

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM DOIS FILMES DE TATA AMARAL

Vinícius Alexandre Rocha Piassi (UFU)¹

Resumo: Neste ensaio, deslindamos as relações que os filmes *Hoje* (2011) e *Trago Comigo* (2016), da cineasta Tata Amaral, estabelecem com o amplo processo de normatização das memórias sobre a ditadura militar no Brasil. Esse longo processo, conduzido durante o período de redemocratização e além, compreende as interpretações dominantes sobre a “Lei da Anistia”, de 1979, a promulgação da “Lei dos Mortos e Desaparecidos”, em 1995, a criação Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2011, e sua atuação de 2012 a 2014, além das políticas públicas de acesso aos arquivos de órgãos de repressão militares predominantes na legislação brasileira.

Palavras-chave: Memória; Esquecimento; Dissenso.

Atentos para a imbricação entre afetos e discursos na “partilha do sensível” promovida por essas políticas institucionais de memória e de esquecimento, buscamos, como sugere Seixas, “considerar na cartografia sensível do real esta partilha outra entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível, o consciente e o inconsciente” (SEIXAS, 2013, p. 239), que se desdobra nas figuras da memória, do esquecimento e da imaginação, faculdades correlatas, igualmente políticas, mas também “linguagens que enunciam e inscrevem-se em relações de poder” (SEIXAS, 2013, p. 243). Nesse sentido, nossa hipótese é que ambas as produções cinematográficas apresentam imagens e linguagens dissidentes, disruptivas, ou dissensuais, que confrontam os enunciados firmados socialmente e promovem “linhas de fuga” para as políticas de (des)subjetivação e consenso estabelecidas pelo Estado.

Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para os “liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação” (GAGNEBIN, 2006, p. 41). Esse aspecto da relação intrincada entre a memória e o esquecimento não passa despercebido por Seixas ao adotar a tipologia das modalidades de esquecimento elaborada por Marc Augé para identificar as formas de esquecimento exercitadas na cultura política brasileira (SEIXAS, 2015, p. 166-167).

Conforme descrito por Seixas, o esquecimento é compreendido não como o oposto da memória, em relação de antagonismo a esta, “mas como sua contrapartida inelutável e instituinte” (SEIXAS, 2013, p. 235). Assim como as formas e as linguagens da memória, as do esquecimento são consideradas pela autora em sua positividade,

¹ Graduado em História (UFU), mestrando em História Social (UFU). Contato: viniciuspiaassi@yahoo.com.

contra uma paradigmática qualificação negativa do esquecimento, em sintonia com autores como Proust e Nietzsche que destacaram a “potencialidade subversiva inscrita em se saber (e poder) esquecer” (SEIXAS, 2015, p. 165).

Nesse sentido, a autora endossa a perspectiva de complementaridade entre a memória e o esquecimento exposta pelo antropólogo francês Marc Augé:

Fazer o elogio do esquecimento não significa vilipendiar a memória, ainda menos ignorar a lembrança, mas reconhecer o trabalho de esquecimento na primeira e localizar sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de alguma forma a mesma relação que a vida e a morte (AUGÉ, 1998, p. 19, tradução nossa).

Tendo em vista a relação intrínseca entre memória e esquecimento, Augé distingue três formas do esquecimento, figuras familiares, que podem se confundir pois são “filhas” deste: o retorno, a suspensão e o começo ou recomeço. A primeira se refere a iniciativas de recuperação de um passado perdido, nas quais se esquece do presente e do passado imediato, constituindo um modo de simplificação do passado. A segunda define ritos de suspensão do tempo, períodos de interregno em que se estetiza o instante presente, ao se esquecer do passado e do futuro. Por fim, a terceira forma do esquecimento, descrita pelo autor como a figura do começo ou recomeço, consiste na “inauguração radical” de um futuro, esquecendo o passado. Trata-se de “criar as condições de um novo nascimento que, por definição, abre as portas a todos os futuros possíveis” (AUGÉ, 1998, p. 67).

Refletindo sobre como a “figura do ‘começo’ ou do ‘recomeço’” se mostra relevante para compreendermos a gestão do esquecimento na cultura política brasileira, como o faz Seixas (SEIXAS, 2015, p. 166-167), percebemos que essa forma de esquecimento, caracterizada por uma atitude projetiva, que divorcia o futuro do passado, pois este não pode lhe servir de referência, se identifica à perspectiva de conciliação nacional sobre a qual se fundou o projeto de redemocratização brasileiro. Nessa chave interpretativa, percebemos como esse projeto se realiza na produção de um “consenso ficcional” institucionalizado sobre a ditadura militar no país, como o denomina Edson Teles (TELES, 2018), fundamentado no recurso ao esquecimento público como instrumento de superação dos conflitos do passado, na forma de um “esquecimento comandado”, segundo a expressão de Huyssen (HUYSSSEN, 2014, p. 158-159), com o objetivo de promover a reconciliação e a pacificação nacional, princípio expresso na

“Lei de Anistia”, reiterado na “Lei dos Mortos e Desaparecidos” e reafirmado pela lei de criação da CNV, como pré-requisito para a estabilidade da ordem sócio-política nacional.

No cinema contemporâneo, entre os filmes mais provocativos e emocionantes estão aqueles capazes de “construir uma escritura para o trauma, fazendo da dimensão ‘irrepresentável’ do evento traumático – político, histórico ou pessoal – um princípio de invenção formal” (FELDMAN, 2016, p. 11, nota 34), declara Ilana Feldman. Identificamos esse propósito nos elementos com que Tata Amaral “modelou” o tempo nos filmes *Hoje e Trago Comigo*, nos quais, em um recorte sincrônico, ela situa essas tensões no espaço e no tempo instantâneos da ação dramática.

A produção ficcional contemporânea, especialmente a literária, também é objeto de análise de Rodrigo Turin, em diálogo com instâncias culturais e políticas que marcam a cultura histórica brasileira, em que ele identifica como um de seus motes a tematização de um passado fantasmagórico que demanda reconhecimento e enfrentamento. Para o autor:

As variadas comissões da verdade, as políticas de reparação histórica, as lutas em torno da memória da violência de Estado, são apenas algumas dessas instâncias que, junto com a produção ficcional, vem plasmando uma concepção histórica marcada tanto pelo desejo e pela ambição de um “retorno ao real”, de produzir ou recuperar esteticamente uma espessura do passado, como pelas dimensões da catástrofe e da violência, implodindo assim as formas lineares e progressivas do tempo histórico moderno (TURIN, 2017, p. 60).

Desse modo, nossa reflexão sobre as cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento como planos espaço-temporais heteróclitos, mas coexistentes, em relação ao tempo histórico, engendrados pelos processos de rememoração e esquecimento, bem como de devaneio e experimentação estética dos protagonistas dos filmes em questão, nos leva a considerar a dimensão do extracampo cinematográfico. Esta seria a instância diegética de emergência do passado no presente das ficções, a revolver camadas espaço-temporais realistas e insurgir no campo visível como elemento destabilizador do regime do sensível estabelecido. Para tanto, nos servimos da noção de extracampo desenvolvida por Deleuze, que não se limita à referência ao espaço, mas se constitui a partir de uma dualidade interna:

um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto,

com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível (DELEUZE, 1983, p. 26).

Na acepção do autor, o que existe fora do quadro se refere simplesmente ao aspecto relativo do extracampo. O seu aspecto absoluto, por outro lado, constitui “uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos” (DELEUZE, 1983, p. 27). Desse ponto de vista, o extracampo introduz no campo o elemento “espiritual”, ou “transespacial”, que com ele estabelece uma relação virtual. O extracampo esgarça, então, o campo, multiplicando infinitamente suas possibilidades diegéticas, ao desestabilizar as cronotopias homogêneas e lineares e produzir heterotopias e heterocronias.

A partir da afirmação de Peter Pélbart de que “o invisível é o espaço de surgimento do intempestivo” (PÉLBART, 1993, p. 59), podemos considerar o extracampo não como o fora, mas como o invisível cinematográfico, o que caracterizaria, no cinema, a dimensão de emergência do que Nietzsche chamou, em relação à história, de intempestivo ou inatual, Foucault denominou atual, Deleuze, devir ou acontecimento, e Agamben descreveu como o contemporâneo.

Como condição de possibilidade latente da emergência da alteridade do passado em cena, é do extracampo que surge para Vera a imagem de Luiz no filme *Hoje*, e nele se encontra a lembrança de Lia que Telmo busca reencontrar em *Trago Comigo*. Assim, ao imiscuir o passado no presente, o imaginário no real, o virtual no atual, o invisível intervém de maneira impertinente nas narrativas, as imagens-lembranças a que ele dá corpo e presença passam a coabitar a *mise-en-scène*, produzindo dobras na experiência do tempo que constituem momentos de invaginação na temporalidade diegética dos filmes e desestabilizam os regimes realistas do visível e do sensível.

Política das imagens e cenas de dissenso

Em uma análise de filmes que abordam os desdobramentos traumáticos das ditaduras militares na Argentina e no Brasil, Ismail Xavier reflete sobre o paroxismo de violência implicado na figura do desaparecido. O autor conclui ser esta

uma condição em que a perversidade das ditaduras modernas encontrou seu produto “original” em suas variadas implicações, quando após o sequestro clandestino (extraoficial) instituiu uma forma

de extermínio que elimina provas e torna mais doloroso seu efeito nas figuras próximas à vítima por uma perda cuja indefinição (quando? como? estaria vivo?) interdita o trabalho de luto (um dia, aparecerá?). É algo bem distinto da condição de exílio e, numa perspectiva histórica, algo mais radical do que a ideia do pária rejeitado pela comunidade que nos legou a cultura do mundo antigo (XAVIER, 2017, p. 28).

A importância do despojo mortal também foi ressaltada por Foucault, entendendo se tratar do “único traço de nossa existência no mundo e entre as palavras” (FOUCAULT, 2009, p. 417). Tendo em vista essas considerações, os filmes *Hoje* e *Trago Comigo* inovam na medida em que suas imagens são capazes de “criar para o morto [entenda-se, as vítimas fatais da ditadura] outro estado de visibilidade e de presença no mundo” (MESQUITA, 2015, p. 43).

A “instauração de uma presença, que parte do desaparecimento de um corpo”, como Carolina Santos define os procedimentos de presentificação dos mortos em fotografias memoriais e post-mortem (SANTOS, 2015, p. 130-131), passa pelos rastros de visibilidade por ele deixados, como um caixão, uma urna de cinzas, uma pedra tumular, um memorial ou um monumento, uma cruz em uma estrada, um altar em meio público ou uma fotografia. De modo diverso, os filmes de Tata Amaral presentificam os mortos, principalmente, a partir de elementos invisíveis, das marcas subjetivas deixadas nos personagens sobreviventes, a partir das quais eles reconstróem a imagem de seus entes queridos e lhes restituem o estatuto da presença e do visível.

No filme *Hoje*, por exemplo, ora o ator encarna a presença do personagem desaparecido em cena, ora o recurso às projeções em vídeo de sua imagem produz efeitos visuais na cenografia que indicam o caráter de uma presença apenas virtual. As projeções também apresentam imagens de arquivo, e os contrastes de luz e sombra no campo durante sua execução acentuam e deformam a perspectiva, conferindo profundidade ao espaço do apartamento;² como na sequência em que Luiz lê em voz alta o artigo 1º da Lei 9.140/95, que reconhece como mortas, para todos os efeitos legais, pessoas que participaram ou foram acusadas de participação em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e que, por esse

² Ao analisar as relações entre a profundidade de campo no cinema e a memória, Deleuze considera procedimentos de potencialização do espaço como figuras da temporalização. (DELEUZE, 1983. p. 132-134).

motivo, tenham sido detidas por agentes públicos, achando-se, desde então, desaparecidas, sem que delas haja notícias. Ao fim, o personagem ironiza o pagamento da indenização a título reparatório e faz a seguinte declaração:

Luiz: – Curioso, eu estou aqui [na lista dos nomes de desaparecidos reconhecidos como mortos] e aqui [no apartamento, no espaço aberto pelos devaneios da protagonista] (Fotograma 24).

Mas como seria a vida de Vera caso Luiz não tivesse desaparecido? E o que aconteceria se ele reaparecesse? Vera teria que devolver o apartamento? Em resposta a essas interrogações, a protagonista faz a leitura do artigo 12 da lei, segundo o qual ela estaria amparada, caso o desaparecido reaparecesse:

Vera: – No caso de localização com vida de pessoa desaparecida ou de existência de “prova contrária” às apresentadas, serão revogados os respectivos atos decorrentes da aplicação desta lei, não cabendo ação regressiva para o ressarcimento do pagamento já efetuado.

Ao que Luiz objeta:

Luiz: – Salvo na hipótese de comprovada má fé.



Leitura da publicação da “Lei dos Mortos e Desaparecidos” no Diário Oficial da União por Luiz, com trechos projetados sobre os atores e nas paredes do quarto de Vera. Fotograma do filme *Hoje* (2012), 40’15”.

Em uma clara reação de inconformidade com o suposto pela lei, Vera rasga o documento, embola o papel e o mastiga. Nessa sequência, a imagem do ente querido

desaparecido e a projeção do texto da “Lei dos Mortos e Desaparecidos” dividem o mesmo quadro, ou melhor, se confrontam, quando o personagem morto, à frente da projeção em vídeo, lê em voz alta o documento, sugerindo a manifestação de uma “prova contrária” (título do livro de Bonassi no qual o filme foi inspirado) à determinação legal que o declarou morto.

A partir do que diz Lúcia Monteiro ao analisar a presença de arquivos em filmes e obras de arte contemporâneas, entendemos que as projeções em vídeo utilizadas no filme *Hoje* são capazes de “conferir atualidade e urgência às imagens”, de “ativar potências e reavivar tensões latentes em imagens fotográficas que estavam arquivadas e esquecidas” (MONTEIRO, 2017, p. 241). Como afirma a autora:

Nos arquivos do passado, o que Freud chama de “pulsão de vida” e “pulsão de morte” são inseparáveis. A aliança contraditória entre elas se complexifica ao se “abrir os arquivos”, ao “desarquivar”. A etapa da projeção exacerba a desarquivação, acentuando a materialidade diáfana das imagens, própria aos feixes de luz e ao filme. Tal (i)materialidade contribui para seus efeitos fantasmagóricos, para sua capacidade de afirmar a vida em algo que parecia morto, enterrado, esquecido (MONTEIRO, 2017, p. 243).

Segundo Monteiro, as projeções em vídeo condensam seis operações conceituais: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, escuta/interpelação (especulação), montagem e projeção; das quais “emerge uma potência espectral que se apresenta em sua plasticidade e se dissemina pela atmosfera de projeção. No diáfano espaço de projeção ensejam-se interrogações contundentes, ressuscitando um passado furtivo que se nos tentava escapar” (MONTEIRO, 2017, p. 255). Percebemos, então, como as projeções, fugidias e evanescentes, produzem novos agenciamentos de imagens e lembranças e subvertem as violentas estratégias de apagamento e esquecimento anistiador engendradas na elaboração das políticas institucionais de memória e esquecimento em relação à ditadura militar.

Ao lembrar os seus mortos e desaparecidos políticos, dar-lhes corpo e voz, colocar as testemunhas das graves violações de direitos humanos ocorridas no período em primeiro plano, ousar imaginar um tempo em que suas vítimas estivessem presentes e performar as suas perdas, os filmes *Hoje* e *Trago Comigo*, de Tata Amaral, insurgem contra o esquecimento público pernicioso do passado incitado na cultura política brasileira. Desse modo, considerando a memória como um “instrumento presentista”,

como a concebe Hartog, vemos o cinema, melhor que a historiografia, “converter a memória, menos como conteúdo do que como forma, em modo de questionamento histórico e de escrita da história” (HARTOG, 2013, p. 186).

Como afirma Seligmann-Silva:

Sobretudo em um país sem tradição de inscrição da sua história de violência e acostumado a se manter no paradigma da história monumentalizante, as artes têm um papel fundamental a desempenhar no trabalho de inscrever criticamente as violências e esquecimentos passados e do presente. Elas devem servir de “tiro”, de um projétil cujo estampido deve nos despertar do sono do conformismo e de nossa história que apazigua e nega os conflitos (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 111).

Nesse sentido, os filmes *Hoje* e *Trago Comigo* confrontam a cadência do(s) tempo(s) do direito ou das políticas institucionais brasileiras com aquela própria ao(s) tempo(s) psicológico(s) ou subjetivo(s) de ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos na ditadura militar. Em relação às heterocronias, ambas as produções encenam o descompasso entre o caráter de urgência das formas individuais e coletivas de lidar com os traumas e as perspectivas possíveis para o trabalho de luto, e a morosidade da justiça brasileira relativa às demandas por reparação histórica e punição penal dos responsáveis pelas graves violações de direitos humanos cometidas por agentes do Estado no período. Além disso, ao espaço institucional da gestão pública e política do passado, os filmes contrapõem múltiplos espaços de recordação, topografias íntimas da memória daqueles que sobrevivem, cujas lembranças buscam reverberar no horizonte coletivo, heterotopias que se abrem para a polifonia do passado, multiplicando as vozes dissonantes da história.

Tendo em vista as potencialidades artísticas, estéticas e políticas exploradas por Tata Amaral nos filmes em questão, podemos considerar o seu cinema um devir-outro das imagens audiovisuais, à maneira que a literatura é para Deleuze um devir-outro da língua (DELEUZE, 2013, p. 11-18), tanto em referência ao seu universo diegético, como em sua relação com outras artes e formas de existência: formas simples e erráticas de resistência política, não autorizadas e legitimadas pela ordem hegemônica, como os gestos de reinvenção da vida e exercícios de liberdade esboçados pelos personagens dos filmes arrolados, são como pequenos vaga-lumes, diz Georges Didi-Huberman, cuja dança-voo e sua parca luminescência se afiguram a estratégias políticas de sobrevivência e de recondução das esperanças (DIDI-HUBERMAN, 2011). Nesse

sentido, as imagens-lembrança das vítimas fatais da ditadura que esses filmes propõem são como “imagens-vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133), imagens sobreviventes, que não desapareceram completamente e (re)aparecem “apesar de tudo” pela memória dos que sobreviveram.

Destacando a função prospetiva e projetiva da memória, Seixas sugere que “a memória viria, assim, ‘sem nos consultar’ – como diria Bergson –, substituir-se às utopias. Ou seja, não mais as utopias, mas a(s) memória(s) estaria(m) apontando os *lugares* de realização histórica” (SEIXAS, 2004, p. 55, grifo da autora). Concebemos esses *lugares* como os contra-espacos de que fala Foucault, as heteropias, ou ainda, o espaço do dissensual da política de que trata Rancière. Didi-Huberman ainda afirma, sugestivamente, que “os vagalumes formam uma comunidade anacrônica e atópica” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 51). Pensando nas cronotopias, heteróclitas em relação à história, da memória, da imaginação e do esquecimento, “as heterotopias podem funcionar como espaços de morada, acasalamento e reprodução dos vaga-lumes; são relicários de sua diferença e da potência de vida que deles emana” (SOBRINHO, 2018, p. 157).

Pélobart, ao abstrair das noções, a seus olhos, simplórias, de imanência, transcendência, subjetividade e imagem para refletir sobre a natureza do invisível, sugere que “o invisível, a rigor, não é da ordem da linguagem, nem da imagem, e muito menos do imaginário. Por isso é tão falaciosa sua redução a uma interioridade psíquica, ou a um imaginário social que se sobreporia à realidade. O invisível é parte da realidade [...]” (PÉLOBART, 1993, p. 54). Portanto, ao abordar os aspectos invisíveis da memória, da imaginação e do esquecimento relacionados às lembranças, devaneios e blecautes dos personagens dos filmes, vislumbramos a possibilidade de que irrupções afetivas do passado no presente “não sejam obrigatoriamente prisões ou refúgios, mas eventualmente grandes janelas futuristas” (PÉLOBART, 1993, p. 70). A abertura dessas janelas pode nos permitir entrever no horizonte de um cotidiano sociocultural e político autoritário como o brasileiro, oportunidades de experimentação política e estética, como o devanear de Vera e o teatro da memória de Telmo, que escapem aos dispositivos de apagamento dos dissensos, como os colocados em ação nas políticas institucionais de memória e esquecimento em relação à ditadura militar.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Las formas del olvido**. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. 2.ed. São Paulo: 34, 2013.
- _____. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Brasiliense. 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **Ars**, v. 04, 2016.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014.
- MESQUITA, Cláudia. Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho. **DEVIRES, BELO HORIZONTE**, V. 12, N. 2, P. 38-51, JUL/DEZ 2015.
- MONTEIRO, Lúcia. A estética da “fotografia animada” na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 47, jan-jun., 2017.
- PÉLBART, Peter Pal. **A nau do tempo rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SANTOS, Carolina Junqueira. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem (tese)**. Escola de Belas Artes da UFMG, 2015.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Brasil, país do futuro: políticas de esquecimento e imagens identitárias da denegação. **Impulso**, Piracicaba. n. 25(64), 161-178, set.-dez. 2015.

_____. Formas identitárias e estereótipo: o brasileiro jecamacunaímico e a gestão do esquecimento. In: NAXARA, Márcia; CAMILOTTI, Virgínia (Orgs.). **Conceitos e linguagens: construções identitárias**. São Paulo: Intermeios; Capes, 2013.

_____. Percursos de memórias em terras de histórias: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Nova arte da memória no Brasil. In: **Violencia y desigualdad: ADLAF Congreso 2016**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nueva Sociedad; Friedrich-Ebert-Stiftung; ADLAF, 2017.

SOBRINHO, Antônio C; SOUZA, Rodrigo M. Por uma abertura de horizontes – literatura e produção de outros modos de vida. **Caderno de Programação**, Congresso Internacional ABRALIC 2018. Disponível em: <http://abralic.org.br/downloads/2018/caderno-de-programacao.pdf>. Último acesso: 16 ago. 2018.

TELES, Edson. **O abismo na história: ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade**. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2018.

TURIN, Rodrigo. Polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017.

XAVIER, Ismail. Memória política e demanda de justiça: estudo comparativo de dois filmes latino-americanos. In: MORETTIN, Eduardo [et al.] (Orgs.) **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017.