morte dos vitimizados pela ditadura e possibilitava a emissão de certidão de óbito, são algumas das políticas de rememoração mencionadas no filme *Ainda Estou Aqui* (2024). Esse filme, o filme *Deslembro* (2019) e *O Pastor e o Guerrilheiro* (2023), são filmes mais distantes das políticas de memória, mas que ainda sim trazem a temática da rememoração do passado como parte importante, mesmo que breve, de suas tramas. Dois dos 40 filmes, *Que bom te ver viva* (1989) e *Araguaya: A Conspiração do Silêncio* (2004), trazem

relatos verdadeiros de participantes dos eventos da ditadura militar, intercalados com encenações de finalidade narrativa. Ambos os filmes focam no ponto de vista dos revolucionários, com o primeiro dando maior espaço para que a personagem revolucionária recontasse suas memórias e sua vida após o aprisionamento.

Dos 40 filmes, 10 foram baseados em histórias reais, três deles - *Marighella* (2019), *Lamarca* (1994) e *Zuzu Angel* (2006) - sendo dramatizações das histórias de figuras que foram assassinadas durante a ditadura; dois baseados em livros - *Batismo de Sangue* (2006) e *O que é isso Companheiro?* (1996) escritos por sobreviventes; um baseado na história de um desaparecido político - *Dois Córregos: Verdades Submersas* (1990); e o último - *Ainda Estou Aqui* (2024) - é uma combinação, tendo sido baseado em um livro e relatando a história de um homem morto pela ditadura. Os outros três - *Elis* (2016), *Simonal* (2018) e *Homem com H* (2025) - são biografias de artistas que viveram e atuaram durante o período militar. O filme *O Pastor e o Guerrilheiro* (2023) é inspirado na história real de um guerrilheiro que Nilson Rodrigues⁷, um dos escritores da trama, se deparou na década de 90, acrescida de outras inspirações que o próprio possuía.

Em algumas das obras como *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984), *Dois Córregos: Verdades Submersas* (1990), *O dia em que meus pais saíram de férias* (2006), *As memórias que me contam* (2012) e *Deslembro* (2019) os personagens revolucionários aparecem na história como figuras enigmáticas. Pareados principalmente com personagens mais jovens, crianças/adolescentes parte de suas famílias, que não compreendem suas motivações e que não sabem toda a verdade sobre a situação em que se encontram. Geralmente há um grau de distância forçada ou voluntária entre o personagem revolucionário e seu parente mais jovem que aumenta esse mistério. Em *Ainda Estou Aqui* (2024), Rubens Paiva, o pai de família e apoiador da oposição política, tem um ar de mistério em suas ações e sua participação em ações consideradas “subversivas” são desconhecidas por sua família, os pegando de surpresa quando ele é preso. Nesses filmes, o revolucionário toma um papel coadjuvante na trama e se torna também parte do conflito principal da história. Intrigando o protagonista que: ou busca saber mais sobre essa figura semi-presente em sua vida ou lida com as consequências de não poder saber.

Essa posição secundária do personagem revolucionário, essa sua ausência, nas tramas instiga, de uma forma direta ou indireta, uma mudança radical que, em grande parte, é o

⁷ MELZ, Talita. “Baseado em relatos da Guerrilha do Araguaia, 'O Pastor e o Guerrilheiro' é gravado em Araguatins”. *Jornal do Tocantins*, 20 de jan. de 2020. Disponível em: <<https://www.jornaldotocantins.com.br/magazine/baseado-em-relatos-da-guerrilha-do-araguaia-o-pastor-e-o-guerrilheiro-e-gravado-em-araguatins-1.1976614>> Acesso: 24 de nov. 2024.

catalisador principal do enredo. Como visto em *Zuzu Angel* (2006) e *Ainda Estou Aqui* (2024), o desaparecimento e a perda de um parente que se enquadra nas características de revolucionário, fazem com que os personagens principais confrontem suas fraquezas e obstáculos na busca de alcançar alguma justiça. O luto também é uma característica importante ligada a tais narrativas, considerando que ambos os filmes são baseados em fatos reais, pode-se fazer a ligação desse sentimento de luto explorado nas obras com o processo de rememoração presente nas histórias produzidas nos últimos vinte e cinco anos. Em filmes como *Deslembro* (2019) e *As memórias que me contam* (2012), esse luto é pautado de forma muito mais ampla, não é simplesmente a rememoração de pessoas reais e sim a expansão através da ficção de um luto coletivo. As figuras revolucionárias misteriosas que são lembradas e causam mudança nos personagens principais são aberturas para diversos nomes reais que não foram conhecidos. O processo de busca dessa memória feito pelos protagonistas ao lidar com o revolucionário em suas histórias é mais figurado que literal.

A mudança que a perda dessas pessoas em suas vidas causa é irreversível, essa perda molda os protagonistas. Em *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984) inicialmente a ausência do pai leva o protagonista a viver uma vida simples em um internato religioso, sua aparição repentina vira sua vida de cabeça para baixo o tirando do conforto de seu Mundo Comum. Mas mesmo tendo voltado, o pai revolucionário está constantemente ausente, o que leva o filho, adolescente e sem um guia, a agir de forma inconsequente, a buscar respostas e se frustrar por não encontrá-las. As protagonistas de *Deslembro* (2019) e *Dois Córregos: Verdades Submersas* (1990) se vêem, mesmo depois de vários anos, batalhando para lidar com a existência de uma figura que se foi e existe, embora brevemente, em sua memória como uma grande incógnita. Mesmo em *Paula - A história de uma subversiva* (1979), a personagem que dá nome ao filme existe em parte como um mistério que intriga seu par romântico. E em *Corpo em Delito* (1990) as questões morais do personagem principal, até mesmo sua posição política, são colocadas em peso e se tornam parte importante de seu conflito interno quando descobre que sua única filha foi uma revolucionária morta pelo regime ditatorial.

Nota-se que nessas muitas histórias, o embate principal parte do mistério e o conflito causado por esses personagens que deve ser confrontado pelos protagonistas. Diferentemente do arquétipo da Sombra que, como descrito por Vogler (2006), pode representar sentimentos reprimidos como culpa, traumas e a escuridão do inconsciente, o que esses personagens representam não são necessariamente sentimentos negativos. Esses personagens são como o estopim para uma jornada própria, muitas vezes de autoconhecimento, do próprio protagonista. Os revolucionários não representam obstáculos ou um simples chamado a

aventura, embora como o arquétipo do Arauto muitas vezes apareçam para representar o início da mudança. Eles acompanham a trajetória dos personagens principais como algo que os instiga a entender mais sobre o mundo (seja o regime da época, os sofrimentos dos revolucionários, problemas familiares, etc.) e a si mesmos, enfrentando os obstáculos que aparecem para isso, mesmo que no fim nenhuma resposta nova seja encontrada para o mistério.

7 ANÁLISE DO FILME: O BOM BURGUEÊS (1983)

Neste filme, os dois protagonistas, e a grande maioria dos personagens de importância na trama, são revolucionários e compartilham de algumas das características principais encontradas no mapeamento feito nesta pesquisa em um nível básico. É de extrema importância para esta análise reconhecer que esta obra foi feita em um contexto histórico-político de reabertura democrática do país. Momento em que, diversas questões sobre a ditadura ainda não eram discutidas publicamente, em comparação, sabe-se que outro filme da mesma época e que trata de assunto similar, este sendo *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), sofreu duras censuras em seu processo de lançamento. Portanto, se reconhece que as representações dentro desta obra específica são moldadas por seu contexto de criação.

O filme dirigido por Oswaldo Caldeira e produzido por Paulo Thiago, foi lançado em 1983, poucos anos após a Lei de Anistia e um ano após o lançamento conturbado de *Pra Frente, Brasil*. Na época, prévio a seu lançamento, o filme chegou a ser mencionado em uma matéria de jornal como um dos prováveis a sofrer interdição do governo⁸. A exemplo da influência da época em sua produção, é importante notar que os antagonistas desta obra não são abertamente partes do governo e/ou militares e sim empresários que financiam a repressão. O governo possui participação importante na obra apenas quando os membros da revolução tentam negociar pela liberdade de presos políticos, deixando as cenas de perseguição, tortura e os assassinatos implícitos ligados a iniciativa privada.

Essa ligação entre empresários e o regime ditatorial não vem do nada, também feita em *Pra Frente, Brasil*, ela se refere a uma participação real de membros da classe empresarial nos eventos em torno do golpe militar. Os autores Pedro Campos e Cláudio Beserra Vasconcelos (2021) notam uma relação entre estudantes da Escola Superior de Guerra (ESG),

⁸ ESSINGER, Silvio. "Oswaldo Caldeira e Paulo Thiago debatem 'O bom burguês', com José Wilker". O Globo, 04 de out. de 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/oswaldo-caldeira-paulo-thiago-debatem-bom-burgues-com-jose-wilker-14138354>> Acesso: 8 de fev. 2025.

membros da elite brasileira, com os eventos do golpe de 1964. Também observada na presença de vários militares em cargos importantes de empresas privadas na época (Campos; Vasconcelos, 2021). Essa relação entre a alta classe e a repressão é vista mais a fundo no documentário *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), que através de testemunhos de figuras importantes, tanto militares quanto ex-revolucionários, expôs a participação do empresário dinamarquês Henning Albert Boilesen no financiamento da repressão política durante a ditadura militar. Portanto, a ideia de uma iniciativa civil por trás desses eventos não é imaginária, mas pode-se considerar que é utilizada nestes filmes para evitar maiores represálias por parte do governo, evitando assim manchar a imagem dos militares que ainda estavam no poder durante a produção da obra.

A história toma inspiração na vida de Jorge Medeiros Valle, preso em 1969, era funcionário de um banco e tinha relações com grupos como o MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro), a FLN (Frente de Libertação Nacional) e o PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário), os apoiando financeiramente com dinheiro desviado (Almeida, 2015). No filme, o protagonista Lucas, codinome Jonas, interpretado por José Wilker é um banqueiro que, por livre e espontânea vontade, vai de encontro com os membros do Partido Comunista para propor um plano de apoio financeiro. Na sequência inicial do filme, o personagem é visto caminhando sozinho (Fig. 2) em direção a uma rua sem muita movimentação em uma área residencial onde um grupo de homens chega dirigindo, o coloca dentro do carro e cobre seu rosto com um capuz.

Figura 2 - Cena de abertura de O Bom Burguês (1983)



Fonte: Screenshots do filme “O Bom Burguês” (1983). Colagem feita pela autora, 2025.

A trilha sonora da sequência e a forma como os personagens agem, em completo silêncio, dá à cena uma aura de suspense, uma sensação de expectativa por algo que não se sabe o que é. Até o momento em que encontra os dois membros do Partido Comunista e começa a argumentar com eles. Entre esses o Velho (Jofre Soares), uma figura semelhante ao velho sábio que auxilia o início da aventura do Herói como descrito por Vogler (2006). Entende-se que “O suspense é a espera dilatada de que algo, iminente ou tardio, aconteça” (Silva, 2011, p. 78), característica de gênero cinematográfica utilizada algumas vezes no filme, principalmente na troca de pontos de vista entre os grupos revolucionários e mais tarde entre os revolucionários e o grupo de repressão liderado por Thomaz (Jardel Filho). Esse suspense serve tanto para guiar o tom da história quanto para explicar a tensão que os próprios personagens estão sentindo a fim de justificar suas ações cada vez mais movidas pela emoção. Incluindo Lucas, que desde essa primeira sequência é apresentado como um personagem inteligente e comedido, alguém que já era envolvido em política devido a sua colaboração em uma eleição dos sindicatos bancários, um estrategista ciente de suas ações, mas que ao longo do filme vai deixando suas ações serem influenciadas por suas emoções.

É interessante notar que, apesar de sua forma estratégica de pensar, agir e se apresentar para os outros revolucionários, desde o início o próprio protagonista já entrega que suas motivações são emocionais. Quando é questionado pelos membros do Partido Comunista quanto a razão de querer auxiliar as ações da oposição, se é por heroísmo, fé, convicção ou ideologia, Lucas responde que talvez seja por insatisfação consigo mesmo. Esse sentimento, que também pode ser entendido como frustração como visto mais à frente quando tem uma conversa com sua esposa, Neuza (Betty Faria), sobre a participação de sua irmã, Patrícia/Joana (Christiani Torloni), na luta armada.

Para entender essa frustração, que aparece em muitos outros filmes com personagens revolucionários observados nesta pesquisa, este trabalho observa essas figuras do cinema brasileiro sob a ótica do movimento romântico. Como observado por Löwy e Sayre (1995, p. 43) dentro desse movimento: “Uma segunda tendência visa reencontrar o paraíso no presente, mas desta vez a partir da realidade. Uma tentativa consiste em transformar seu meio ambiente imediato e sua própria vida, embora permanecendo no interior da sociedade burguesa”. Jonas, ao longo de boa parte do filme, tenta utilizar-se do sistema vigente, no caso do próprio capitalismo, para desenvolver um plano organizacional e criar aparelhos de suporte para a revolução. Essa frustração consigo mesmo faz com que aja fora dos padrões de ambos os

lados - tanto o Partido Comunista quanto a luta armada - e seja a razão principal para a maioria dos testes e obstáculos que enfrenta durante a trama.

Embora Thomaz represente o teste final e mais importante de Lucas, quando o prende e o tortura após descobrir que ele é Jonas, o homem não exatamente representa sua Sombra, e sim algo como um Guardião de Limiar. Vogler (2006) expõe que esses arquétipos representam as neuroses do Herói, seus demônios internos, vícios, limitações e dependências e que servem como um grande teste para definir se esse personagem consegue ou não superar esses empecilhos. Embora ao longo da história Lucas trabalhe em prol da revolução, tal qual o profeta Jonas que inicialmente recusou a ordem de Deus, o protagonista agia em boa parte por si só sem considerar muito os outros, fazendo o que achava ser certo. Sua Sombra se apresenta através de Neuza, que constantemente o encurrala e questiona sobre suas ações e convicções. Segundo o autor: “A Sombra pode, simplesmente, ser aquela nossa parte obscura contra a qual estamos sempre lutando em nosso combate contra os maus hábitos ou velhos medos” (Vogler, 2006, p. 83).

É com Neuza com quem conversa sobre política e a situação do país pouco antes de fazer seu primeiro roubo para o Partido, é com ela também que conversa de forma frustrada após ver sua irmã participar de um roubo a banco pela luta armada. Nesse momento, Neuza sugere que talvez a outra mulher tenha feito o que eles nunca tiveram coragem de fazer, o que faz com que Lucas finalmente revele à ela sobre seu trabalho com o Partido Comunista. É um momento de mudança nos planos do personagem, não só ele pede que ela confie nele, como também dá um passo em direção a guerrilha. Como em *Marighella* (2019) o PCB não se alinhava completamente com as outras formas de revolução, tomando uma posição mais passiva durante os primeiros anos de ditadura. Isso se deve ao fato de que em março de 1958, o partido emitiu uma declaração que visava, através de atores sociais e meios pacíficos, alcançar uma revolução democrática no país.

Diante da submissão do PCB à política soviética, a Declaração de Março de 1958 anunciava que o caminho da revolução brasileira só poderia ser pacífico e estabelecido em conjunção com as forças heterogêneas, a saber, a burguesia nacional, o proletariado, os camponeses e a pequena burguesia; essa última vista na época como a maior detentora das potencialidades progressistas (Rezende, 2010, p. 51).

Com a desestruturação da esquerda, sua divisão em muitos grupos diferentes, e o envolvimento da maioria deles na luta armada (Rezende, 2010), o uso da violência foi iniciado por grupos específicos. Na trama, isso é bem separado logo no início quando o Velho, expressa seu desagrado com essa vertente quando Lucas questiona se eles estão trabalhando

juntos. Segundo ele, esse tipo de ação legitima a criação de um aparelho repressivo da ditadura, discurso mais a frente utilizado por Lucas para tentar manter sua irmã longe do perigo. O personagem também deixa suas ações um tanto ambíguas quando decide, ele mesmo, após sua conversa com Neuza, se aproximar da luta armada. Essa separação entre as duas formas de resistência também são vistas em uma conversa entre Joana e Lauro (Anselmo Vasconcelos), na qual os dois falam sobre as diferenças entre as duas organizações: o partido sendo algo mais velho e defasado, enquanto a luta armada prega libertação mas age como um esquema de dominação, fazendo com que os personagens se sintam incapazes de apresentar suas opiniões.

Após sua conversa com Neuza, Lucas se aproxima do grupo da guerrilha urbana, comandado por Raul (Nelson Xavier) à distância com intermédio de Joel (Ivan de Almeida), e tenta conciliar seu apoio com o Partido Comunista. Nesse momento as diferenças entre os dois núcleos esquerdistas ficam mais claras, com o Velho chamando o outro grupo de terroristas. Lucas então traz a proposta que mascara sua motivação por trás de toda sua ação, praticamente profetiza uma ação que mais a frente será repetida para Raul, de criar uma fachada legal para estrutura revolucionária. Quer usar hotéis, agências de viagem, entre outras coisas úteis como hospitais para auxiliar a resistência. Tal cena serve também de Arauto para o caminho que sua própria ambição o levará, como Vogler (2006) expressa a máscara do Arauto pode ser empregada temporariamente por um personagem de outro arquétipo, neste caso o próprio Herói a usa para dar o pontapé inicial em sua mudança.

É ao expressar seu plano e tentar unir os dois lados da esquerda, que a jornada caótica do protagonista se inicia, seguindo seus planos independente dos sentimentos de seus aliados. Como o arquétipo do Guerreiro, proposto por Pearson (1989), Lucas passa a mudar o mundo ao seu redor através da imposição de sua própria vontade e a imagem do mundo ideal que ele mesmo construiu. Moldada pela sua insatisfação e frustração, que como Coelho (2019) sugere não é uma frustração com um possível atraso e sim com a obrigação de um futuro esperado por si mesmo.

Com esse seu desejo, Lucas se aproxima de seu antigo amigo, Billy (Nelson Dantas), que o ajuda a abrir uma empresa e o aproxima de Thomaz, que tem ligações com o dono da Eletronics, uma empresa importante que tem concorrências com o governo. Passa então a esbanjar sua nova riqueza, comprando uma casa nova, e com isso se distancia ainda mais de Neuza, causando mais embates que colocam em jogo as convicções do protagonista. Para Jung (2000), dentro das possibilidades de um arquétipo feminino, a mulher como eros exacerbado, que naturalmente causa perturbação e conflito, como forma de, através dos afetos

e das emoções, gerar fogo que ilumina as vítimas da confusão. Segundo o autor, ela vem desta forma como um elemento transformador e de redenção.

Tal função para Neuza pode ser vista em uma de suas discussões mais importantes com seu marido, logo após uma festa em que ambos ficam sabendo do envolvimento de Thomaz com as forças de repressão à resistência.

NEUZA — Você parecia feliz.

LUCAS — O quê?

NEUZA — Eu disse que você parecia satisfeito, feliz com seus novos amigos.

LUCAS — E você não?

NEUZA — Não seja cretino, Lucas, Você sabe que eu estou com os nervos arrebitados! Sua irmã e os amigos dela matam, roubam, sequestram, eles dizem que fazem isso pelo bem do povo. Você rouba, mas você rouba e entrega o dinheiro para o Partido.

LUCAS — Quer parar? Tá de porre?

NEUZA — Não, não, agora seus novos amigos, o Billy, o Thomaz, roubam, matam, somem com as pessoas, mandam torturar, dizem que fazem isso pelo bem da pátria. Ao Brasil. Pobre Brasil. Pobre Gente. Pobre povo. Quanta gente querendo o bem do Brasil.

LUCAS — Grita vai, pra todo mundo ouvir.

NEUZA — Você tem medo que alguém saiba é? Eu vou dizer uma coisa pra você. Eu olho pra você e vejo um estranho, você é de esquerda ou de direita? Quem é você, Lucas?

LUCAS — Você tá de porre!

NEUZA — Não, não, me responde, por que isso? Para que isso Lucas? Quem é você? Porque a cada dia você fica mais distante, mais indiferente, você nem trepa mais comigo.

Essa relação conflituosa com a esposa, ao qual ele tenta convencê-la a confiar nele e em seu plano para a revolução, piora ainda mais quando Lucas faz o possível para se aproximar de Thomaz. Sua intenção é conquistar a confiança do empresário com a finalidade de se aproveitar de sua relação com o dono da empresa Electronics, Valadares (Paulo Porto). Para isso se aproxima de Antônia (Nicole Puzzi), que já foi amante dos dois homens, traindo a esposa em prol de sua missão, o que resulta em uma ruptura ainda maior em seu relacionamento. Isso ocorre quando seu amigo Billy revela para Neuza o que ele fez e conseqüentemente corta relações devido às ações cada vez mais arriscadas e o distanciamento de Lucas. Aqui é importante ressaltar o significado por trás do codinome do protagonista, dado a ele pelo Velho em seu primeiro encontro. Jonas, profeta bíblico, foi encubido por Deus de ir até a cidade de Nínive, entretanto, por teimosia, foi em direção a Társis. Em sua viagem foi pego por uma tempestade que quase naufragou o navio, sabendo de sua culpa, pediu aos marinheiros que o jogassem ao mar para aplacar a ira de Deus (Bíblia, 1974). A parte mais conhecida dessa história é o momento em que Jonas é engolido por um grande peixe, popularmente dito como uma baleia, onde por vários dias reza pelo perdão do Senhor, é essa parte que a trama do filme resalta várias vezes em referência a situação de Lucas.

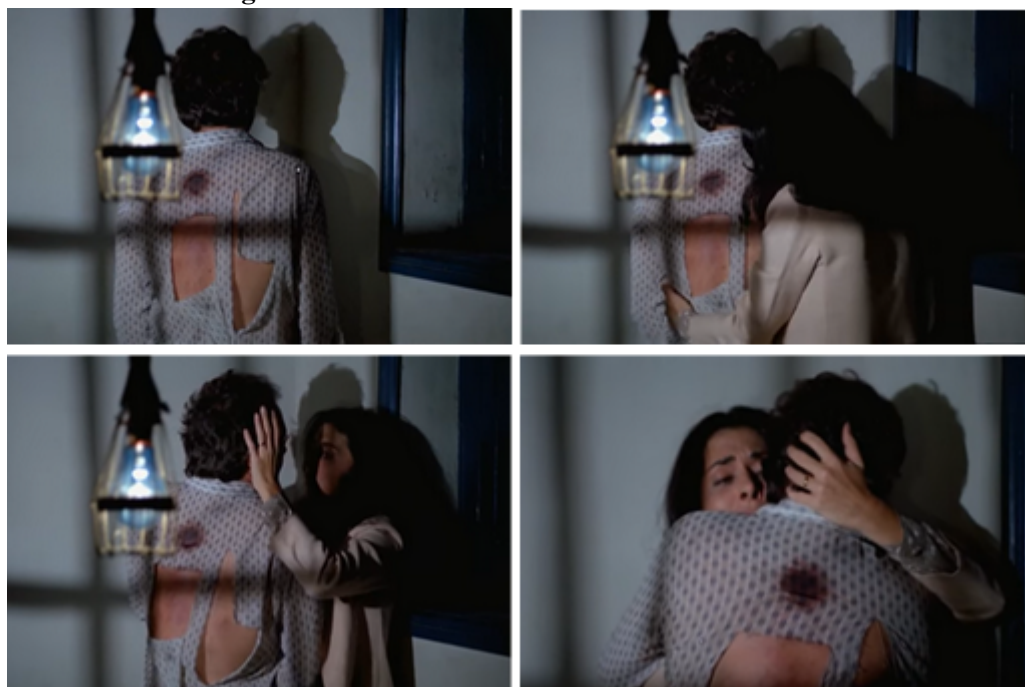
Não só Lucas faz paralelo com Jonas em sua história por agir como um profeta, um mensageiro de um futuro específico para a resistência, como também seu distanciamento de sua esposa e suas ações que cada vez mais o aproximam de Thomaz, remetem ao afastamento do profeta com Deus. Prova disso é o momento em que Thomaz e seus homens, na procura por Jonas, que eles ainda não sabem a verdadeira identidade, capturam o Velho e o torturam, trazendo Lucas para assistir enquanto eles o interrogam. Ao encarar o personagem que estava com ele no início de sua jornada enquanto lado a lado com seus inimigos, Lucas se encontra no ponto mais distante e tenso de sua caminhada. Aliado ao constante questionamento de Neuza sobre as suas convicções, esse ponto demarca seu distanciamento de sua virtude e seu plano original de auxiliar a revolução. Quando o personagem faz o movimento de retornar ao que era antes, na busca pela confiança de Neuza, que seu último teste acontece. Nisso pede a ela que leve alguns documentos para fora do país, papelada que conseguiu em seu plano de infiltração no círculo de Thomaz.

O que vem a seguir é um momento em que Vogler (2006) e Campbell (2009) fazem alusão ao estar na “barriga da baleia”, é o encontro com a morte, em que tudo parece perdido para o Herói. O primeiro autor diz: “Naqueles poucos segundos, experimentei algo parecido com o pânico. Para mim, o herói estava realmente na barriga da baleia, inacessível, efetivamente morto” (Vogler, 2006, p. 163). É no entanto quando tudo parece estar perdido que, ao lançar-se ao desconhecido o Herói pode renascer superando suas adversidades (Campbell, 2009). É nesse momento que sua identidade é descoberta por Thomaz e ele é capturado e torturado, seu triunfo, entretanto, não é derrotar o inimigo à base da força. Ao longo da história, apesar dos conflitos com sua esposa, Lucas instigou na mulher o desejo de lutar ao lado dele e quando capturado, parte dela o esforço de libertá-lo. Com a ajuda inesperada de Antônia, irritada por ter sido culpada por Thomaz da traição de Lucas, a mulher vai até Valadares e consegue um acordo. Se ela recuperar os documentos e um dinheiro que Lucas extraviou, sob a supervisão de uma figura neutra, terá seu marido de volta.

Antes de fazer a viagem para recuperar o que o inimigo deseja, Neuza vai de encontro com Lucas e é quando a vitória por trás de suas adversidades é revelada. O homem insiste que apesar de tudo o que lhe ocorreu, incluindo a tortura implícita, não entregou ninguém, não quebrando a confiança de nenhum de seus companheiros. Nesse momento (Fig. 3), ele aparece de costas, a meia-luz no centro da cena, deixando suas costas feridas e suas roupas rasgadas à mostra, mas escondendo seu rosto. Em seu momento de maior fraqueza seu rosto não é visto e há um maior foco nas sombras ao seu redor, uma que em formato de cruz sobre suas costas e a sua própria sombra de frente para ele na parede. Que podem ser observados

como mais um simbolismo bíblico e uma representação do enfrentamento de Lucas com o arquétipo da Sombra.

Figura 3 - Encontro de Neuza com Lucas torturado.



Fonte: Screenshots do filme “O Bom Burguês” (1983). Colagem feita pela autora, 2025.

Essa importância dada à confiança e ao fato de ter permanecido fiel aos seus companheiros é uma característica importante, já que tanto o Velho quanto Joana, irmã de Lucas, não o entregaram quando estavam de frente com a possibilidade de fazê-lo. Parte da jornada do arquétipo do Mártir, como descrita por Pearson (1989), é abraçar o sofrimento em busca da redenção, segundo a autora eles acreditam que a vida requer que este faça mais do que só esperar passivamente por salvação. Ela declara que eles acreditam que a salvação deve ser conquistada através do sofrimento e trabalho árduo (Pearson, 1989). Nesse momento, Lucas utiliza da máscara do Mártir como redenção de sua trajetória como Guerreiro, ele deixa de tentar mudar o mundo à força, para se sacrificar a fim de proteger seus ideais. Para ele, que vem sendo testado ao longo da história quanto a seu alinhamento e suas convicções, trair seus companheiros é pior que sofrer a tortura.

Apesar de Lucas ser o protagonista, outros revolucionários também ganham destaque na história, em principal Joana/Patrícia, irmã mais nova de Lucas que, embora tenha uma função específica na trama de seu irmão, tem sua própria trama ao longo do filme. Dentro da linha principal da história, as aparições de Joana funcionam como gatilho de mudança. Seu encontro inicial com Lucas durante um assalto ao banco (Fig. 4) não só estabelece o homem

como uma de suas fraquezas, como também instiga o protagonista a contar a verdade à Neuza sobre seu próprio envolvimento com a resistência. Esse encontro dos dois irmãos também serve de pontapé para que Lucas faça mais do que só auxiliar o Partido Comunista, buscando formar aliança com a luta armada através de Raul.

Figura 4 - Encontro de Joana e Lucas durante o assalto ao banco.



Fonte: Screenshot do filme “O Bom Burguês” (1983).

Tal como Lucas, a fraqueza de Joana está nas pessoas que ela ama, seu irmão e, mais a frente na narrativa, Lauro. Isso é deixado claro diante de uma discussão que ocorre logo após o assalto, quando outros membros do grupo de luta armada brigam com a jovem revolucionária por ter fraquejado durante a operação. Ela explica que isso se deve ao fato de ter encontrado seu irmão no banco e um dos membros retruca:

REVOLUCIONÁRIO — Irmão de sangue não conta! São laços burgueses, seu irmão é o operário, o camponês, nós aqui! Eu, ele, a tua família somos nós aqui!
 JOANA — Eu quando conheci vocês, eu descobri um mundo que eu nem sabia que existia. Quer dizer, meu irmão não quer dizer nada para mim, ele é um babaca, um burguês, eu juro... Mas quando eu vi ele...

Embora diga que Lucas não significa nada, ainda sim demonstra ser afetada pela presença do irmão. Ao mesmo tempo que discutem e entram em embates ideológicos quando o protagonista tenta convencê-la a desistir da luta armada, Lucas é uma das pessoas que Joana vai visitar, quase para se despedir, antes de uma missão difícil. Esse é outro momento significativo que antecede a mudança na história principal, o qual vem antes do sequestro do Embaixador e do envolvimento ainda mais profundo de Lucas na operação ao lado de Thomaz. O que pode ser visto pelo paralelo feito pela montagem (Fig. 5) que coloca as cenas do sequestro e a pescaria que aproxima o protagonista e o antagonista intercaladas.

Figura 5 - Paralelo feito na sequência Sequestro do Embaixador/Lucas se aproximando de Thomaz.



Fonte: Screenshots do filme “O Bom Burguês” (1983). Colagem feita pela autora, 2025.

O último momento, indicativo de mudança, ocorre perto do final da história, entretanto, antes de explicar esse momento é necessário fazer um adendo. Ao longo de sua trama pessoal, Joana se aproxima de Lauro, seu companheiro de guerrilha urbana, e ambos conversam várias vezes sobre seus sentimentos quanto à organização, quanto suas convicções e até arriscam falar sobre sua vida fora do aparelho de resistência. Cresce entre os dois personagens um romance que culmina em uma cena de amor, mas, mais importante que isso, ao final de sua estadia no aparelho, antes de se separarem, há a revelação de seus nomes verdadeiros. Desde o início do filme, entre si só utilizam seus codinomes e, mesmo tendo grandes ressalvas com o grupo ao qual pertencem, se identificam como membros deste, deixando suas identidades de lado. Jung (2000) fala sobre a vivência grupal na qual se forma uma identidade do grupo, no qual são transformados e levados a agir de certa forma pela alma coletiva que os domina quando estão em conjunto. Por mais que as forças internas da organização os obrigasse a agir dentro dos parâmetros estabelecidos pelo grupo, os dois personagens constantemente quebram essa identidade coletiva se aproximando um do outro, finalizando essa cisão com a revelação de seus nomes verdadeiros. É um momento de grande

importância, no qual Joana presenteia Lauro com seu colar como forma de lembrar dela até que se reencontrem.

Este colar, retorna depois, quando os agentes que trabalham para Thomaz encurralam a mulher e a informam de que Lauro foi capturado e está em perigo. A tortura - por mais que implícita - e o amor que sente pelo homem, fazem com que ela fraqueje e aceite levar os homens até o local em que deveria se encontrar com Jonas pela primeira vez, a fim de revelar sua identidade. Contudo, quando avista o irmão com a gravata que serviria de sinal para reconhecer o outro agente da resistência, Joana se joga em frente a um ônibus antes que a identidade do protagonista seja revelada por completo. Esse serve como terceiro ponto de virada na história, a partir do qual Lucas passa a ser vigiado e investigado pelos homens de Thomaz antes de ser capturado. Joana configura-se assim como alguém que se enquadra em dois tipos de arquétipo como descritos por Vogler (2006): o Arauto, ao ser sempre um ponto principal da trama que antecede a mudança, e o Aliado, que, segundo o autor, pode ser uma das facetas do primeiro arquétipo. A função do Aliado é, além de auxiliar e acompanhar o Herói, eles também revelam facetas diferentes desta ao longo da história.

Como Vogler (2006, p. 76) descreve, os Arautos “Alertam o herói (e a platéia) para o fato de que a mudança e a aventura estão chegando”. Neste caso, Joana serve como gatilho para a diferenciação dos atos da história: Primeiro Ato - Lucas adentra a luta armada e revela suas ações a sua esposa após encontrar a irmã; Segundo Ato - após a visita de Joana para se despedir do irmão antes do sequestro do embaixador, o protagonista se vê cada vez mais envolvido com o antagonista, chegando a um ponto sem retorno ao quebrar a confiança da esposa ao traí-la para avançar em sua missão; Terceiro Ato - Joana é usada para atrair Jonas e a partir daí ele é perseguido e capturado pelo inimigo, culminando em sua resistência a tortura frente a lealdade com seus companheiros ligado ao sacrifício de sua irmã o qual ele mesmo presenciou.

8 ANÁLISE DO FILME: CABRA CEGA (2005)

O filme de 2005, dirigido por Toni Venturi, foi produzido pela Olhar Imaginário Ltda. juntamente com a Europa Filmes. Traz Leonardo Medeiros no papel do protagonista Thiago, Debora Duboc como a militante Rosa, Jonas Bloch como Matheus e Michel Bercovitch como Pedro. Segundo o diretor, em entrevista para a equipe do site de cinema Omelete em 2005, o protagonista do filme foi baseado livremente no ex-militante da ALN, Carlos Eugênio Paz, que se exilou durante a ditadura por questões psicológicas (Venturi, 2005). Na mesma

entrevista, Venturi explica que, apesar de vários dos personagens da trama terem nomes bíblicos, a explicação para tal é uma homenagem feita a organização conhecida como Ala Vermelha, a qual participou o consultor do filme, Alípio Freire. Produzido e lançado no contexto dos 60 anos desde do golpe militar, o filme difere de obras como *Lamarca* (1994) e *O que é isso Companheiro?* (1998) que vieram poucos anos antes. Mostra uma realidade diferente do revolucionário durante a ditadura militar, em que dá menos foco às ações contra o governo e mais ao conflito interno vivido pelo personagem e entre os membros da guerrilha.

É importante notar na construção narrativa deste filme o uso constante do suspense, como observado na análise anterior, suspense como um gênero ou subgênero, neste caso mais como um instrumento narrativo, se trata do uso da espera dentro da estrutura fílmica para causar um impacto. É a suspensão de informações, o ‘deixar no ar’ que prende a atenção do espectador e se dilata pela trama, às vezes através de uma ou mais sequências, para criar a sensação descrita por Odair Silva (2011) como a “espera do inesperado”. O autor vai dizer que:

A espera do inesperado fundamenta-se em fraturas que têm por objetivo romper com a simetria. O suspense, como gênero, é a fissura que rompe o efeito de sentido simétrico do suspense enquanto mero pico tensivo pontual. O “inesperado”, o “abrupto”, o “brusco”, o “espanto” são correlatos que estruturam o gênero suspense; esses termos são essenciais, quando notamos que a espera que sustenta a narrativa dos filmes sob a égide desse gênero é toda ela cristalizada na esfera da assimetria; daí o suspense ser caracterizado como a “espera do inesperado” (Silva, O. 2011, p. 81-82).

Essa simetria é a esperança de que algo irá acontecer, é como prever as consequências das ações de um personagem ou o rumo para o qual a trama da história irá seguir. Ao suspender informações, sem deixar o espectador completamente no escuro, a obra permite que haja uma espera de algo que é desconhecido. Isso pode ser visto Thiago em seus momentos de maior tensão, sozinho no apartamento, observa o teto rachado de seu quarto e fica atento aos barulhos, se esgueira pela casa fugindo das janelas abertas, andando armado pela casa sempre à espreita na esperança de que algo aconteça. Esse foco nas rachaduras (Fig. 6), além de criar esse suspense, também cria a ideia de que a vida do personagem está aos poucos desmoronando, como o diretor Toni Venturi explica: “[...] E nada é por acaso. A tinta no teto é aquela teia que pega o personagem, o mundo que desmorona...” (Venturi, 2005).

Figura 6 - Rachaduras no teto do quarto de Thiago.



Fonte: Screenshot do filme “Cabra Cega” (2005).

Santos (2009) descreve esses momentos de grande tensão no filme como claustrofóbicos, com o propósito de demonstrar a incapacidade do personagem de sair da situação em que se encontra. O próprio Thiago está em suspense, sempre esperando e anunciando, mesmo que nem sempre verbalmente, a presença de um perigo que está por vir, mas que não se sabe de que lado virá. Característica que serve ainda mais para o desenvolvimento do suspense, como descrito:

Criar uma aura de suspense, por parte do enunciatário, é esconder, de um lado, alguma coisa do enunciatário e também dos atores do enunciado filmico, optando por revelar, ou não, esse algo escondido, seja para o espectador, seja para o personagem; dessa forma, tanto enunciatário, quanto o ator do enunciado partilham de um mesmo /não-saber/ [...] (Silva, 2011, p. 79).

Todo esse não saber, não poder agir, não ser forte o suficiente, esses não que crescem junto ao suspense da história contribuem para um dos pontos principais de Thiago como protagonista desta história: sua frustração. Thiago é um guerrilheiro que se feriu em batalha e viu sua companheira, Dora, ser capturada e levada pelos militares sem poder fazer nada para salvá-la e agora é obrigado a ficar parado e se recuperar. A sequência inicial do filme, que se estende por quase oito minutos, trocando entre o uso do flashback da missão falhada, de imagens de manifestações e violência policial, para Thiago ferido, serve para dar abertura a essa noção. Como protagonista, Thiago quer agir, quer lutar, quer resolver o que manifestações comuns não podem ser resolvidas, quer salvar seus companheiros, mas não pode.

Tal qual Lucas, em *O Bom Burguês* (1983) a insatisfação e a frustração são os sentimentos que movem este personagem. Como Coelho (2019) desenvolve, a frustração aparece como um sentimento brasileiro ligado ao desejo de um futuro que não deu certo. É uma visão quase profética de algo que nunca vai acontecer, no caso de Thiago é seu momento de retornar a batalha e fazer a diferença. Quando Dora é resgatada e levada para a casa de

Pedro, o esconderijo em que ele está ficando, Thiago convida Miguel, um dos guerrilheiros, a participar de seu novo grupo revolucionário que um dia pretende criar. Sua vontade de agir e sua discordância com as ações dos outros, incluindo do alto escalão que ordena que recue, faz com que ele por diversas vezes entre em embate com Matheus e Pedro sobre suas convicções e ações.

Matheus, o líder cauteloso e estratégico, que vê as dificuldades do grupo e as necessidades que impulsionam as mudanças de tática, incluindo a própria perseguição pela polícia. E Pedro, o apoiador não tão engajado assim, que não quer se arriscar além da conta e colocar tudo em risco pelas ideias revolucionárias. Ambos são personagens que de certa forma trazem Thiago de volta para a realidade e o forçam a testar suas convicções, um por respeito e outro por desconfiança. O primeiro se nota de forma bem clara em um diálogo entre o protagonista e o mais velho:

Matheus — Olha pra sua cara, nesse estado eles te pegam em 2 minutos.

Thiago — Eu me viro, o dever de todo revolucionário é fazer a revolução, lembra?

Matheus — Pra fazer a revolução é preciso mais do que só uma frase de efeito.

Depois disso os dois conversam sobre suas noções de revolução, como o mais novo não teme a morte e quer honrar os que já se foram, quer agir e fazer a diferença, enquanto Matheus fala sobre a importância de recuar, as dificuldades de trazer pessoas para a causa e as perdas que tiveram. Matheus age quase como a figura do Mentor, mas a partir do ponto que sua presença é o que mantém Thiago no lugar e o impede de agir diante de seus impulsos. Como Vogler (2006, p. 39) vai dizer “o Mentor só pode ir até certo ponto com o herói” e é com a confirmação da morte de Matheus, mais a frente na história, que Thiago se prepara para agir com base no que acredita.

Durante boa parte do filme a relação entre Pedro e o protagonista é colocada em contraste e há momentos dentro de uma mesma sequência de cenas em que os personagens são divididos pelo próprio cenário ou por truques de câmera para representar seu conflito (Fig. 7). Há uma breve tentativa de aproximação por parte do segundo, mas devido às suas diferenças de convicção e das próprias paranóias do personagem principal, essa relação é atrapalhada.

Figura 7 - Thiago e Pedro separados visualmente..



Fonte: Screenshots do filme “Cabra Cega” (2005). Colagem feita pela autora, 2025.

O que demarca essa cisão entre os dois é uma discussão encabeçada pelo medo de Thiago e a despreocupação de Pedro, da qual resulta no segundo homem dizendo:

Pedro — Olha aqui cara, eu sei que a tua barra tá pesada, mas eu tô aqui cumprindo meu papel. Posso não ser nenhum grande herói como você, mas também não sou nenhum babaca.

Logo depois disso diz que Thiago deveria aprender a confiar mais nas pessoas, solidificando a relação de desconfiança entre os dois, principalmente por Pedro não se enquadrar no ideal de revolucionário que o protagonista parece criar em sua própria mente. Ismail Xavier (2018) em sua reflexão sobre a figura do ressentimento em filmes da década de 1990, discorre sobre as flutuações de emoções e as dinâmicas de poder que caracterizam os personagens ligados a esse conceito, e é possível notar claramente uma influência desse ressentimento na frustração de Thiago, ainda mais considerando que o filme foi lançado ainda no início dos anos 2000. O autor vai dizer que:

O derrotado se transforma num injuriado que, na dificuldade de superação efetiva, ruma os projetos de vingança, canaliza a energia para esquemas obsessivos e termina por extravasar um impulso adiado e energias acumuladas, numa autoagressão ou numa ação deslocada onde dá tudo errado (Xavier, 2018, p. 329).

Com a morte de Matheus, Thiago que já demonstrava sinais de que logo estouraria com todas as suas emoções, sofre mais uma derrota. Acumulada a perda de outros companheiros, inclusive, simbolicamente, a de Lamarca, ao qual descobre sobre a morte por meio da televisão, isso gera em Thiago a raiva que finalmente o faz agir. Junto a Rosa, sua cuidadora e interesse amoroso, se livram de tudo o que há no apartamento e procuram por provas de que Pedro é o traidor, guiado pela certeza de sua paranoia. Xavier (2018) expressa que surtos de raiva de personagens fracassados são expressões da impotência perante as engrenagens sociais que permitem a canalização da revolta, neste caso não só é possível fazer

uma leitura metalinguística como também uma leitura do próprio personagem. Sua agressão contra Pedro quando o captura e sua insistência de que ele é um traidor, nada mais é do que representação de sua frustração com sua impotência diante da situação em que se encontra.

Quando descobre que na verdade o outro homem não cometeu erro algum e o verdadeiro traidor é um militante mais novo que esteve no apartamento previamente, finalmente deixa de lado sua desconfiança e silenciosamente se desculpa com o homem antes de partirem em direção a sua última batalha. Ironicamente, o verdadeiro traidor havia aparecido como uma arma de Chekhov anteriormente (Fig. 8) - também sendo colocado em uma espécie de divisão visual pelo próprio cenário -, quando visitou o apartamento Thiago comentou com Matheus sobre a idade dos novos militantes, e o mais velho havia dito que eram de confiança. Único momento em que a desconfiança do protagonista não foi aguçada o suficiente para lhe deixar preparado para o pior.

Figura 8 - Verdadeiro traidor do grupo de Matheus.



Fonte: Screenshot do filme “Cabra Cega” (2005).

Ademais, desconfiou em certo nível de basicamente todos os personagens da trama, incluindo Matheus por quem tinha muito respeito, sendo dissuadido apenas por Rosa. A mulher, juntamente com a vizinha, Dona Nenê (interpretada por Bri Fiocca), são as únicas personagens que conseguiram tirar Thiago de seu estado de angústia. As duas de certa forma contemplam a parte da jornada do Herói que Campbell (2009) chama de encontro com a deusa e o arquétipo da Mãe Universal por ele mesmo descrito como imbuída de todos os atributos femininos, nutridora e protetora, mas também que representa a morte, trazendo a dualidade entre o “bem” e o “mal”. Assim, ao encontrar-se com tal figura o Herói deve contemplar essas qualidades de forma igual e ser liberto dos sentimentos ruins, das dificuldades e aflições, dessa forma a figura da mulher representa tudo o que pode ser conhecido e ensinado para o Herói em seu caminho para o crescimento (Campbell, 2009).

Ambas as mulheres aparecem como figuras de proteção, Nenê, a vizinha que tenta se aproximar dele por estar sozinha, é a figura de uma mãe que perdeu o filho devido a uma ditadura muito semelhante à que o protagonista luta contra. Através da insistência, ela faz com que ele se abra, representado principalmente pela porta do apartamento (Fig. 9), a qual ele cruza para jantar com ela depois de um certo tempo.

Figura 9 - As portas dos apartamentos representando a aproximação de Thiago e Nenê.



Fonte: Screenshots do filme “Cabra Cega” (2005). Colagem feita pela autora, 2025.

Enquanto Rosa é sua cuidadora, seu papel é basicamente o de nutrir Thiago em sua recuperação, tratando de seus ferimentos, fazendo companhia e garantindo que tenha tudo o que precisa. Momento importante de sua relação é uma conversa que ambos têm após ver Thiago mexer com suas armas e mirar em si mesmo, mostrando a diferença entre os dois quando ela diz não gostar de armas e ele declara que dependem delas. Nisso, acontece o seguinte diálogo:

Thiago — Sabe, é engraçado, mas não consigo ter amiga mulher.

Rosa — Ah é?

Thiago — É, na Economia só tinha homem, em Cuba também. Acho que eu perdi o jeito.

Rosa — Mas a gente não perde o jeito pra essas coisas.

Thiago — Negócio é política, sabe? É ir pra porta de fábrica, greve, subir na caixa, ir pra cima da polícia.

Esse pequeno diálogo não só apresenta bastante sobre o personagem principal, como também dá abertura para sua aproximação com Rosa. Demonstra que Thiago é um intelectual, algo também fica claro em outra cena na sua tentativa de escrever seu próprio manifesto, influenciado por Cuba que coloca a luta política acima de tudo. Isso faz com que Rosa questione se ele não se diverte, e através de sua própria teimosia, força a abertura para falar de sua vida pessoal, seus interesses e tirá-lo do apartamento para um piquenique. Sua relação com o homem, que se desenvolve em algo amoroso e sexual, pode também representar o arquétipo de *anima*, que segundo Jung (2000) também se equipara a entrar no reino dos deuses e lidar com o bem e o mal. Segundo o autor, ela é atraída pela vida, e age como um teste de coragem e de moral do homem, é uma relação com o caos e a desordem que implicam na busca de sentido.

Ao fim, no entanto, Rosa acaba sendo influenciada e moldada por Thiago, que a instiga a agir com ele e a ensina a empunhar armas para lutar. Trazendo-a consigo em sua última grande ação do filme, que é destruir todos os seus vestígios no local que o aprisionava - o apartamento - e capturar o homem que acredita ser o traidor. Para enfim, lutarem lado a lado por sua sobrevivência contra o real inimigo que invadiu o prédio.

9 ANÁLISE DE O PASTOR E O GUERRILHEIRO (2023)

O filme de drama dirigido por José Eduardo Belmonte e produzido por Nelson Rodrigues, foi distribuído pela empresa A2 Filmes e lançado oficialmente no dia 13 de abril de 2023. Focado em Zaqueu, o pastor, interpretado por César Mello; em Miguel Souza/João, o guerrilheiro, interpretado pelo ator Johnny Massaro; e Juliana, a filha do Coronel torturador, interpretada por Julia Dalavia. Ambientado em Brasília e nas florestas no Norte de Goiás, a temporalidade da trama se alterna entre o início da década de 70, se estendendo até o início de 1974, e o ano de 1999, com parte central do filme girando em torno da virada do milênio.

Para cumprir o objetivo deste trabalho, a análise dará maior importância às sequências focadas no personagem Miguel e sua trajetória dentro da trama, sem, é claro, deixar de lado muito do que ocorre no resto da narrativa. O filme tem início na casa do Coronel que, em sua idade mais avançada e em uma cadeira de rodas, possui o livro de Miguel ao seu lado e um pássaro na mão. O último é segurado firmemente e apresentado em primeiro plano, mais a frente na mesma cena, é mostrado um viveiro de pássaros.

Metz (1972) vai apontar o uso da imagem como um recurso narrativo por sua capacidade de conter vários enunciados em um só plano imagético e por sua capacidade de significação em comparação com outras imagens demonstradas. Nesta cena inicial que basicamente se sustenta na visualidade, há uma importância muito grande para o entendimento do Coronel sem que palavras sejam ditas por ele. O pássaro e os presos políticos sob a tutela deste aos quais ele ainda não consegue libertar e se libertar da memória são um paralelo acentuado desde a primeira imagem da sequência de abertura do filme (Fig. 10).

Figura 10 - Primeira imagem do filme O Pastor e o Guerrilheiro.



Fonte: Screenshot do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023).

A primeira sequência (Fig. 11) não só apresenta os personagens principais, todos ligados pela crueldade do Coronel e por sua ação logo no início da trama, intercala suas cenas com o sermão do personagem Pastor, que fala sobre a virada do milênio, e as interpretações do fim do mundo. Também com a apresentação de Juliana sobre como os pesquisadores e estudantes devem pensar nos problemas sociais da realidade, ambas cenas que ocorrem na temporalidade narrativa de forma simultânea nas cenas do Coronel. No entanto, traz a segunda temporalidade do filme, a visão do passado, introduzindo não só Miguel, o guerrilheiro, como também seu livro através da fala da cuidadora que se mescla com a própria narração do personagem.

Figura 11 - Imagens da primeira sequência do filme O Pastor e o Guerrilheiro.



Fonte: Screenshots do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023). Colagem de feita pela autora, 2025.

Por um momento a câmera se posiciona dentro do viveiro de pássaros (Fig. 12), colocando a visão do Coronel atrás das grades que prendem os animais. O que pode significar essa sua sensação de estar preso ao passado que agora é lido para ele.

Figura 12 - Coronel visto através da tela do viveiro.



Fonte: Screenshot do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023).

Essa cena se estende em dimensão de significação através do uso dos *beats*, que como McKee (2006) descreve são mudanças de comportamento por ação e reação que moldam os pontos de virada de uma cena. Cada *beat* traz um significado a mais para a cena o que acrescenta na ideia de escalonamento de tensão para o que virá a ser uma sequência de cenas

dedicada a criação de um certo suspense. Portanto cada *beat* vai apresentando um novo elemento para isso: há a apresentação do Coronel, que segura um pássaro e tem um livro por perto, depois o sermão do pastor sobre a virada do milênio e em seguida a apresentação da garota sobre tema semelhante, ambas partes acrescentando a ideia de mudança, virada, de algo que está por vir, à primeira parte. Silva (2011) explica como as subdimensões de intensidade e extensidade ajudam a criar a tensividade em uma cena. A primeira tem relação com a força dos elementos apresentados, com sua energia, seu andamento e o tom a que lhe é dado; enquanto a segunda tem ligação com a extensão do campo controlado pela primeira, ou seja, o tempo a que pertence e o espaço que ocupa, e cada uma delas conversa de forma inversa em proporção. O autor vai dizer:

Assim, o andamento rege a temporalidade por uma correlação inversa, pois quanto mais elevada é a velocidade, menos longa é a duração; a tonicidade rege a espacialidade por uma correlação conversiva, pois quanto mais forte é a tonicidade, mais vasto é o seu campo de desdobramento. A correlação entre as subdimensões pertencentes a uma mesma dimensão será conversiva. Esta, por sua vez, pode ser pensada como um produto. O produto resultante do andamento e da tonicidade tem por resultante necessária o *impacto*; o produto resultante da maior extensão temporal e da maior extensão espacial tem por resultante necessária a universalidade (os valores de universo) (Silva, O. 2011, p. 56, grifo do autor).

Esse impacto é criado a partir da constituição de um suspense, que neste caso não só leva o espectador até a figura principal do filme, que dá ligação aos três personagens introduzidos primeiro, como também ao evento que dá partida para a trama: a morte, ou melhor dizendo, o suicídio do Coronel. Esta que, antecedida pela apresentação de Miguel, introduz o personagem como o foco central da história, como uma incógnita que de certa forma responde a morte do militar e mais outras perguntas que vem depois disso. A partir da narração da cuidadora do Coronel, que se transforma na voz de Miguel em voz *over*, essa apresentação é feita deixando ainda mais explícita a posição do Guerrilheiro no filme. Esse mesmo fenômeno ocorre outras vezes na obra já que a presença de Miguel na trama é através da memória do outro e de si próprio, traduzida em suas palavras. Gaudreault e Jost (2009, p. 99) vão chamar o voz *over* de duas vozes em um só corpo quando: “dois personagens tenham duas vozes distintas, mesmo quando um relata a história do outro”, o que mantém Miguel presente como um personagem próprio mesmo que suas cenas sejam apenas lembranças em um livro.

Nessa cena, ele navega pelo rio adentrando a floresta onde encontrará seus parceiros revolucionários. Já embarcando na aventura, sem questionamentos ou apresentação em um mundo comum a priori, Miguel diz em voz *over* em suas próprias palavras narradas no livro:

Miguel — [...] Conduzido por um desejo de um futuro mais justo, depois de sentir na pele o que era viver num país sem liberdade. Precisávamos abrir caminho de algum jeito, mesmo que alguém terminasse o caminho depois.

Com essa fala, ficam claras as motivações do protagonista e o filme já deixa ver uma das temáticas essenciais de sua trama, a de que a revolução iniciada pelos guerrilheiros não termina com eles. O que traz uma leve semelhança ao arquétipo do Herói catalisador, conceito de Vogler (2006, p. 60) que os define como: “figuras centrais que podem agir heroicamente, mas que não mudam muito, porque sua função principal é provocar transformações nos outros”. Essa característica, que busca a mudança, mesmo que ela não venha por suas próprias mãos, mas que suas ações inspiram o futuro, é parte importante do personagem ao longo do filme e se apresenta de forma nem sempre positiva.

Como dito antes, após ouvir a narração do livro, o Coronel tira sua própria vida, encerrando a série de cenas com mais um dos temas centrais do filme: a culpa. O papel dessa sequência, além de introduzir três das figuras chave dessa história - o Coronel, o Pastor e o Guerrilheiro -, é de apresentar ao espectador os subtemas principais da trama: memória, a busca das novas gerações pela história real dos acontecimentos durante a ditadura e a rememoração daqueles que nela viveram; mudança, tanto coletiva e social quanto na vida privada dos personagens; e culpa, daqueles envolvidos nos eventos da ditadura e aqueles que têm ligação direta com eles.

Embora o Coronel seja uma figura importante, é sua filha, Juliana, quem leva o posto de terceira protagonista e é quem lida com o tema da culpa. Após a morte de seu pai, ela e a avó vão até a casa do ex-militar e descobrem que o homem deixou todos os seus bens à falecida mãe da garota fazendo com que ela se torne a nova herdeira. Devido a questões pessoais com o pai, a garota pensa em renunciar esse direito mas leva consigo o livro de Miguel. A personagem se alinha com pensamentos mais progressistas, conversando com colegas sobre o futuro, política, questões sociais e participação em movimentos estudantis.

Interesses que fazem com que ela leia o livro e se colocando das cenas narradas, ela segue os passos de Miguel e sua companheira, Elena, nos corredores da Universidade de Brasília, onde ela também estuda. Durante essa sequência, o filme apresenta a participação de Miguel em manifestações do movimento estudantil em que são debatidos novos passos para a revolução no Brasil. É introduzida nesta série de cenas a visão de revolucionários jovens, engajados e intelectuais que discutem entre si as mudanças que querem para o futuro. Aproxima-se assim do que Löwy e Sayre (1995) descrevem como o ideal de romantismo revolucionário discutido na França em contraposição ao antigo romantismo, a ideia de uma

juventude rebelde que contesta a modernização conservadora e o capitalismo, muito semelhante ao movimento estudantil francês da época.

Ações de militância estudantil também aconteceram em massa no Brasil durante os anos 1960. Mesmo com a proibição política em cima da União Brasileira dos Estudantes (UNE), as ações lideradas por estudantes tiveram grande repercussão na sociedade brasileira entre o período de 1964-1968. Intensificando-se a partir de 1966 e com muitas das ações armadas entre 1969-1973 possuindo apoio estudantil (Santos, J., 2009). No entanto, seu ápice foi no ano de 1968, como explica o autor francês:

Nesse meio tempo, a mobilização estudantil atingiu seu apogeu no segundo trimestre de 1968. A morte de um estudante no Rio em 31 de março dá o sinal para uma série de grandes manifestações em todo o país, culminando em 22 de junho numa gigantesca passeata no Rio — a “Passeata dos Cem Mil” — assim como demonstrações menores em outras cidades. Em agosto as passeatas estudantis continuam a se multiplicar. A repercussão é enorme: “pequeno- burgueses” ou não, aventureiros ou não, os estudantes já não podem ser ignorados enquanto atores políticos (Pécaut, 1990, p. 249).

Esses acontecimentos, tal qual a invasão a Universidade de Brasília, são refletidos na história do filme em uma única cena já demonstra a insatisfação de Miguel com a atual situação do movimento. O personagem defende mudanças de tática nas manifestações contra a ditadura, dizendo que as maneiras mais pacíficas como as greves não funcionam. E em meio ao debate com opiniões divergentes, a polícia chega ao local, há o embate com os estudantes o que resulta em Elena ferida, mas Miguel a salva antes que seja presa.

Antes de dar continuidade à análise, é importante ressaltar a escolha do nome do personagem. Embora seja um nome bastante comum no Brasil, não parece ter sido uma escolha simplesmente arbitrária, por isso é preciso sair momentaneamente em uma tangente para explicar brevemente o que é simbolismo. Comumente utilizado na literatura, o simbolismo veio primeiramente como um movimento literário francês do século XIX. Paul de Man vai determinar que “Algo na estrutura do símbolo permite isso, já que dispõe a identificação entre duas entidades as quais normalmente se experienciam como sendo diferentes” (De Man, 1988, p. 7, tradução nossa)⁹. Ou seja, é o uso de símbolos para conectar duas coisas que aparentemente não possuem ligação clara. No cinema, esse simbolismo aparece além do uso da linguagem verbal, McKee vai dizer:

Para começar, como o público no ritual da estória, reagimos a cada imagem visual ou sonora, simbolicamente. Nós sentimos instintivamente que cada objeto foi

⁹“*Something in the structure of the symbol allows for this, since it states the identity between two entities which are normally experienced as being different*” (De Man, 1988, p. 7)

selecionado para significar mais do que realmente significa e, portanto, adicionar uma conotação para cada denotação. (McKee, 2006, p. 373).

Como De Man (1988) sugere, o símbolo é como uma estrada que através da linguagem traz unidade ao imaginário e ao espírito, a duas coisas que possam ter relação. Neste filme, pode-se notar na composição desse simbolismo, um caráter religioso principalmente na construção do personagem revolucionário. O arcanjo Miguel aparece nas escrituras bíblicas como um guerreiro divino com a missão de proteger o povo judeu em tempos difíceis. Como descrito no capítulo 12 do Livro de Daniel da Bíblia católica (1974, p. 905): “Naquele tempo surgirá Miguel, o grande Príncipe que protege os filhos do teu povo. Será este um período de angústia tal que não terá havido outro semelhante desde que existem nações até aquele tempo”. Na Epístola católica de São Judas, o personagem aparece discutindo com o próprio Demônio para garantir o sepultamento honroso de Moisés. E em sua aparição mais famosa, em Apocalipse, o anjo aparece lutando contra o Diabo durante o Juízo Final. Ademais, o que importa de se extrair dessas passagens é a característica de guerreiro atribuída ao anjo que pode-se observar ao empregar o nome do personagem guerrilheiro neste filme.

Após seus embates com os policiais, momento em que conhece Elena, Juliana decide buscar na secretaria da universidade mais informações sobre os personagens do livro. Sem muito avanço nisso, o filme retorna para Miguel, uma continuação de sua primeira cena na história quando adentra a floresta e encontra seus companheiros revolucionários. Seu momento de guerrilheiro é o momento de maior fé do personagem, é a parte de sua trajetória junto aos outros revolucionários se preparando para a luta que os salvará da ditadura. Nesse período ganha nova identidade, aprende sobre sobrevivência na floresta e a lutar, o mesmo diz que foi neste momento que aprendeu quem era de verdade.

Miguel — Nos chamavam de terroristas, mas éramos jovens idealistas.

Em sua pequena comunidade isolada, a partir do treino para se tornarem guerreiros, mantém a parte das notícias do mundo por rádio e mantém uns aos outros motivados. Referência principalmente à Guerrilha do Araguaia que se instaurou no interior de Goiás e se tornou marco importante da resistência contra a ditadura militar de 1964. Esse momento do filme em que os guerrilheiros se acostumam com a vida na floresta também pode ser relacionado aos ideais do foquismo de Che Guevara e o maoísmo de Mao Tse Tung, principais vertentes marxistas disseminadas pela esquerda da época. A autora J. Santos (2009)

aponta que ambas pregavam um papel importante do campesinato na classe revolucionária e davam valor à luta armada e à preparação de guerrilha. Segundo a autora:

O maoísmo colocava a importância do “processo de integração na produção” onde os militantes seriam enviados às fábricas e ao campo para trabalharem junto com os operários e camponeses. A tarefa destes militantes seria “educá-los” para a revolução, conscientizá-los da necessidade da luta guerrilheira. O “processo de integração na produção” era importante porque ajudaria as organizações a alcançar o proletariado uma vez que a maioria dos seus militantes eram estudantes e intelectuais da pequena-burguesia (Santos, J., 2009, p. 104)

Características do romantismo, como expresso por Löwy e Sayre (1995), e do romantismo revolucionário que tendem a retornar aos meios rurais e camponeses para se afastar da modernidade capitalista como forma de fuga e libertação. Neste caso, aprendem a sobreviver na floresta e a viver em comunidade para estarem preparados para sua missão, quase messiânica, de trilhar um caminho para o futuro e trazer a mudança. Elena principalmente tem papel importante em manter a moral do grupo, discursando sobre o futuro que almejam e os lembrando de sua missão.

Com isso, iniciam-se os preparativos para uma nova ação em conjunto com outros guerrilheiros, as instruções são repassadas à Miguel e lhe é dito a apenas apresentar-se com sua nova identidade e história, caso seja pego. É seu segundo Chamado à Aventura, como descrito por Vogler (2006), e pela segunda vez embarca diretamente na missão sem questionamento. Depois disso se despede de Elena, que agora é mais do que só sua companheira sendo também seu par romântico, e parte para sua jornada na selva. Enquanto inicia essa jornada, em voz *over*, a voz do Pastor traz um sermão sobre a fé, usando Moisés de exemplo em sua caminhada em direção a terra prometida.

Em meio a pregação do Pastor, a câmera foca brevemente em um homem, e em uma cena seguinte, após a pregação e uma rápida discussão com seus filhos sobre a possibilidade da filha se tornar cantora comercialmente, o Pastor passa a notar o homem. Ao se aproximar para saber mais, o estranho se apresenta como Osvaldo e diz que o conheceu na prisão. Ele tenta conversar com Zaqueu sobre seu passado e o convida para encontrá-lo em seu trabalho, mas o Pastor foge da conversa. Enquanto isso, Juliana sofre com a decisão de recusar a herança agora que sua avó está hospitalizada devido a graves complicações de saúde.

Juliana volta a ler o livro, e ao seguir para a missão, em que deve chegar ao outro grupo de revolucionários em três dias atravessando a floresta sozinho, Miguel renuncia de vez sua identidade. Internaliza seu novo nome, João, o qual deve ser usado para sua proteção e a de seus companheiros. A partir de então, com a perda de seu nome original, passa para uma segunda fase de sua jornada. Na Bíblia, o nome João é associado principalmente a duas

figuras importantes do Novo Testamento, João Batista e o apóstolo João, mais conhecido por ser o responsável pela escrita do livro de Apocalipse. O primeiro é lembrado primeiramente por seu papel de arauto da chegada de Cristo, dos fins dos tempos, sua participação no batismo de Jesus e por fim seu martírio. Vivendo boa parte de sua vida de forma ascética no deserto, isso pode ser observado - embora não de forma cem por cento voluntária - em reflexo ao período em que Miguel viveu perdido em meio a mata. O personagem, mesmo sofrendo com fome, frio e doenças causadas pelos insetos da floresta, em suas memórias escreve sobre a vitória futura quase de forma profética, com uma certeza inabalável.

Miguel — Querida mamãe, estou bem, embora sentindo-me com a consciência um tanto pesada. Nem sempre tudo sai como desejamos. Como sabemos, a maioria das coisas acontecem independente de nossa vontade pessoal. Muitas vezes os objetivos que traçamos são inatingíveis dentro de um determinado espaço de tempo, num determinado lugar, convém então ter o máximo de flexibilidade para podermos contornar os empecilhos sabendo aproveitar os erros para diminuir o tempo, que nos separa da vitória futura. A qual é inevitável. Sim, querida mãe. Apesar de um tombo passageiro, seremos vitoriosos, inevitavelmente. Inapelavelmente.

Nesse momento, a floresta se apresenta como um dos Guardiões de Limiar do guerrilheiro, como Vogler (2006, p. 71) expõe: “Esses Guardiões podem representar os obstáculos comuns, que todos nós temos que enfrentar no mundo que nos cerca: azar, preconceitos, opressão ou pessoas hostis [...]”. Serve para testar as convicções do personagem, portanto não necessariamente precisa ser um outro personagem. Enquanto essa parte da narrativa acontece, Juliana participa de uma assembleia estudantil sobre um caso de preconceito racial que ocorreu na universidade. Ela também compartilha o livro com seu namorado, mostrando que de certa forma é inspirada pelo relato.

Ainda na floresta, sofrendo com os sintomas da malária, Miguel fala sobre a solidão e as alucinações. Deitado sob a sombra de uma árvore, suado e fraco, ele se recorda de Elena e nesse momento, à beira da morte, a lembrança da personagem vem como uma oposição a isto. Ela representa o impulso de Miguel pela vida, pelo futuro que tem batalhado para alcançar e testar sua coragem para continuar a jornada. Campbell (2009) aponta que a mulher, como a figura da deusa, representa a totalidade do que pode ser conhecido, representa a vida e tudo o que há nela, enquanto o herói é aquele que aprende e domina tudo o que há na vida. Incorporando o arquétipo da *anima* como descrito:

Embora pareça que a totalidade da vida anímica inconsciente pertence à anima, esta é apenas um arquétipo entre muitos. Por isso, ela não é a única característica do inconsciente, mas um de seus aspectos. Isto é mostrado por sua feminilidade. O que não é eu, isto é, masculino, é provavelmente feminino; como o não-eu é sentido como não pertencente ao eu, e por isso está fora do eu, a imagem da anima é geralmente projetada em mulheres (Jung, 2002, p. 37).

A *anima* é a projeção feminina feita por um homem, muitas vezes em outra mulher, que lhe instiga a seguir seu caminho mais autêntico e seus impulsos de viver. É o que dá a Miguel a força necessária para continuar sua caminhada pela floresta apesar de suas dificuldades. Enquanto isso Zaqueu passa por desentendimentos com seus filhos, ao ver sua filha cantar em um estúdio, recebe a proposta de fazer um programa de TV com sua família e isso não o agrada. É diferente do que ele costuma fazer, mas seu filho insiste e isso leva a uma briga entre eles. Juliana, por outro lado, também entra em conflito mas com opositores a uma manifestação em prol das cotas raciais a que participa, cada vez mais engajada na luta social. Em sequência, a persistência de Miguel o leva a finalmente deixar a floresta, onde desmaia em frente a um rio e é resgatado. A fronteira clara entre a floresta e a areia (Fig. 13) pode significar a travessia do primeiro Limiar.

Figura 13 - Miguel deixa a floresta.



Fonte: Screenshot do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023).

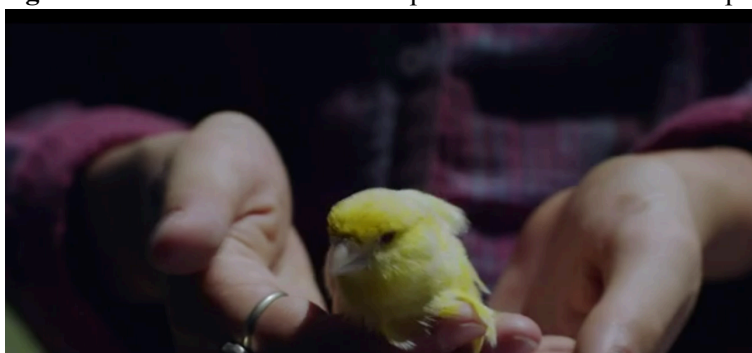
Quando o Guerrilheiro acorda desorientado em uma cabana, Juliana percebe em meio a leitura que seu pai está envolvido na história. Pois do outro lado da porta do quarto em que Miguel está escondido, dois militares conversam com a família que mora ali. Os dois são atraídos pelo som de Miguel e o Coronel o prende junto com o homem que o resgatou. Durante sua prisão, é relatado que houve o confronto com outros subversivos e os corpos são mostrados a Miguel, entre eles está Elena, que o Guerrilheiro diz não conhecer.

O Coronel aparece como a Sombra, diferentemente da *anima* que tem a ver com o caos da vida, esse arquétipo é mais negativo. Segundo Jung (2016, p. 277): “A figura da Sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si mesmo e sempre o importuna, direta ou indiretamente [...]”. Enquanto Vogler (2006) aponta que a sombra pode ser também características renunciadas ou que foram arrancadas, forças que representam perigo aos desejos do herói, mas que permanecem no inconsciente, representadas pelas figuras dos vilões e antagonistas. Nesse arquétipo, ele não só representa o oposto do que Miguel luta para proteger - a liberdade - como também representa os conflitos internos que Juliana possui com

o pai, se intensificando ao saber que ele representava algo tão diferente do que ela se manifesta a favor.

Ao descobrir a verdade, Juliana vai à casa do pai, checa seus pertences, conversa com sua cuidadora e vai até o viveiro. No que pode ser interpretado como uma tentativa de se libertar da culpa que agora faz parte de sua vida, Juliana abre a gaiola para que os pássaros sejam livres. Mesmo assim muitos dos animais permanecem, no entanto, em paralelo com a primeira cena do filme, Juliana pega um dos pássaros na mão e o liberta (Fig. 14), o que pode ser lido como sua tentativa de se libertar da culpa do passado de seu pai.

Figura 14 - Juliana liberta um dos pássaros do viveiro de seu pai.



Fonte: Screenshot do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023)..

As semelhanças com João Batista (Bíblia, 1974) retornam com a sua prisão, embora as razões para o cárcere sejam diferentes, ambos os personagens acabam aprisionados. Mesmo que, diferentemente do primeiro, Miguel não morra enquanto preso, uma das últimas visões que o espectador tem do personagem com vida, seguindo a cronologia estabelecida pelos *flashbacks*, é de quando ele ainda é um prisioneiro. É neste lugar que Miguel conhece Zaqueu, o segundo protagonista da história, que foi preso devido a uma denúncia, não por ser comunista mas por conhecer pessoas que faziam parte do movimento. Outro personagem de nome Bíblico que nas escrituras buscou olhar diretamente para Jesus e estar mais próximo do nível de bondade esperado por ele. Em seu sermão, o personagem fala sobre perdão, mas ao contar aos filhos sobre o que lhe aflige, seu encontro com Osvaldo, acaba se desentendendo mais com eles por ter mentido sobre seu passado.

Com o crescimento da indecisão e culpa de Juliana, especialmente com sua avó sempre no hospital, a narração de Miguel se torna mais obscura. Torturado pelo Coronel com um prego em uma das mãos, aos poucos o Guerrilheiro se aproxima da figura do Mártir. Pearson (1989) descreve a maior característica do arquétipo do Mártir como a capacidade de sacrifício pelo outro, diferente do arquétipo do Guerreiro que mata o outro para se proteger. Esse arquétipo é colocado em um plano em que acredita existir apenas o bem e o mau, e,

segundo a autora se contrasta com o guerreiro a partir de: “Uma das maneiras centrais que o Mártir tenta tornar o mundo melhor é desistindo de partes de si mesmo que não se enquadram no que outros querem. Guerreiros mudam outras pessoas” (Pearson, 1989, p. 83, tradução nossa)¹⁰. Miguel tenta fazer ambas as coisas, o que o aproxima também do arquétipo catalisador.

Ao colocar o bem de sua causa em primeiro lugar, Miguel se sacrifica mantendo segredo e sendo torturado pelos militares. Sua condição é crítica e nesse momento mais uma vez sonha com Elena, que o deixa para trás, mais uma vez representando seu impulso de vida em seu estado crítico, mas também a dor da perda de sua amada. Ao acordar, ele questiona Zaqueu se disse algo e pede para ser acordado caso diga, o Pastor acredita que Miguel corre risco de vida, mas o Guerrilheiro insiste que consegue. No futuro, Zaqueu encontra com Osvaldo e diz não se lembrar dele, mas o homem confessa o que fez quando foi guarda da prisão onde o Pastor estava. Mais uma vez, o tema da culpa aparece, dessa vez representado pelo pedido de perdão por parte de Osvaldo.

De volta à prisão, o Coronel tenta coagir Zaqueu, após um espancamento, a servir de informante sobre Miguel já que compartilham cela, oferece uma Bíblia como recompensa, mas isso não parece convencer o Pastor. Na cela, os dois prisioneiros conversam sobre família e fé, e quando questionado sobre o que acredita, Miguel confessa que é comunista. Zaqueu não quer falar de política, mas o Guerrilheiro insiste:

Miguel — Jesus, ele não defendia os oprimidos? De que lado dessa cela você acha que ele estaria?

Os dois fazem aproximações entre a luta de Miguel e a fé de Zaqueu, e entre as torturas cada vez piores sofridas pelo Guerrilheiro, seu companheiro de cela passa a rezar por ele. As cenas de tortura que, embora não sejam mostradas explicitamente em cena, apresentam os tratamentos cada vez mais desumanos a Miguel, também servem em certos pontos para ajudar a criar a imagem visual do mártir bíblico ao personagem. Não só ele tem uma das mãos perfurada por um prego em uma das cenas, como em outra aparece deitado de braços abertos como em uma cruz e em mais uma aparece vendado enquanto Zaqueu recita um versículo Bíblico (Fig. 15).

Figura 15 - Cenas de tortura de Miguel.

¹⁰ “*One of the central ways Martyrs try to make the world better is to give up parts of themselves that do not seem to fit what others want. Warriors change other people*” (Pearson, 1989, p. 83, tradução nossa)



Fonte: Screenshots do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023). Colagem de feita pela autora, 2025.

As palavras que Zaqueu profere em *off* durante o recorte da tortura de Miguel parece ser uma versão de um dos versículos do livro bíblico do profeta Isaias e soa como o anúncio diversas coisas que tal profeta foi enviado para fazer em nome de Deus.

Zaqueu — Oh meu Deus nos ajuda... O Espírito do Senhor é sobre mim, porque ele me ungiu para evangelizar os pobres, curar os quebrantados de coração, pregar (?) [ininteligível] para os cativos, restaurar, dar visão aos cegos... Por em liberdade os oprimidos e anunciar o ano aceitável do Senhor.

Vogler (2006, p. 76) descreve a função do arquétipo do Arauto como: “Os Arautos desempenham função psicológica importante, ao anunciarem a necessidade de mudança”. O autor os compara com os arautos de cavalaria na era medieval que anunciavam a guerra e ao deus Hermes que é o mensageiro dos deuses na Odisseia, mas esse pode ser visto como um profeta também. No geral, é o personagem ou evento que atrai os heróis para a aventura, mas neste momento do filme o papel de Miguel como Arauto é diferente. Ele não só fala de uma mudança política, como causa uma mudança em Zaqueu que também se reflete no futuro e em Juliana que lê a história. Como um profeta, o Guerrilheiro se torna um mensageiro da mudança.

Acreditando que será morto pelos militares, Miguel finalmente chega ao estágio de maior confiança em seu companheiro de cela. Sussurra a Zaqueu um pedido para que envie uma carta a seu irmão orientando a conseguir um advogado para que possivelmente o ajude a sair, também revela seu verdadeiro nome. Ao longe, os dois escutam fogos de artifício e o Pastor leva seu colega de cela até a janela para observar, a imagem dos dois juntos de costas observando a janela faz paralelo com a cena em que se aproximaram pela primeira vez falando de suas crenças e ideologias (Fig. 16).

Figura 16 - Miguel e Zaqueu conversando sobre suas crenças (cima) e Miguel e Zaqueu falando sobre o futuro (baixo).



Fonte: Screenshots do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023). Colagem de feita pela autora, 2025.

Miguel se lembra de uma conversa que teve com Elena sobre o futuro, sobre os anos 2000, e isso faz com que proponha a Zaqueu que se encontrem na virada do ano, vinte seis anos no futuro. Mais uma vez, executando seu papel como arauto, dessa vez ligado ao futuro que buscava em sua primeira cena. Em seguida, com sua avó cada vez mais doente, Juliana se vê ainda mais ansiosa e questionando suas origens. Ela continua tentando encontrar mais informações sobre Miguel, sem muito sucesso. Em uma festa de fim de semestre, recita as palavras de Miguel em seu tempo na floresta. Movida pela culpa, ela desabafa em meio a uma briga com seu namorado sobre o fato de seu pai ter sido um torturador, sobre a herança e sobre as dívidas relacionadas à saúde de sua avó. Ratifica seu sentimento de culpa ao tentar gravar a memória de Miguel e Elena escrevendo seus nomes no mesmo local da Universidade em que os dois se conheceram. Por fim, em paralelo ao sonho de Miguel em que Elena

desaparece na floresta, Juliana os imagina se beijando em meio a mata e caminhando para longe juntos (Fig. 17).

Figura 17 - Sonho de Miguel (cima) e imaginação de Juliana (baixo).



Fonte: Screenshots do filme “O Pastor e o Guerrilheiro” (2023). Colagem de feita pela autora, 2025.

Reencontra o namorado, que recolhe roupas para a caridade, e compartilha com ele a informação de que Miguel faleceu anos antes durante um acidente de carro. Sua nova meta de fim de ano, de acordo com ela, é “olhar para frente”, o que se reflete no fato de que assina o acordo de herança. No entanto, ainda sim, a personagem vai até o local de encontro marcado pelos dois prisioneiros no dia 31 de dezembro de 1999. Na noite de ano novo, Zaqueu recebe Osvaldo em seu culto, sinalizando o perdão dado por ele, e fala sobre os desafios da vida e seu sermão reflete as palavras de Miguel. Mencionando um sábio e como a sabedoria é mais poderosa que muitas armas de guerra, tais palavras fazem com que ele tome a decisão de deixar o culto nas mãos de seu filho, entregando a tocha que tinha tanto receio em passar, e vai para o ponto de encontro.

Lá encontra com Juliana, que dá a ele o livro e conta o que aconteceu com Miguel, seus dois anos de cadeia e sua liberdade graças a ajuda de Zaqueu. Quando ele pergunta se ela é filha do Guerrilheiro, ela fica sem palavras e perde espaço para a família de Miguel que veio conhecer o Pastor em seu lugar. As últimas palavras, em *voice over*, do guerrilheiro são lidas por Zaqueu na dedicatória do livro, solidificando as temáticas de memória e mudança na trama.

Miguel — Para Zaqueu, a memória é resistência, todo rio leva a outro rio, a vida é correnteza.

O filme se encerra com *fast forward* para março de 2000, mostrando o filho do Pastor com seu próprio programa de TV e Juliana aceitando suas raízes buscando contato com seus meio-irmãos. Com o tema de mudança como um dos principais da obra, é interessante como a própria posição do personagem revolucionário muda, passando de guerreiro, para mártir e por fim, arauto, posição que se mantém através de seu livro. Como Anaz (2020) apresenta, a diferença entre um arquétipo e um estereótipo é a profundidade dada ao personagem. O Guerrilheiro, apesar de se aproximar dos arquétipos do Arauto, do Mártir e do Catalisador, não chega a fruir com nenhum deles.

10 COMPARAÇÕES ENTRE AS EVIDÊNCIAS

O desafio de comparar e trabalhar com materiais culturais produzidos em épocas distintas é compreender de fato a razão de algumas de suas características divergentes na linguagem, visão e método. Entretanto, compreender e avaliar de forma crítica são duas ações que podem e devem ser executadas em conjunto e como este trabalho já se dispôs a fazer, foi observado o contexto em que cada um dos filmes se inserem antes de serem analisados. Neste capítulo os filmes serão observados ainda mais a fundo e de forma crítica. Também serão comparadas as principais características similares e discordantes dentre as três obras previamente analisadas. Por essa razão, se vê necessário uma avaliação separada de cada uma delas, a fim de extrair informações mais diretas.

10.1 A escolha do inimigo

As três obras dão grande importância ao conflito do revolucionário consigo mesmo, seja Jonas sendo refletido por sua mulher que constantemente questiona seus interesses, a espiral de sentimentos vivida por Thiago em seu tempo de reclusão ou a jornada de crescimento vivida por Miguel. Em todas as tramas o conflito de maior importância é o do protagonista contra si mesmo, em grande parte para provar seu valor entre seus companheiros ou ressaltar que a vida de revolucionário não é fácil e ainda sim é a escolha pessoal daqueles homens de ser parte dessa vida.

No entanto, as histórias ainda precisam de um antagonista e quando não há a antagonização dos próprios companheiros, como em *Cabra Cega* e a crescente desconfiança

de Thiago por Pedro, uma figura externa toma a posição. Em *O Bom Burguês*, como previamente dito, a principal ameaça ao protagonista é o empresário Thomáz e seus homens. Filme produzido e lançado na mesma época que *Pra Frente Brasil* (1982) de Roberto Farias, o que pode ser visto como subterfúgio para escapar da censura nos anos finais da ditadura militar, evitou representar o militar como principal inimigo dos revolucionários. A presença da polícia e de grandes embates com o governo é praticamente nula na trama, deixando que os civis que criaram sua própria milícia sejam os responsáveis pela repressão e pelos atos hediondos como a tortura.

É importante notar que essa obra foi produzida com o financiamento da Embrafilme, empresa criada pelo governo ditatorial para estimular e controlar o cinema nacional. No ano anterior, a mesma empresa viu seu então presidente, Celso Amorim, ser obrigado a se retirar após os problemas envolvendo o lançamento de *Pra Frente Brasil* (Almeida, 2015). Esse fato é de inegável importância para a construção do filme, como nota a autora

Para o diretor, “Bom Burguês” foi um filme corajoso, pois feito na esteira das agitações surgidas com o episódio da censura de “Pra Frente Brasil”, recebendo ameaças constantes pelos jornais de figuras proeminentes e também com a possibilidade de interrupção de recursos, tendo que ter algumas cenas gravadas clandestinamente. Mas, ainda assim, buscava uma postura independente estética e politicamente (Almeida, 2015, p. 91).

Assim como apesar de tocar em alguns pontos a história real de Jorge Medeiros do Valle, o revolucionário real que inspira Lucas, o diretor preferiu manter sua liberdade artística (Almeida, 2015) o tema da ditadura e as dificuldades enfrentadas pelos opositores do regime nunca foram aprofundados. Mesmo o antagonista que, implicitamente, tortura o protagonista é convencido a deixá-lo ir ao final do filme, a tortura dos personagens não é mostrada e mesmo a morte que ocorre em tela, a de Joana, não é causada diretamente pelo antagonista. Ao final da trama, pouco importa o que Thomáz e seus homens fizeram, pois o personagem principal e sua família são liberados em segurança.

Em contrapartida a essa diluição de um antagonista feita pelo filme de 1983, *Cabra Cega* ousa apresentar, embora não como o foco principal da história, inimigos que aparentam pertencer à polícia ou terem relação com esta. Contudo, militares uniformizados aparecem apenas duas vezes no filme: na primeira, quando o ônibus de Rosa é parado para uma revista (Figura 18); e a segunda, quando Mateus é visto morto em meio a uma praça (Figura 19), no entanto esta cena não dá indícios de que foram os militares ali que o executaram, apenas que eles estão supervisionando a cena já que há até mesmo uma viatura de polícia.

Figura 18 - Militares se preparando para a revista no ônibus.



Fonte: Captura de tela do filme Cabra Cega (2004)

Figura 19 - Militares na praça onde Mateus morreu



Fonte: Captura de tela do filme Cabra Cega (2004).

Tanto os homens que torturam a companheira de Thiago quanto os que invadem o prédio para procurá-los ao final do filme se vestem à paisana, embora carreguem consigo armas de fogo. E, como a trama se preocupa mais em trabalhar o conflito interno tanto do personagem quanto do grupo de revolucionários, não há maior desenvolvimento de figuras antagônicas. Há uma eterna preparação por parte do protagonista para lutar contra um inimigo que está por vir e a trama finaliza com essa mesma preparação, sem uma resolução após esse ato. O único embate entre as forças acontece em um *flashback*, que mostra a captura da revolucionária e o ferimento de Thiago.

Dos três filmes, apenas o mais recente abertamente fala sobre os militares e a polícia, os nomeia e apresenta como antagonistas do revolucionário. Há referências claras a eventos e fatos históricos nesta obra, como a Guerrilha do Araguaia e as invasões à Universidade de Brasília. Uma dessas invasões, em 1968, a universidade foi invadida por agentes das polícias Militar, Civil, do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e do Exército, 60 pessoas

foram detidas e uma foi ferida a bala¹¹. As universidades foram locais de bastante embate político, com buscas por uma reforma em seus meios pautadas pela esquerda antes de 1964 e avanço em sua modernização pelo governo ditatorial (Motta, 2014) elas foram palco de diversas ações ao longo dos anos. Como nota um autor

[...] é importante lembrar que muita violência ocorreu nos campi universitários, sobretudo nos momentos das invasões policiais, que tiveram lugar em 1968 e, com menor intensidade, em 1977, para não falar dos membros da comunidade universitária presos, torturados e mortos (Motta, 2014, p. 85-86).

O Pastor e o Guerrilheiro (2023) retrata essa violência policial ao apresentar o passado de Miguel, buscando também apresentar o passado da universidade em que a outra protagonista se encontra. Entretanto, embora haja também a caracterização dos militares, especialmente por meio do personagem do Coronel, como repressores e torturadores, o filme não os coloca como vilões irredimíveis. A trama, logo em seu início, trabalha com a temática da culpa ao colocar o antagonista principal do guerrilheiro para, em seus anos de velhice, se suicidar após ouvir a história de seu antigo prisioneiro. Oswaldo, outro personagem que trabalhou na prisão como carcereiro e esteve presente durante boa parte do sofrimento de Miguel e Zaqueu na cadeia, se destaca por duas razões: a primeira, a pequena ação de dar água aos presos enquanto imploraram por isso; e a segunda, seu esforço para encontrar Zaqueu no futuro e pedir perdão por suas ações, o que ele recebe ao fim do filme.

Entende-se que uma razão para isso seja a escolha da abordagem da religião evangélica na trama. Ainda que durante a maior parte do período militar no Brasil este fosse um país majoritariamente católico, nos últimos quarenta anos houve um declínio na parcela católica da sociedade brasileira (de 89,2% para 64,6%) e um aumento considerável no número de evangélicos (6,6% para 22,2%) (Mariano, 2022). E nos últimos dez anos, como aponta Marina Lacerda (2022), inúmeras vezes se fez presente a força da direita cristã, desde o bloqueio da discussão sobre a efetivação do relatório da Comissão Nacional da Verdade até a eleição do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro em 2018. Esse último que em inúmeras ocasiões expressou apoio ao período ditatorial chegando a exaltar torturadores, como Lacerda (2022, p. 155) relembra: “No impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, Bolsonaro louvou Brilhante Ustra, primeiro agente do Estado oficialmente declarado responsável por sequestro e tortura no regime militar”.

Em 1964 as igrejas evangélicas/protestantes apoiaram o governo militar e a Doutrina de Segurança Nacional e nas eleições de 2018 e 2022 "reativaram o conspiracionismo

¹¹ Informação retirada do site da Universidade de Brasília. Disponível em: <<https://unb.br/a-unb/historia/633-invasoes-historicas?menu=423>>. Acesso: 17 de jul. de 2025.

anticomunista contra o PT e seus candidatos [...]” (Mariano, 2022, p. 224). Seu apoio a Bolsonaro era considerável neste período, portanto, não muito diferente do governo da época, era negacionista quando o assunto se tratava da ditadura militar. Por essa razão, entende-se a escolha feita em *O Pastor e o Guerrilheiro*, ao retratar um pastor evangélico sofrendo os males da ditadura ao lado de um guerrilheiro e perdoando um de seus captores, como uma tentativa de comunicação com essa parcela da sociedade. Não exatamente de caráter conciliatório para com os militares, mas ainda sim uma crítica não agressiva ao governo da época e uma ponte para conversa com um grupo que historicamente esteve do lado oposto.

Acredita-se também que seja uma tendência dos anos iniciais da década de 2020 na sua representação do período militar. O filme *O Mensageiro* da diretora Lúcia Murat, lançado também em 2023, traz como protagonista um jovem militar que se difere de seus companheiros do exército e tenta ajudar uma prisioneira política. A trama mostra o lado emocional do soldado que se vê entre o dever e sua consciência, em uma narrativa que diz ‘nem todos eram tão ruins’. É claro que o filme ainda trata de questões como tortura e a doutrinação dos membros do exército, mas como *O Pastor e o Guerrilheiro* tenta balancear a discussão. Observa-se a possibilidade de que os problemas enfrentados por *Marighella* (2019) tenham tido algum impacto na indústria cinematográfica, já que o filme ativamente coloca como inimigo membros da polícia que equivalem a figuras reais. Dessa forma, as produções subsequentes parecem ter optado por uma representação menos reativa das figuras militares, partindo de uma leitura mais neutra dos personagens.

10.2 As relações do Revolucionário

Além da escolha do inimigo, algo que apresenta importante relevância nos três filmes analisados, mas que se mostra também como ponto recorrente em muitos dos filmes observados por essa pesquisa, são as relações amorosas vividas pelo personagem revolucionário. Como a teoria dos arquétipos apresenta, o Herói é quem vai levar o espectador através das principais mudanças da narrativa e apresentar o desenvolvimento desta, mas para isso é preciso que ele seja de fácil entendimento e tenha uma relação com quem o assiste. Em uma situação extrema como a apresentada na maioria dos filmes, em que os personagens lutam diretamente contra o governo e se expõem a circunstâncias perigosas como embates violentos, sua realidade está muito distante da realidade vivida pelo público. Por essa razão, elementos realísticos, mais ligados à experiência humana, são apresentados à narrativa clássica, como aponta o autor:

Geralmente o *syuzhet* clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que envolve o romance heterossexual (rapa/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera - trabalho, guerram missão ou busca, relações pessoais. Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax (Bordwell, 2005, p. 280, grifo do autor).

Essa presença do romance, da relação afetiva pessoal, como elemento comum da narrativa clássica hollywoodiana é vista frequentemente nos filmes sobre a ditadura militar. Essa relação amorosa é, na maioria das vezes, a única razão pela qual o personagem revolucionário desvia sua atenção da luta ou apresenta mais de si mesmo, quebrando a faceta da nova identidade adquirida ao se juntar à revolução. Em *O Bom Burguês* esse subplot romântico é visto duas vezes, uma vez com Lucas e sua esposa e a outra com Joana e Lauro, no primeiro há a relação marido/esposa que é maculada por um caso extraconjugal aparentemente causado em prol da revolução. A relação entre Neuza e o revolucionário leva ao segundo conflito principal do filme e é através de suas interações que o personagem principal tem seus maiores momentos de mudança, notavelmente na forma como se relaciona com a causa maior. Enquanto os outros dois jovens revolucionários se aproximam devido a seus pensamentos em comum e opiniões sobre o movimento, revelando mais sobre si mesmos de acordo com o desenvolvimento da missão. É graças a esse relacionamento que Joana é pega pelos antagonistas e conseqüentemente sofre seu fim fatídico.

Algo semelhante acontece em *Cabra Cega*, com a aproximação de Thiago e Rosa, que faz com que os dois personagens revelem mais sobre si mesmos fora de suas identidades secretas. Há também a mudança causada em ambos os personagens devido a esse relacionamento amoroso, Thiago se torna mais aberto e capaz de confiar em sua companheira, enquanto Rosa se torna, ao fim do filme, uma guerreira, tal como ele, graças à instrução do homem. Filmes como *Paula - A história de uma subversiva* (1979), *Pra Frente, Brasil* (1982), *O beijo da mulher aranha* (1985), *Lamarca* (1994), *As Meninas* (1995), *O que é isso companheiro?* (1996), *Ação entre amigos* (1998), *Hoje* (2013), *Marighella* (2019) mostram as relações afetivas entre membros da guerrilha e entre revolucionários e civis.

Na grande maioria dos casos o interesse romântico acaba morto, tal como em *O Pastor e o Guerrilheiro*, em que Elena é assassinada pelos militares. Em alguns dos filmes, assim como este último citado, a parte perdida do casal se torna uma memória que acompanha a parte que sobrevive e instiga o personagem a seguir em frente. O romance, seguido apenas pela relação familiar - como vista em filmes como *O Bom Burguês* (1983), *Nunca fomos tão felizes* (1984), *Zuzu Angel* (2006) e outros -, é um elemento colocado como uma espécie de obstáculo que reafirma o esforço do revolucionário pela causa, ou o desvia dela. Ocupando

espaço considerável na narrativa que não é dado a outros tipos de relações entre os membros dos grupos revolucionários ou outras questões como embates ideológicos entre os dois lados do que muitos dos filmes chamam de ‘guerra’

10.3 O Revolucionário como Herói?

O final atribuído ao personagem revolucionário, diferente do observado por Bordwell (2005) na narrativa clássica, não é feliz, abertamente negativo ou conclusivo na maioria das vezes. É inegável, no entanto, que o objetivo principal do protagonista é falho, a revolução, como desejada por este, não é consumada. Como Cassal (2001, p. 156) apresenta sua visão da representação da ditadura: “O resgate desta época pelo cinema, a partir da década de oitenta, ressaltou de modo geral a característica de "heróis falhados" dos militantes das organizações de vanguarda”. A figura no cinema se aproxima em alguns sentidos de sua versão real, com características do intelectual pequeno-burguês movido por ideais revolucionários cubanos e chineses da época, fortemente influenciados pelo marxismo.

No entanto, a representação desse personagem, nesses três filmes, ainda é superficial e dá foco maior aos relacionamentos e à trajetória pessoal do revolucionário do que aos seus ideais. Pouco do romantismo-revolucionário descrito por Löwy e Sayre (1995) transparece nessas representações, com apenas um pouco da negação à modernidade e o abraço das tradições rurais em questões como: o grupo de guerrilheiros ao qual se juntou Miguel na floresta em *O Pastor e o Guerrilheiro* e o grupo no meio rural comandado pelo Comandante Raul em *O Bom Burguês*. Curiosamente, nota-se uma característica do romantismo não diretamente na forma como os ideais e as ações dos personagens são representados, mas na sua construção narrativa. Löwy e Sayre (1995) falam sobre o “retorno ao religioso”, que não é uma característica específica do primeiro romantismo mas aparece bastante no século XX, como uma forma de idealização do passado. Os autores trazem analogias ao catolicismo, à revolução e ao socialismo, de forma que os símbolos cristãos possuem uma conotação antimodernista, explicando que:

Se fosse necessário resumir em um palavra o que falta ao mundo moderno, essa palavra seria a mística, que, para Péguy, significa algo bem diferente de uma forma de religiosidade contemplativa: é a crença ativa, a fé militante, a dedicação, o sacrifício por uma causa, um ideal, valores absolutos - quer sejam religiosos ou profanos (Löwy; Sayre, 1995, p. 270).

Esse uso dos símbolos religiosos e o retorno a essa crença infalível é visível especialmente nos filmes *O Bom Burguês* e *O Pastor e o Guerrilheiro*. Em ambas as tramas

há a forte presença de temas e simbologia cristã, focando nas jornadas dos personagens revolucionários. Ambos Lucas e Miguel trazem consigo, desde seus nomes reais aos seus codinomes usados na guerrilha, relações à personagens bíblicos que se refletem em suas trajetórias nos filmes. Devido ao foco da temática religiosa, o filme *O Pastor e o Guerrilheiro* traz maior aprofundamento nas analogias entre o revolucionário e as personagens cristãs, especialmente colocando Miguel no papel de profeta da mudança.

O revolucionário é, acima de tudo, não um herói que causa a mudança com as próprias mãos, mas algo mais semelhante a um aviso. Dentro de suas próprias histórias, ele - Lucas, Thiago e Miguel - está sempre pregando a noção de uma grande mudança que está por vir, algo que deve ser feito, essa revolução do país ou ação dos próprios personagens da trama que deve modificar o paradigma que vivem. E, através de suas palavras e não de suas ações, ele inspira, mesmo que não em grande escala, mudanças naquelas a sua volta. O caso mais claro é o de Miguel, que mesmo após a sua morte, suas palavras e sua posição como Arauto da mudança inspiram Juliana, Zaqueu e até mesmo o Coronel que de forma mais radical tira a própria vida. O heroísmo, no conceito do arquétipo do Herói, desses personagens está nas diversas fases que se encontram ao longo das tramas e que ao fim culminam neste poder de mudança que ele mesmo confere aos outros.

Lucas e Thiago passam por suas jornadas pessoais de mudança e com isso inspiram as mulheres de suas vidas, Neuza e Rosa, a se tornarem mais como eles. O final do primeiro é o mais próximo de um final feliz na ideia de narrativa clássica hollywoodiana, na qual o personagem, embora não conclua seus objetivos, termina a história ao lado de seu par romântico. Enquanto o segundo tem um final mais inconclusivo, embora também finalize sua história ao lado de sua amada, levantando armas para lutar. Ao fim, como Cassal (2001) descreve, os guerrilheiros não são heróis porque fizeram grandes feitos, mas porque o fato de acreditarem que podiam mudar o mundo se torna uma ação transformadora por si só. O autor diz: “A função do herói é mudar o mundo, e a utilização de seus signos faz com que nos perguntemos o que mudou, ou como pode ainda mudar” (Cassal, 2001, p. 170). Desta forma, ao se tornar esse aviso, essa figura, lembrada por sua capacidade de inspirar mudança, ainda se enquadra no ideal de um Herói.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se com base nas obras analisadas nesta pesquisa três noções principais e de extrema importância: a primeira, de que a presença do personagem revolucionário em

filmes que tocam a temática da ditadura militar de 1964 é bastante frequente, ao ponto de que a maioria dos filmes que discutem este assunto apresentam, de alguma forma, a figura do revolucionário; a segunda noção, é a de que, com base no discorrido por Anaz (2020) sobre a diferença entre um estereótipo e um arquétipo, ciente de que o primeiro é uma representação superficial e o segundo engloba diversos aspectos dentro de si, pode-se dizer que há dois possíveis arquétipos para o personagem revolucionário; e por fim, a terceira noção, de que as representações analisadas possuem expressões arquetípicas em comum apesar do distanciamento temporal entre cada uma delas.

Seguindo o conceito de representação como proposto por Chartier (1991) como uma forma de organização da apreensão do mundo social e a reapresentação de um objeto ausente, entende-se que a representação do período da ditadura e do personagem revolucionário no cinema age como uma forma de rememoração do período e da figura citadas. Se vê ainda mais claro ao considerar a quantidade de vezes em que o tema da memória se faz presente nas obras observadas. Os filmes sobre essa temática e a representação deste personagem apresentam-se como uma releitura dos eventos da época e/ou seu impacto a fim de manter viva a memória sobre esse acontecimento histórico. Deixando claro o papel do cinema, como descrito por Freitas (2015), de produção e compartilhamento de memória social, além de sua posição como lugar de memória, conceito de Nora (1993), ao rememorar e celebrar a existência desses revolucionários.

Estudando o contexto histórico por trás dos períodos em que foram produzidos os filmes analisados, também se nota o impacto de eventos político-sociais como a Comissão Nacional da Verdade e a conjuntura política brasileira na produção e lançamento das obras. Não só a representação do revolucionário, como a de sua oposição, também são afetadas pelo contexto do período em que foi desenvolvida. Com isso, nota-se que nem sempre nos filmes o militar é representado como a direta oposição e antagonista do revolucionário nas tramas. As obras dão maior visibilidade para os conflitos internos e as relações entre os membros de grupos revolucionários. Optando por dar pouco espaço à figura do militar ou por dar mais nuance ao personagem.

Dentro dos quarenta filmes observados, notou-se também uma grande incidência na representação do personagem revolucionário como alguém distante e envolvido em mistério que conduz a narrativa ou impacta de forma grave sem ser o protagonista da história. Desta maneira, o personagem assume uma função coadjuvante mas ao mesmo tempo pivô para o crescimento e a jornada do protagonista, que, na maioria das vezes, é um familiar ou amante. Nestas tramas, o protagonista lida com a ausência ou uma semi-presença do revolucionário

que gera questionamentos sobre suas ações, escolhas, localização e seu próprio relacionamento com o personagem principal. O revolucionário aparece nesses filmes como um enigma a ser respondido e por essa razão, acredita-se apropriado sugerir que para esta instância específica de representação do personagem, o arquétipo seja entendido como tal. O arquétipo do Enigma serve para representar dentro das narrativas a distância e os sentimentos de confusão e perda daqueles que foram deixados para trás.

A despeito dessa observação, ainda foi possível encontrar, nos três filmes analisados, uma segunda formação arquetípica para essa figura. De início percebe-se que este segue um caminho diferente do apontado por Vogler (2006), como por exemplo, o revolucionário não possui um Mundo Comum como é típico do Herói antes do Chamado para a Aventura, este já inicia sua jornada indo em direção a aventura. Este também engloba em sua representação os arquétipos do Arauto, do Mártir, do Catalisador e do Guerreiro, sendo este primeiro o que mais se mistura a expressão do arquétipo do Herói. Como apoio para essa posição do revolucionário como mensageiro da mudança dentro das narrativas, observou-se também o uso claro de elementos do suspense nas tramas e de forte simbolismo cristão, colocando o personagem como uma espécie de profeta.

Já nas personagens femininas revolucionárias notou-se uma certa semelhança com o arquétipo de *anima* proposto por Jung (2000), na qual a função destas era apoiar o protagonista masculino em momentos difíceis e lhe dar força para continuar vivendo. Não há evidências o suficiente para discorrer sobre isso mais a fundo, no entanto é possível inferir que haja uma diferença na representação do homem e da mulher nesse papel específico nos filmes sobre a ditadura. Observa-se também que o sentimento principal que rege as iniciativas do personagem revolucionário nos filmes analisados é a frustração. Este é movido por uma grande insatisfação com a situação em que ele (e o país) se encontra e a partir disso age em prol da mudança desta condição.

Ciente disso, o homem revolucionário não concretiza seu objetivo da revolução e muitas vezes, como observado também nos outros filmes dessa pesquisa, tem um final negativo e/ou inconclusivo. Contudo, ao longo de sua jornada experimenta mudanças em sua forma de pensar e agir, principalmente com relação ao ideal de confiança no outro, seja um companheiro de revolução, alguém em uma posição similar ou sua própria capacidade de inspirar confiança. Com isso se firma sua posição como Herói, mas curiosamente o que se observa nesse personagem é uma força da expressão do Arauto quanto a sua característica de profeta da mudança dentro da trama. O revolucionário anuncia ou se prepara para uma mudança que não chega da forma esperada, mas que inspira aqueles ao seu redor a mudar sua

forma de agir também. Como Cassal (2001) propõe, um Herói é um Herói por seu desejo de mudança e sua capacidade de transmitir isso como inspiração ou questionamento para os outros.

Considera-se, portanto, que seja possível compreender estas diferenças no arquétipo heróico na representação deste personagem específico como uma modulação própria do arquétipo. Ainda sim, essa pesquisa possui limitações considerando que há uma gama muito extensa de produtos feitos sobre o tema, que continua a se expandir continuamente, e que pode gerar outras ramificações e focos de investigação. Como por exemplo a própria representação da revolucionária mulher no cinema brasileiro pode ser outro foco de pesquisa possível dentro desse mesmo tema. Por essa razão, apesar de chegar a esta conclusão, acredita-se que muitas outras observações podem ser feitas utilizando estes mesmos objetos.

FILMOGRAFIA

AÇÃO ENTRE AMIGOS. Direção: Beto Brant. Intérpretes: Leonardo Villar, Zecarlos Machado, Cacá Amaral, Carlos Mecen, Genésio de Barros, Melina Anthís, Rodrigo Brassoloto, Sérgio Cavalcante, Herberson Hoerbe, Douglas Simon. Produção: Sara Silveira. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino, Renato Ciasca. Brasil: Dezenove Som e Imagens Produções Ltda.; Riofilme, 1998. Digital, (76 min) cor.

A FREIRA E A TORTURA. Direção: Ozualdo Candeias. Intérpretes: David Cardoso, Vera Gimenez, Sérgio Hingst, Sônia Garcia, Cláudia Alencar, Enio Smanio, Wilson Sampaio, Milton Donada. Produção: David Cardoso. Roteiro: Ozualdo Candeias. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1983. Digital, (85 min), cor.

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM. Direção: Lucia Murat. Intérpretes: Irene Ravache, Simone Spoladore, Clarisse Abujamra, Hamilton Vaz Pereira, Mario José Paz, Miguel Thiré, Patrick Sampaio, Juliana Helcer. Produção: Lucia Murat. Roteiro: Lucia Murat, Tatiana Salem Levy. Brasil: Taiga Filmes; Imovision; Bernardini, Jean Thomas, 2012. Digital, (100 min), cor.

AMORES DE CHUMBO. Direção: Tuca Siqueira. Intérpretes: Aderbal Freire Filho, Juliana Carneiro da Cunha, Augusta Ferraz, Rodrigo Riszla, Sarah Raquel, Cláudio Ferrario. Produção: Mannu Costa. Roteiro: Tuca Siqueira, Renata Mizhari. Brasil: Plano 9 Produções; Elo Company, 2017. (97 min), cor.

AINDA ESTOU AQUI. Direção: Walter Salles. Intérpretes: Fernanda Torres, Selton Mello, Fernanda Montenegro, Valentina Herszage, Luiza Kozovski, Maria Manoella, Marjorie Estiano, Maeve Jinkings, Antonio Saboia, Bárbara Luz. Produção: Maria Carlota Bruno, Rodrigo Teixeira, Martine de Clermont-Tonnerre. Roteiro: Murilo Hauser, Heitor Lorega. Brasil-França: VideoFilmes; RT Features; MACT Films; ARTE France Cinéma; Conspiração; Globoplay, Sony Pictures, 2024. GloboPlay, (136 min), cor.

ANA SEM TÍTULO. Direção: Lúcia Murat. Interpretes: Roberta Estrela D'Alva, Stella Rabelo, Felipe Rocha, Renato Linhares, Lucas Canavarro. Produção: Lúcia Murat, Felicitas Raff. Roteiro: Lúcia Murat, Tatiana Salem Levy. Brasil-Argentina: Taiga Filmes; Imovision, 2020. (110 min), cor.

ARAGUAYA: A Conspiração do Silêncio. Direção: Ronaldo Duque. Interpretes: Stephane Brodt, Fernanda Maiorano, Norton Nascimento, Françoise Forton, Danton Mello, Thierry Tremouroux, Cláudio Jaborandy, Fernando Alves Pinto, Narciza Leão. Produção: Ronaldo Duque, Márcio Curi. Roteiro: Ronaldo Duque, Guilherme Reis Reis, Paula Simas. Brasil: Fantasias Luminosas; Ronaldo Duque e Associados, 2004. (105 min), cor.

AS MARGENS PLÁCIDAS. Direção: Sérgio Silva. Intérpretes: Ludoval Campos, Bira Valdez, Araci Esteves, Carlos Carvalho, Marco Antônio Breda, Guaraci Fraga, Mirna Spritzer. Produção: Sérgio Silva. Roteiro: Sérgio Silva. Brasil: Filmes do Guaíba, 1983. (45 min), cor.

AS MENINAS. Direção: Emiliano Ribeiro. Intérpretes: Adriana Esteves, Claudia Liz, Drica Moraes, Sônia de Paula, Walney Costa, Eduardo Wolzik, Eduardo Felipe, Clarice Niskier. Produção: Carlos Moletta. Roteiro: David Neves, Onézio Paiva. Brasil: Ipê Artes Filmes, 1995. Digital, (90 min), cor.

A VIDA PROVISÓRIA. Direção: Maurício Gomes Leite. Intérpretes: Paulo José, Dina Sfat, José Lewgoy, Joana Fomm, Mário Lago, Márcia Rodrigues, José Wilker, Hugo Carvana. Produção: Maurício Gomes Leite. Roteiro: Maurício Gomes Leite. Brasil: Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Produções; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda., 1968. Digital, (88 min), preto e branco.

BASEADO EM HISTÓRIAS REAIS. Direção: Gustavo Moraes. Intérpretes: Sônia Fontes, Margareth Galvão, Bianca Pimenta, Daniel Riach, José Augusto Loureiro, Charles Fricks, Jorge Maia, Ramiro Candal. Produção: Úrsula Dart. Roteiro: Gustavo Moraes. Brasil: L.C.A Produções, 2002. (15 min), cor.

BATISMO DE SANGUE. Direção: Helvécio Ratton. Intérpretes: Caio Blat, Daniel de Oliveira, Ângelo Antonio, Cássio Gabus Mendes, Murilo Grossi, Renato Parara, Marku Ribas, Marcélia Cartaxo, Jorge Emil. Produção: Helvécio Ratton. Roteiro: Dani Patarra, Helvécio Ratton. Brasil: Quimera; Downtown, 2006. (94 min), cor.

BLABLABLA. Direção: Andrea Tonacci. Intérpretes: Paulo Gracindo, Irma Alvarez, Nelson Xavier, Marcelo Pietsch França, Teo Feltrini Neto, Eduardo Mamede. Produção: Andrea Tonacci. Roteiro: Andrea Tonacci. Brasil: Total Filmes, 1968. (26 min), preto e branco.

CABRA CEGA. Direção: Toni Venturi. Intérpretes: Leonardo Medeiros, Débora Duboc, Jonas Bloch, Michel Bercovitch, Bri Fiocca, Odara Carvalho. Produção: Toni Venturi, Claudia Minari. Roteiro: Di Moretti, Fernando Bonassi, Roberto Moreira, Victor Navas. Brasil: Europa Filmes, 2005. Digital, (107 min), cor.

CAPITÃO AMÉRICA: O Primeiro Vingador. Direção: Joe Johnston. Intérpretes: Chris Evas, Tommy Lee Jones, Hugo Weaving, Hayley Atwell, Sebastian Stan, Dominic Cooper, Stanley Tucci, Toby Jones, Neal McDonough e Derek Luke. Produção: Kevin Feige. Roteiro: Christopher Markus, Stephen McFeely. Estados Unidos: Paramount Filmes, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2011. Disney +, (124 min), cor.

CARA OU COROA. Direção: Ugo Giorgetti. Intérpretes: Emílio de Mello, Julia Ianina, Walmor Chagas, Otavio Augusto, José Geraldo Rodrigues, Eduardo Tornaghi, Juliana Galdino. Produção: Ugo Giorgetti. Roteiro: Ugo Giorgetti. Brasil: Bossa Nova Films; SP Filmes de São Paulo; Vinny Filmes; Espectaeur Comércio e Gerenciamento Ltda., 2012. (90 min), cor.

CIDADÃO BOILESEN. Direção: Chaim Litewski. Produção: Chaim Litewski, Pedro Asbeg, Antonio Venâncio, Cleisson Vidal. Roteiro: Chaim Litewski. Brasil: Imovision, 2009. Digital, (92 min), cor.

CLANDESTINIDADE. Direção: Rodrigo Guéron. Intérpretes: Isabel Guéron, Augusto Madeira, Claudia Lira, Bruce Gomlevsky, Tônico Pereira. Produção: Juliana Schluter, Ralf Tambke. Roteiro: Rodrigo Guéron, Manuela Santos. Brasil: Plural Filmes, 2003. (20 min), cor.

CORPO EM DELITO. Direção: Nuno César Abreu. Intérpretes: Lima Duarte, Regina Dourado, Renato Borghi, Dedina Bernardelli, Álvaro Freire, Fernando Amaral, Dira Paes, José Marinho. Produção: Miguel Freire. Roteiro: Sérgio Vilela, Nuno César Abreu. Brasil: NCA Produções Artísticas; Sol Cinematográfica; Quanta Centro de Produções; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1990. Digital, (88 min), cor.

CORTE SECO. Direção: Renato Tapajós. Intérpretes: Gabriel Miziara, Alexandre Caetano, Daves Otani, Gustavo Valezi, Thiago Takeshi, Julia Cavalcanti, Maira Coutinho, Clarissa Nogueira, Eduardo Osório. Produção: Sérgio Kieling, Hidalgo Romero. Roteiro: Renato Tapajós. Brasil: Tapiri Cinematográfica Ltda.; Laboratório Cisco Educação e Imagem Ltda.; Mamute filmes, 2013. (90 min), cor.

DESLEMBRO. Direção: Flávia Castro. Intérpretes: Jeanne Boudier, Eliane Giardini, Hugo Abranches, Márcio Vito, Arthur Vieira Raynaud, Jesuíta Barbosa, Sara Antunes. Produção: Walter Salles, Gisele B. Camara, Flávia Castro. Roteiro: Flávia Castro. Brasil-França: VideoFilmes; Flauk Filmes; Tacacá Filmes; Imovision, 2019. Prime Video, (96 min), cor.

DOIS CÓRREGOS: Verdades Submersas no Tempo. Direção: Carlos Reichenbach. Intérpretes: Carlos Alberto Riccelli, Beth Goulart, Ingra Liberato, Vanessa Goulart, Luciana Brasil, Kaio César, Luiz Damasceno. Produção: Sara Silveira. Roteiro: Carlos Reichenbach. Brasil: Dezenove Som e Imagens, Riofilme, 1999. Digital, (112 min), cor.

DUAS MULHERES. Direção: Marcelo Brennand. Intérpretes: Malu Bierrenbach, Gilda Nomacce, Miriã Possani, Anaterro Veloso. Produção: João Vieira Júnior. Roteiro: Marcelo Brennand, Ana Carolina Francisco. Brasil: REC Produtores Associados; Zéfiro Filmes, 2016. (15 min), cor.

E AGORA JOSÉ? TORTURA DO SEXO. Direção: Ody Fraga. Intérpretes: Arlindo Barreto, Henrique Martins, Neide Ribeiro, Roque Rodrigues, Ana Maria Soeiro, John Doo, Luiz Carlos Braga. Produção: David Cardoso. Roteiro: Ody Fraga. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A., 1980. (90 min), cor.

ELIS. Direção: Hugo Prata. Intérpretes: Andréia Horta, Gustavo Machado, Caco Ciocler, Zé Carlos Machado, Lúcio Mauro Filho, Ícaro Silva, Júlio Andrade, Isabel Wilker, Natallia

Rodrigues. Produção: Fábio Zavala, Hugo Prata, Karina Ades. Roteiro: Luiz Bolognesi, Hugo Prata, Vera Egito. Brasil: Zulu Filmes Ltda; Downtown Filmes; Paris Filmes, 2016. Netflix, (115 min), cor.

HOJE. Direção: Tata Amaral. Interpretes: Denise Fraga, Cesar Troncoso, João Baldasserini, Pedro Abhull, Lorena Lobato, Cláudia Assunção. Produção: Caru Alves de Souza, Tata Amaral. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald. Brasil: Tangerina Entretenimento e Primo Filmes; H2O Films, 2011. Youtube, (90 min), cor.

JARDIM DE GUERRA. Direção: Neville D'Almeida. Intérpretes: Joel Barcellos, Maria do Rosário Nascimento Silva, Vera Brahim Carlos Guimas, Ezequiel Neves, Paulo Goés, Jorge Mautner. Produção: Neville D'Almeida. Roteiro: Neville D'Almeida, Jorge Mautner. Brasil: Neville D'Almeida Produções Cinematográficas Ltda.; J. P. Produções Cinematográficas; Tekla Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1968. Digital, (90 min), preto e branco.

JOGO DAS DECAPITAÇÕES. Direção: Sergio Bianchi. Intérpretes: Clarice Abujamra, Fernando Alves Pinto, Ana Carbatti, Maria Alice Vergueiro, Maria Manoella, Paulo Cesar Pereiro, Renato Borghi, Sergio Mamberti, Silvio Guidane. Produção: Sergio Bianchi. Roteiro: Sergio Bianchi, Eduardo Benaim, Francis Vogner. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas; Pandora Filmes, 2013. (95 min), cor.

KUARUP. Direção: Ruy Guerra. Interpretes: Taumaturgo Ferreira, Fernanda Torres, Cláudio Mamberti, Umberto Magnani, Ewerton de Castro, Roberto Bonfim, Dionisio Azevedo. Produção: Roberto Fonseca, Paulo Brito, Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra, Rudi Lagemann. Brasil: Grapho Produções Artísticas; Guerra Filmes, 1989. Digital, (119 min), cor.

LAMARCA. Direção: Sérgio Rezende. Intérpretes: Paulo Betti, Carla Camurati, Roberto Bomtempo, Deborah Evelyn. Produção: Marisa Leão, José Joffily. Roteiro: Sérgio Rezende, Alfredo Oroz. Brasil: Riofilme, 1994. Digital, (130 min), cor.

LESTE OESTE. Direção: Rodrigo Grotta. Intérpretes: Felipe Kannenberg, Simone Iliescu, Bruno Silva, José Maschio, Felipe Garcia, Letícia Conde, Ciça Guirado, Edu Reginato, Aloysio Moreira. Produção: Guilherme Peraro. Roteiro: Rodrigo Grotta. Brasil: Kinopus, 2016. (86 min), cor.

MANHÃ CINZENTA. Direção: Olney São Paulo. Intérpretes: Sonélio Costa, Janete Chermont, Maria Helena Saldanha, Jorge Dias, Nestor Noya, Claudio Paiva, Paulo Neves, Adnor Pitanga. Produção: Olney São Paulo, Ciro de Oliveira Leite. Roteiro: Olney São Paulo. Brasil: 1969. Digital, (22 min), preto e branco.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Intérpretes: Seu Jorge, Bruno Gagliasso, Luiz Carlos Vasconcelos, Bella Camero, Humberto Carrão, Adriana Esteves, Herson Capri, Henrique Vieira. Produção: Bel Berlinck, Andrea Barata Ribeiro, Wagner Moura. Roteiro: Felipe Braga, Wagner Moura. Brasil: Paris Filmes, Downtown Filmes, 2019. Youtube, (155 min), cor.

MEU TIO JOSÉ. Direção: Ducca Rios. Intérpretes: Wagner Moura, Lorena Comparato, Tonico Pereira, Evelyn Buchegger, Jackson Costa, Bertrand Duarte, Neyde Moura, Caio

Muniz. Produção: Maria Luiza Barros. Roteiro: Ducca Rios. Brasil: Origem Comunicação; Brasil Tucuman; Fênix Filmes, 2020. (98 min), cor.

MULHER NATUREZA. Direção: Dorival Coutinho. Interpretes: Márcio Prado, Cristina Moura, Malú Braga, Tatiana Dantas, Carmem Angélica, José Geraldo Damasceno, Pio Zamuner, Rosa Maria, Iragildo Mariano. Produção: Djalma Pereira Santos, Iragildo Mariano Sobrinho. Roteiro: Dorival Coutinho. Brasil: Dourival F. Coutinho Produção e Distribuição de Filmes Cinematográfica e Publicidade Ltda., 1983. (84 min), cor.

NOVEMBADA. Direção: Eduardo Paredes. Intérpretes: Lima Duarte, Luiz Cutollo. Produção: Peter Lorenzo. Roteiro: Eduardo Paredes. Brasil: Usyna Press Vídeo Produções Cinematográficas Ltda, 1998. Digital, (9 min), cor.

NUNCA FOMOS TÃO FELIZES. Direção: Murilo Salles. Intérpretes: Cláudio Marzo, Roberto Battaglin, Antonio Pompeo, Angela Rebelo, Enio Santos, Fábio Junqueira, José Mayer. Produção: Murilo Salles. Roteiro: Alcione Araújo. Brasil: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1984. Digital, (100 min), cor.

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Direção: Cao Hamburger, Cláudio Galperin. Intérpretes: Germano Haiut, Simone Spoladore, Caio Blat, Eduardo Moreira, Liliana Castro, Rodrigo dos Santos, Michel Joelsas, Daniela Piepszyk. Produção: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Cao Hamburger. Roteiro: Cao Hamburger, Mário Mantovani, Cláudio Galperin, Anna Muylaert, Bráulio Mantovani. Brasil: Gullane Filmes; Caos Produções; Miravista; Globo Filmes, 2006. Digital, (90 min), cor.

O BEIJO DA MULHER ARANHA. Direção: Hector Babenco. Intérpretes: William Hurt, Raul Julia, Sônia Braga, José Lewgoy, Nuno Leal Maia, Miriam Pires, Milton Gonçalves, Patrício Bisso, Fernando Torres. Produção: Hector Babenco, David Weisman. Roteiro: Leonard Schrader. Brasil: HB Filmes, 1985. Digital, (120 min), cor.

O BOM BURGUESES. Direção: Oswaldo Caldeira. Intérpretes: José Wilker, Betty Faria, Christiane Torloni, Jofre Soares, Anselmo Vasconcelos, Nelson Dantas, Nelson Xavier, Jardel Filho. Produção: Paulo Thiago. Roteiro: Oswaldo Caldeira, Doc Comparato. Brasil: Embrafilme, 1983. Digital, (100 min), cor.

O CAPITÃO CHAMAVA CARLOS. Direção: Andradina Azevedo, Dida Andrade. Intérpretes: Danilo Gragheia, Dagoberto Feliz, Nelson Baskerville, Ricardo Estevam, Pou Didley, Juarez Adriano. Produção: João Batista Schnorr. Roteiro: Andradina Azevedo, Dida Andrade. Brasil: Filmes da Lata, 2010. (19 min), cor.

O CASTELO ANIMADO. Direção: Hayao Miyazaki. Intérpretes: Chieko Baisho, Takuya Kimura, Akihiro Miwa, Tatsuya Gashuin, Ryunosuke Kamiki, Haruko Kato, Yayoi Kazuki, Mayuno Yasokawa, Yo Oizumi, Akio Otsuka, Daijiro Harada. Produção: Toshio Suzuki. Roteiro: Hayao Miyazaki. Japão: Toho, Studio Ghibli, 2004. Netflix, (119 min), cor.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Interpretes: Isabella, Oduvaldo Viana Filho, Sérgio Brito, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Marilu Fiorani. Produção: Mario Fiorani. Roteiro: Paulo César Saraceni. Brasil: Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Distribuidora de Filmes Urânio Ltda., 1965. Digital, (100 min), preto e branco.

O MENSAGEIRO. Direção: Lucia Murat. Intérpretes: Shico Menegat, Valentina Herszage, Georgette Fadel, Floriano Peixoto, Rose Germano, Bruce Gomlevsky, Higor Campagnaro. Produção: Felicitas Raffo, Lucia Murat. Roteiro: Lucia Murat, Tunico Amancio. Brasil-Argentina: Taiga Filmes; Cepa Audiovisual; Imovision, 2023. GloboPlay, (110 min), cor.

O NETO DE W. WILSON. Direção: Jorge Mitsuo. Intérpretes: Robson Azevedo, José Lauro, Felipe Blentz, Marcelo Osório, Mariano Antunes, Walter Tabanick. Produção: José Lauro, Iraci. Roteiro: Jorge Mitsuo. Brasil: ECA/USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1987. (5 min), cor.

O PASTOR E O GUERRILHEIRO. Direção: José Eduardo Belmonte. Intérpretes: Johnny Massaro, César Mello, Júlia Dalávia, Gabriela Correa, Ana Hartmann, William Costa, Cássia Kis, Sérgio Mamberti. Produção: Nilson Rodrigues. Roteiro: Josefina Trotta, José Rezende, Nilson Rodrigues, Eduardo Belmonte. Brasil: A2 Filmes, 2023. Prime Video, (115 min), cor.

O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? Direção: Bruno Barreto. Intérpretes: Pedro Cardoso, Alan Arkin, Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Luiz Fernando Guimarães, Selton Mello, Matheus Nachtergaele, Caio Junqueira, Nelson Dantas. Produção: Lucy Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Brasil: Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda.; L. C. Barreto Ltda; Filmes do Equador Ltda., 1997. Digital, (105 min), cor.

OS HERDEIROS. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Sérgio Cardoso, Odete Lara, Paulo Pôrto, Mário Lago, Grande Otelo, Isabel Ribeiros, André Gouveia, Janice Mota. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Carlos Diegues. Brasil: J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; Ipanema Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1970. Digital, (95 min), cor.

OS SONÂMBULOS. Direção: Tiago Mata Machado. Intérpretes: Clara Choveaux, Rômulo Braga, Carolina Castanho, Renan Roviada, Francis Vogner, Paulo Rocha, Paulo César Bicalho, Marina Viana. Produção: Aline X., Paula Kimo, Débora Oliveira. Roteiro: Francis Vogner, Tiago Mata Machado. Brasil: Katásia Filmes, Embaúba Filmes, 2019. (110 min), cor.

PARÊNTESES. Direção: Gustavo Brandão, Gustavo Pains, Marinho Antunes. Intérpretes: Ana Régis, Anna Campos, Alessandro “Torino” Viggili, Carlos Magno Ribeiro, Euber Silva. Produção: Júlia Nogueira, Euber Silva. Roteiro: Ana Luíza Libânio. Brasil: Harmonia Cultural; Trade Produção; Versão Final, 2013. (22 min), cor.

PATRIAMADA. Direção: Tizuka Yamasaki. Intérpretes: Débora Bloch, Walmor Chagas, Buza Ferraz, Eleonora Rocha, Enesto Piccolo, Gilson Moura, Júlia Lemmert, Luca de Castro. Produção: Carlos Alberto Diniz, Lael Alves Rodrigues. Roteiro: Tizuka Yamasaki, Alcione Araújo. Brasil: CPC - Centro de Produção e Comunicação Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1984. Digital, (103 min), cor.

PAULA – A história de uma subversiva. Direção: Francisco Ramalho Jr. Intérpretes: Walter Marins, Armando Bogus, Marlene França, Regina Braga, Carina Cooper, Helber Rangel. Produção: José Luis Ferreira, Billy Menzil, Roberto Bianchi. Roteiro: Francisco Ramalho Jr. Brasil: Oca Cinematográfica Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1979. Digital, (102 min), cor.

PORTA DE FOGO. Direção: Edgard Navarro. Intérpretes: Edgard Navarro, Celso Aguiar, Ricardo Almeida, Pola Ribeiro, Aripe Jr., Bertrand Duarte, Henrique Andrade. Produção: Barbara Suzarte, Celso Aguiar. Roteiro: Edgard Navarro. Brasil: Polo Cinematográfico da Bahia, 1984. (22 min), cor.

PRA FRENTE BRASIL. Direção: Roberto Farias. Intérpretes: Reginaldo Farias, Antônio Fagundes, Natália do Vale, Elizabeth Savalla, Carlos Zara, Cláudio Marzo, Flávio Migliarccio, Luiz Armando Queiroz. Produção: Roberto Farias. Roteiro: Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1982. Digital, (110 min), cor.

QUASE DOIS IRMÃOS. Direção: Lucia Murat. Intérpretes: Caco Ciocler, Flavio Bauraquí, Werner Schünemann, Antonio Pompêo, Maria Flor, Babu Santana, Fernando Alves Pinto, Renato de Souza, Bruno Abrahão. Produção: Lucia Murat. Roteiro: Lucia Murat, Paulo Lins. Brasil: Taiga Filmes; Ceneca Producciones; TS Productions, 2005. Digital, (102 min), cor.

SIMONAL. Direção: Leonardo Domingues. Intérpretes: Fabrício Boliveira, Ísis Valverde, Leandro Hassum, Mariana Lima, Silvio Guidane, Caco Ciocler, Bruce Gomlevsky, Luciano Quirino. Produção: Nathalie Felipe. Roteiro: Leonardo Domingues, Victor Atherino, Geraldo Carneiro. Brasil: Pontos de Fuga; Downtown Filmes, Paris Filmes, 2018. Netflix, (76 min), cor.

SONHOS E DESEJOS. Direção: Marcelo Santiago. Intérpretes: Felipe Camargo, Mel Lisboa, Sérgio Marone, Ricardo Pereira, Rômulo Braga, Paulo Márcio Arapuan, Alexandre Vasconcelos. Produção: Fábio Barreto, Sara Silveira. Roteiro: Marcelo Santiago, Carolina Monteiro de Barros, Flávia Orlando. Brasil: LC Barreto; Filmes do Equador; UIP, 2006. (93 min), cor.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Intérpretes: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Silvia Prado, Rodrigo Garcia, Silvio Restiffe, Nash Laila, Arthur Canavarro, Clébia Souza. Produção: João Vieira Júnior, Chico Ribeiro, Ofir Figueiredo, Dedete Parente. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil: REC Produtores Associados; Imovision, 2013. Netflix, (110 min), cor.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Austran, José Lewgoy, Glaube Rocha, Paulo Gracinho, Hugo Carvana, Danuza Leão, Jofre Soares. Produção: Zelito Viana. Roteiro: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda., 1967. Digital, (107 min), preto e branco.

TIRA OS ÓCULOS E RECOLHE O HOMEM. Direção: André Sampaio. Intérpretes: Jards Macalé, Tdeu de São Pedro, Godô Quincas, Patrícia Costa, Jarbas Lopes. Produção: Marcella Jacques, Gabriela Gusmão. Roteiro: André Sampaio. Brasil: Carcará Filmes; Inventarte Produções; Filme de Breque, 2007. (18 min), cor.

TRAGO COMIGO. Direção: Tata Amaral. Intérpretes: Calos Alberto Riccelli, Emilio Di Biasi, Georgina Castro, Gustavo Brandão, Paula Pretta, Selma Egrei, Maria Helena Chira, Julio Machado. Produção: Tata Amaral, Caru Alves de Souza. Roteiro: Thiago Dottori, Willem Dias. Brasil: Tangerina Entretenimento; Primo Filmes; DOT; Manjerição Filmes, 2013. Digital, (88 min), cor.

TRÍADE. Direção: Amilcar Monteiro Claro. Intérpretes: Flávio Rocha, Mayara Luni, Margareth Natsumi, Yoram Blaschkauer, Pedro de Vitto, José Vidal Pola Galé, Sebastião Milaré. Produção: Marcelo Vasconcelos Torres. Roteiro: Amilcar Monteiro Claro. Brasil: Amilcar M. Claro Produções Ltda., 2013. (44 min), cor.

UM TIRO NA ASA. Direção: Maria Emília de Azevedo. Intérpretes: Sérgio Bellozupko, Reynaldo Gramkow, Rodrigo Fernandes. Produção: Zeca Nunes Pires. Roteiro: Marcelo Esteves, Maria Emília de Azevedo. Brasil: Mundo Imaginário Produções, 2005. Digital, (15 min), cor.

ZUZU ANGEL. Direção: Sérgio Rezende. Intérpretes: Patrícia Pillar, Daniel de Oliveira, Alexandre Borges, Angela Vieira, Flávio Bauraquí, Aramis Trindade, Regiane Alves, Fernanda de Freitas, Antonio Pitanga. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Roteiro: Sérgio Rezende, Marcos Bernstein. Brasil: Toscana Audiovisual; Warner Bros., 2006. Digital, (110 min), cor.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Roberto. O cinema: outra forma de “ver” a história. **Revista Iberoamericana de Educación** (Online), Madri, Vol. 1, p. 1-11, 2006. Disponível em: <<https://rieoei.org/historico/deloslectores/1244abdala.pdf>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

AGUIAR, Marco Alexandre de. A Guerrilha Brasileira em Foco: Os Filmes Lamarca (1994) e O Que É Isso Companheiro? (1997). **Revista Simbio-Logias**, Vol. 8, n 11, p. 144-152, dez. de 2015. Disponível em: <<https://simbiologias.ibb.unesp.br/index.php/files/article/download/153/179/995>> Acesso: 15 de mar. de 2025.

ALMEIDA, Valesca de Souza. **O “BOM BURGUEÊS”: A trajetória de Jorge Medeiros Valle sob a ditadura brasileira**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/15951/1920.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

ANAZ, Sílvio Antônio Luiz. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. **Significação**, Vol. 47, n 54, p. 251-270, jul-dez. 2020. São Paulo, SP, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964/161882>> Acesso: 15 de nov. de 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do Filme**. Tradução de: Marcelo Félix. Edições Texto & Grafia, Ltda. 1º edição. Lisboa, Portugal. 2009.

BALTAR, Mariana. Corpo e afeto: Atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Aniki**. Vol. 10, n 2, p. 4-28, 2023. Disponível em: <https://www.oasisbr.ibict.br/vufind/Record/RCAP_1427f9d6afc0164db9a2f50843efe365>. Acesso: 12 de dez. de 2024.

BARBOSA, Raíssa Santos. Quando a Pornografia Virou Diversão Pública: Os Circuitos Exibidores de Filmes Pornô e a Censura nos Últimos anos de Ditadura (1980-1985). In: 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019. **Anais** [...] Recife, ANPUH-Brasil, 2019.

Disponível em:

<https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2024-06/1719392400_4a6e959eb84a15db530f8de8ee92535d.pdf>. Acesso: 25 de abr. de 2025.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Companhia das Letras, São Paulo. 2007.

BÍBLIA SAGRADA: Edição palavra Viva. Tradução por: Missionários Capuchinhos. São Paulo, Stampley Publicações LTDA., 1974.

BORDWELL, O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. tradução: Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. Editora Senac: São Paulo, p. 277-301, 2005.

BUENO, Bruno Bruziguessi. Os Fundamentos da Doutrina de Segurança Nacional e seu Legado na Constituição do Estado Brasileiro Contemporâneo. **Revista Sul-Americana de Ciência Política**, Vol. 2, n. 1, 47-64, 2014. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rsulacp/article/view/3311>>. Acesso: 9 de dez. de 2024.

BUSNARDO FILHO, Antonio. Arte e Representação Simbólica. **Revista Educação**, Vol. 2, n 2,, p. 23-31, 2007. Disponível no link: <<https://revistas.ung.br/educacao/article/view/112>>. Acesso: 01 de jul. de 2025.

BONSANTO, André. **A verdade dita é dura: jornalismo, história e ditadura militar no brasil (do golpe de 1964 à Comissão Nacional da Verdade)**. Dialética Editora, São Paulo, 2021.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, SP; Pensamento, 2009.

CAMPOS, Pedro; VASCONCELOS, Cláudio Beserra de. A aliança empresarial-militar e a ditadura brasileira: a atuação de empresários em escolas militares e de integrantes das forças armadas em companhias privadas durante o regime pós-1964. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**. Vol. 10, n 2, p. 200-220, 2021. Disponível em:

<<https://tidsskrift.dk/bras/article/view/128416>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. O Conceito de Representações Coletivas Segundo Roger Chartier. **Revista Diálogos**, Vol. 9, n 1, p. 143-165, 2005, Universidade Estadual de Maringá. Disponível no link: <<https://www.redalyc.org/pdf/3055/305526860011.pdf>>. Acesso: 01 de jul. de 2025.

CASSAL, Alex Barros. Heróis em transe: o personagem revolucionário no cinema brasileiro. **Revista Tempo**. Niterói, n 12, p. 153-171, dez. de 2021. Disponível em:

<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018164008>> Acesso: 10 de nov. de 2024.

CAVALCANTE, Maria Nathalia; STECZ, Solange Straube. Tortura: Cinema como fonte de memória. **Travessias**. Cascavel, Vol. 11, n 2, p. 315-335, 2017. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/7020/702078622011.pdf>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

CHARTIER, Roger. O mundo como Representação. **Revista das Revistas**, Vol. 11, n 5, p. 173-191, 1991. Disponível no link: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/SZqvSMJDBVJTXqNg96xx6dM/?format=pdf&lang=pt>> Acesso: 01 de jul. de 2025.

COELHO, Cláudio N. P. A tropicália: cultura e política nos anos 60. **Rev. Sociol. USP**. São Paulo, Vol. 1, n 2, p. 159-176, 1989. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ts/a/3B5HbctxdvmhTxX4hchNMhF/>>. Acesso: 04 de dez. de 2024.

COELHO, Fred. O Brasil como frustração. **Revista Serrote**, 2019. Disponível em: <<https://revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>> Acesso: 02 de mar. de 2025.

CÓL, Rafael Marcurio da. **As Resistências em Filmes Brasileiros Sobre a Ditadura Civil-Militar (1979-2021)**: o método arqueogenealógico na análise de discursos audiovisuais. 2022. 204 p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, São Paulo. 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/items/b6dec585-bc67-46ae-a80f-134916ca3a9b>>. Acesso: 28 de ago. de 2025.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: Espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. Disponível em: <https://seminariostecmidi.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/costa-flavia-cesarino-o-primeiro-cinema_espeto3a1culo-narra-1.pdf> Acesso: 29 de abr. de 2025.

CRUZ, Livia Maria Pinto da Rocha Amaral. A censura na Boca do Lixo: das pornochanchadas ao sexo explícito. **Argus-a**, Vol. 5, n 19, jan. de 2016. Buenos Aires, Argentina, 2016. Disponível em: <<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/a-censura-na-boca-do-lixo.pdf>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

D'ARAÚJO, Maria Celina; JOFFILY, Mariana. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário (Vol. 4)**: Ditadura militar e redemocratização - Quarta República. Narrado por: Ronnie de Campos Mello. Audible Studios, Audiolivro, 2023. Acesso: 3 de dez. de 2024.

DE MAN, Paul. The Double Aspect of Symbolism. **Yale French Studies**. Estados Unidos, n 76, p. 3-26, 1988. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2930287>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema, Estado e Democracia: o financiamento para o filme brasileiro nos anos 1980. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, 2006. **Anais [...]** Brasília, INTERCOM, 2006. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/54076287783586580006890710198338709970.pdf>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. **Aurora**, n 5, p. 120-130, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4541/3125>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

FLICK, Uwe. **Introdução a Pesquisa Qualitativa**. 3º Edição. Tradução: Joice Elias Costa. Porto Alegre, RS. Artmed, 2009.

FREITAS, Cristiane. O cinema: objeto de uma rede de comunicação relacional. **FAMECOS**, Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul. n 10, nov. de 2003. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277246511_O_cinema_o_objeto_de_uma_rede_de_comunicacao_relacional> Acesso: 10 de dez. de 2024.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao cinema. **Logos**, Rio de Janeiro, Vol 4, n. 2, p. 16–19, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14591>>. Acesso em: 19 set. 2025.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília, DF. Editora Universidade de Brasília, 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4º Edição. São Paulo, SP. Editora Atlas, 2002. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/150/o/Anexo_C1_como_elaborar_projeto_de_pesquisa_-_antonio_carlos_gil.pdf> Acesso: 26 de nov. de 2024.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6º Edição. São Paulo, SP. Atlas, 2008. Disponível em: <<https://ayanrafael.com/wp-content/uploads/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf>> Acesso: 26 de nov. de 2024.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa Qualitativa Tipos Fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, Vol. 35, n 3, p. 20-29, maio/jun de 1995. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rae/a/ZX4cTGrqYfVhr7LvVyDBgdb/?lang=pt>>. Acesso: 28 de nov. de 2024.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. Morpheus, **Revista Eletrônica em Ciências Humanas**. Vol. 08, n 13, 2008. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4815>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos estudos, CEBRAP**, n 78, p. 113-128, jul 2007.. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/kFBPHXfFqKwbXmk9Nfwndwx/?format=html&lang=pt>> Acesso: 10 de dez. de 2024.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro 1960-1990. Tradução de: Alberto Alexandre Martins. **Revista USP**, n 19, p. 31–49, 1993. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP. 1993. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/revusp/article/view/26872/28653>>. Acesso: 9 de dez. de 2024.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. 2ª Edição. Petrópolis, RJ; Vozes, 2002.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2ª Edição. São Paulo, SP: Editora Ática, 2000.

KUHN, Markus; SCHMIDT, Johann N. *Narração no Cinema*. Tradução: Fabiane de Vargas Zandavalli. **Repositório Digital de Textos de Narratologia e Intermedialidade**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/geni/recursos-para-pesquisa/enciclopedia-de-narratologia/>>. Acesso: 20 de nov. de 2024.

LACERDA, Marina. *Contra o Comunismo Demoníaco: O apoio Evangélico ao regime militar brasileiro e seu paralelo com o endosso da direita cristã ao governo Bolsonaro*. **Religião & Sociedade**, Vol. 42, n 1, p. 153-176, 2022. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rs/a/Yvgm4T74KWZHN4vYttLrxVB/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 16 de ago. de 2025.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª Edição. São Paulo, Sp. Editora Atlas S.A., 2003.

MARIANO, Ricardo. *Ativismo político de evangélicos conservadores rumo à extrema direita*. In: INÁCIO, Magna; OLIVEIRA, Vanessa Elias de (Org.). **Democracia e Eleições no Brasil: para onde vamos?** São Paulo: Hucitec Editora, p. 219-236, 2022. Disponível em: <<https://lojahucitec.com.br/wp-content/uploads/2022/10/Democracia-e-Eleicoes-no-Brasil-2.pdf#page=221>>. Acesso: 15 de set. de 2025.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine**. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP. 2006. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/362114>>. Acesso: 12 de dez. de 2024.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Tradução de: Álvaro Pina. São Paulo, SP. Boitempo Editorial, 2005. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2545967/mod_resource/content/1/MARX%3B%20ENGELS.%20Manifesto%20Comunista.pdf> Acesso: 29 de abr. de 2025.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Tradução: Chico Marés. Curitiba, PR. Arte & Letra, 2006.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. *O Presente como História: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo*. In: XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018, Belo Horizonte, MG. **Anais [...]**. Belo Horizonte, Compós, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/38126/2/claudiaPresenteHistoria.pdf>>. Acesso: 12 de dez. de 2024.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo, SP. Perspectiva, 1972.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. Editora Atlas S.A. São Paulo, SP. 2005, p. 269-279.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A ditadura nas universidades: repressão, modernização e acomodação. **Ciência e Cultura**. Vol. 66, n 4, p. 21-26, 2014. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v66n4/a10v66n4.pdf>>. Acesso em: 16 de ago. de 2025.

NAGIB, Lúcia; SOUSA, Ramayana Lira de; BRANDÃO, Alessandra Soares. O Cinema Brasileiro na Era Neoliberal. **Aniki**, Vol 5, n 2, p. 206-310, 2018. Disponível em: <<https://centaur.reading.ac.uk/78519/1/473-1895-1-PB-Introdu%C3%A7%C3%A3o.pdf>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e História A problemática dos lugares. Tradução por: Yara Aun Khoury. **Projeto História**. Vol 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/12101/8763>>. Acesso: 19 de set. de 2025.

NOVA FILHO, Marcus Vinicius Menezes da; CHIARINI, Tulio; MARCATO, Marília Bassetti. Plataformização do mercado audiovisual: A indústria de streaming de vídeo no Brasil. **Texto para Discussão**: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, Rio de Janeiro, n 2929, p. 4-42, out. 2023. p. Disponível em: <<https://www.econstor.eu/bitstream/10419/285051/1/TD2929.pdf>> Acesso: 12 de dez. de 2024.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de; ROSSINI, Miriam de Souza. Reconfigurações do cinema brasileiro contemporâneo: as estratégias de gênero no cinema de Daniel Filho. V Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. **Anais [...]** Rio Grande do Sul, AsAECA, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174329/001057795.pdf>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **Alceu**, Rio de Janeiro, vol. 8, n 15, p. 271-296, jul/dez de 2007. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (org.). **Estéticas do Digital: cinema e tecnologia**. Covilhã, Portugal. Livros LabCom, Série Estados da Arte, p. 33-48. 2007. E-book. Disponível em: <<http://repositorio.asc.es.edu.br/bitstream/123456789/1692/1/Livro%20Est%C3%A9tica%20do%20digital%20cinema%20e%20tecnologia%20ARTE%20E%20M%C3%8DDIA.pdf>> Acesso: 4 de dez. de 2024.

PATTON, Michael Quinn. **Qualitative Research & Evaluation Methods**. 3º Edição. Estados Unidos. Sage Publications, Inc., 2002. Disponível em: <<https://aulasvirtuales.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/qualitative-research-evaluation-methods-by-michael-patton.pdf>>. Acesso: 28 de nov. de 2024.

PEARSON, Carol S. **The Hero Within: six archetypes we live by**. Edição expandida. Nova York, Estados Unidos; Harper & Row, Publishers, Inc., 1989. Disponível em: <<https://archive.org/details/herowithin002330mbp/page/n1/mode/2up>> Acesso: 11 de nov. de 2024.

PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o povo e a nação**. Tradução de: Maria Júlia Goldwasser. Editora ática S. A., Série Temas, vol. 16, Sociologia e política. São Paulo, SP. 1990. Disponível em: <https://www.academia.edu/44781600/P%C3%89CAUT_Daniel_Os_intelectuais_e_a_pol%C3%ADtica_brasileira_entre_o_povo_e_a_na%C3%A7%C3%A3o>. Acesso: 4 de dez. de 2024.

PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. *Memórias Cine Br*. 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/textos/o_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf> Acesso: 15 de mar. de 2025.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, Vol. 18, n 3, p. 66-74, 2015. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2763> Acesso: 19 de abr. de 2025.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Coleção Cinema, Vol. 16. Paz e Terra, 1983. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/ramos-jose-mario-ortiz-cinema-estado-e-lutas-culturaispdf-pdf-free.html>> Acesso: 8 de dez. de 2024.

REIS JUNIOR, Antônio; LAMAS, Caio Túlio Padula. História, Cinema e Censura: Silenciamentos e resistência em Pra frente Brasil, de Roberto Farias. **Lumina**, Juiz de Fora, MG, Vol. 8, n 2, dez. de 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21147>>. Acesso: 29 de abr. de 2025.

REZENDE, Claudinei Cássio de. **Suicídio revolucionário: a luta armada e a herança da quimérica revolução em etapas**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciasSociais/Dissertacoes/rezende_c_me_mar.pdf> Acesso: 29 de abr. de 2025.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Romantismo Revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, Vol. 15, n 2. p. 13-19, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/spp/a/b6LpHRFprmYrBPDSfK9McCQ/?format=pdf&lang=pt>> Acesso: 5 de dez. de 2024.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, Vol. 17, n 1, p. 81-110, jun. de 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ts/a/f4Ztm8ZzQsWhgywLyjWNWJq/?format=pdf&lang=pt>> Acesso: 4 de dez. de 2024.

ROCHA, Iomana. A Gambiarra e o Alegórico no Cinema Contemporâneo Brasileiro. **Revista do Ppgartes**, Belém, Vol. 3, n 4, p. 60-67, jul. de 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/4864>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

ROSSINI, Miriam de Souza; OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de; NILSSON, Bibiana; ALMEIDA, Guilherme Fumeo. Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, Vol. 21, n 35, p. 2-11, 2016. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/article/view/24689>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

RUBBO, Deni Ireneu Alfaro. Intelectuais, "Romantismo Revolucionário" e Cultura Engajada no Brasil. **Aurora**, ano 2, n 3, p. 110-119, 2008. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/aurora/article/view/1199/1067>> Acesso: 5 de dez. de 2024.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 1, n 1, jul de 2009. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/rbhcsc/article/view/10351>> Acesso: 20 de nov. de 2024.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do Conceito de Representação. **Revista de Teoria da História**, Vol. 3, n 6, p. 27-53, dez de 2011, Universidade Federal de Goiás. Disponível no link: <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974>>. Acesso: 01 de jul. de 2025.

SANTOS, Karine da Silva; RIBEIRO, Mara Cristina; QUEIROGA, Danlyne Eduarda Ulisses de; SILVA, Ivisson Alexandre Pereira da; FERREIRA, Sonia Maria Soares. O uso de triangulação múltipla como estratégia de validação em um estudo qualitativo. **Ciência & Saúde Coletiva**, Vol. 25, n 2, p. 655-664, 2020. DOI: 10.1590/1413-81232020252.12302018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/csc/a/kvr3D7Q3vsYjrFGLNprpttS/?format=pdf&lang=pt>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

SANTOS, Jordana de Souza. A Repressão ao Movimento Estudantil na Ditadura Militar. **Aurora**, Marília, Vol. 3, nº 5, p. 101-108, dez. de 2009. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/SANTOS.pdf>> Acesso: 29 de abr. de 2025.

SANTOS, Marcia de Souza. **A ditadura de ontem nas telas de hoje: Representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo**. 2009. 200 p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília. 2009. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/4319/1/2009_MarciaSouzaSantos.pdf>. Acesso: 26 de nov. de 2024.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**, vol. 10, n 17, p. 15-40, jan-jun de 2007. Disponível em: <<https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/786>>. Acesso em: 10 de dez. de 2024.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Vol. 18, n 3, p. 916-932, set-dez, 2011. Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. 2011. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551009017.pdf>>. Acesso: 12 de dez. de 2024.

SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**. 2011. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-07102011-144235/publico/2011_OdairJoseMoreiradaSilva.pdf> Acesso: 29 de abr. de 2025.

SIMIS, Anita. Concine - 1976 a 1990. **Políticas Culturais em Revista**, Vol 1, n 1,, p. 36-55, 2008. Disponível em:

<<https://audiovisualbaiano.com.br/midioteca/wp-content/uploads/2021/06/Concine-1976-a-1990.pdf>> Acesso: 10 de dez. de 2024.

SIMIS, Anita. A crise dos anos 1980 e a exibição cinematográfica. **Revista Eptic**.

Universidade Estadual Paulista, Vol. 18, n 2, p. 188-199, maio-ago 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/epitic/article/view/5223>>. Acesso: 10 de dez. 2024.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LETÊ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 5º edição. Campinas, SP. Papyrus, 2008.

VALLE, Cléa Fernandes Ramos; TELLES, Verônica. O Mito do Conceito de Herói. **Revista ISAT**, nº 2, 1º ed., dez. de 2014, p. 1-6. Disponível em:

<https://www.revistadoisat.com.br/numero2/01_O_Mito_do_Conceito_de_Heroi_Clea_e_Veronica.pdf> . Acesso em: 02 de fev. de 2025.

VENTURI, Toni. “Omelete entrevista: Toni Venturi, o diretor de <i>Cabra-cega</i>”.

Omelete, 14 de abr. de 2005. Disponível no

link:<<https://www.omelete.com.br/filmes/omelete-entrevista-toni-venturi-o-diretor-de-icabra-cegai>>. Acesso: 11 de abr. de 2025.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**.

Tradução: Ana Maria Machado. 2º Edição. Rio de Janeiro, RJ; Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. Revista

Portuguesa da imagem em Movimento, **Aniki**, vol. 5, nº 2, p. 311-332, 2018. Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/410>>. Acesso: 12 de dez. 2024.

