História, Memória e Esquecimento no Filme *Uma Cidade Sem Passado* *

Eliane Martins de Freitas [1]

Resumo:

O objetivo do presente texto é empreender uma reflexão acerca da relação história/cinema, a partir da análise do filme Uma Cidade Sem Passado, buscando discutir, particularmente, a questão da memória presente no mesmo.

Résumé

L'objectif de ce text est comprendre une réflexion sur la relation histoire/cinéma, à partir de l'analyse du film «Uma cidade sem passado»(Une ville sans passeé), en cherchant discuter, notamment, la question de la mémoire présente au même.

Em seu *texto manifesto* de 1971 o historiador francês Marc Ferro (1976) nos coloca a seguinte questão: "O filme será um documento indesejável para o historiador? Em breve centenário, porém ignorado, não é sequer classificado entre as fontes recusadas apesar de lembradas. Não faz parte do universo mental do historiador" (p. 199). A questão colocada por Ferro encontra-se dentro de um contexto maior de questionamento, empreendido a partir de meados do século XX, sobre a incapacidade dos sistemas tradicionais de explicação de darem conta da complexidade e multiplicidade do real. Situação que levou os historiadores em busca de "novos temas", "novas abordagens" e "novos objetos".

No entanto, após três décadas da denúncia feita por Ferro, é visível que no que tange ao trabalho com imagens, e em particular com o cinema, avançou-se bem menos que em outras áreas. O próprio Ferro (1997) nos esclarece sobre a posição atual da questão: "a instituição

* Texto apresentado na disciplina *História e Cinema*, ministrada pela Profa. Dra. Heloisa Paulo - UNESP/Franca maio de 2001.

[1] Mestre em História pela UNICAMP, doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista – Campus Franca e professora do Campus Avançado de Catalão/ UFG.

universitária ainda não se ocupou da missão de estimular a relação entre cinema'e história"[2] (p. 51). Ou seja, apesar do aumento do número de investigações que têm o cinema como objeto e/ou como fonte documental, as instituições universitárias ainda nutrem um grande preconceito com relação aos trabalhos realizados com imagens.

E segundo Revel (1998): "Os historiadores se interessam geralmente pelo cinema a propósito de filmes que se referem diretamente à matéria histórica. É o caso daqueles que recebem o nome de 'filmes históricos', qualquer que seja seu estatuto" (p. 99). Esse interesse, em particular no que concerne ao uso didático do filme, tem se dado de forma problemática, uma vez que os filmes, na maioria das vezes, são usados como ilustrações do real. Podemos observar que raramente os professores se preocupam em ensinar seus alunos a lerem a imagem, conseqüentemente a leitura feita do filme é quase sempre uma leitura linear. Questões como a historicidade do filme, o uso de metáforas, a tecnologia utilizada e outras, são raramente trabalhadas; a imagem deixa assim de ser suporte de um discurso historicamente construído e passa a ser percebida como ilustração do real, ou melhor, do contexto histórico estudado.

Essa situação pode ser explicada, segundo Montón (1997):

> *(...) em primeiro lugar, [pela] reafirmação de fórmulas consagradas: trata-se de um certo imobilismo que leva a adotar uma postura de reticência e preservação ante as inovações (...) [em segundo] tudo aquilo que suponha certa novidade tem que passar por um forte filtro crítico que procura impedir o que seria uma lógica e compreensível adaptação às novas situações em que nos movemos. Junto a isto se estabelece uma visão excessivamente simplista dos meios audiovisuais (...) E [em] terceiro lugar, e não menos importante, se encontra a resistência em reconhecer que nos encontramos diante de manifestações que possuem sua própria linguagem, seus códigos expressivos, que é necessário conhecer e interpretar.* (p.104-5)

[2] As citações de textos originalmente em língua francesa ou espanhola serão feitas através de traduções livres.

Daí apreendermos que os "novos objetos" da pesquisa histórica foram, em muitos casos, incorporados de uma forma antiga.

Na perspectiva de refletir sobre a relação entre história e cinema propomos no presente texto uma análise do filme *Uma Cidade Sem Passado*[3], nosso objetivo é discutir a relação entre memória e história presente no filme.

Cabe ressaltar que, apesar de estarmos cientes das várias questões que envolvem a análise de um filme, as questões relacionadas à técnica e à inserção do filme na história do cinema alemão, não serão abordadas aqui.

I - Sinopse do filme

A trama do filme se passa em uma cidade alemã, Pfilzing, nas décadas de 70 e 80 do século XX. A garota Sonia, personagem principal do filme, ao ganhar um concurso nacional de redação, sobre o tema *A liberdade na Europa*, desperta-se para a pesquisa. Como prêmio ela ganha uma viagem para Paris, onde assimila experiências diferentes. Dois anos depois um segundo concurso é lançado e Sonia tenta escrever uma redação sobre o tema *Minha cidade natal durante o Terceiro Reich*. As primeiras informações que recolhe levam-na a acreditar que Pfilzing fez parte da resistência ao nazismo. Os vários testemunhos personificam esta resistência na figura do Dr. Juckenack – professor da Universidade, diretor do Arquivo do Bispado e diretor-redator de um dos principais jornais da cidade.

Ao consultar os jornais da época Sonia se depara com notícias cifradas, onde nomes e fatos aparecem truncados, fragmentados ou são omitidos. Ao buscar testemunhos orais a respeito, começa a perceber contradições: autoridades recusando-se a dar informações, nomeando como nazistas indivíduos que outras pessoas nomeavam como defensores de todos. Outras possibilidades de pesquisa como o Arquivo da Prefeitura não estão disponíveis uma vez que a documentação é tida como confidencial.

Diante destas dificuldades a garota não consegue cumprir com

[3] Título original: Das *Schreckliche Madchen*. Direção e roteiro de Michael Verhoeven. Alemanha, 1989, SENTANA FILMPRODUCTION GmbH. 92 minutos, colorido, legendas eletrônicas em português.

o prazo e acaba não concorrendo no segundo concurso. Sonia se casa com seu ex-professor de Física, tem duas filhas as quais dá nomes judeus. Anos depois ainda frustrada com a pesquisa inacabada resolve estudar Teologia, Alemão e História na Universidade. Decide também retomar a pesquisa, resolução mal recebida por Juckenack.

Desconfiada, pois sempre ouvira que Juckenack fora da resistência, Sonia processa a cidade para ter acesso aos documentos confidenciais referentes ao Terceiro Reich. Ganha o processo contra cidade, mas isso não significa o acesso aos documentos. Enquanto luta para poder continuar a pesquisa recebe várias ameaças a sua família. Bombas caseiras, alterações de leis de divulgação, não a fazem desistir. Quando consegue os documentos, num ato de sorte, descobre que Pfilzing mantivera um campo de concentração e promovera a caça aos judeus.

Sua pesquisa é concluída e divulgada o que lhe rende vários títulos em Universidades estrangeiras e também um novo processo agora movido por Juckenack que a acusa de difamação. No julgamento o poder judiciário unido ao poder executivo resolve desistir do processo e Juckenack é abandonado.

Uma nova homenagem é promovida pela Prefeitura que lhe oferece um busto. Na inauguração do busto Sonia, até então acreditando no reconhecimento, percebe que foi feita uma barganha. E que está se aliando aos que combatera até então. Para a indignação de todos, ela grita que não se calará e não aceita a homenagem, indo se refugiar na "árvore dos milagres".

II – História, memória e esquecimento

A nossa experiência acadêmica de utilização do filme *Uma Cidade Sem Passado* como recurso pedagógico tem nos demonstrado que, no geral, ao tentarem analisa-lo, os estudantes de História buscam uma aproximação do mesmo com sua realidade, no que concerne às dificuldades enfrentadas pela personagem Sonia na busca de documentos[4]. No entanto, eles têm uma grande dificuldade de avançar em outras questões. Essa dificuldade pode ser compreendida se levarmos em conta que, conforme Langny (1997):

[4] Temos utilizado o filme dentro da disciplina Métodos e Técnicas de Pesquisa em História, com alunos do terceiro ano da graduação.

> *(...) a leitura fílmica é uma prática mais difícil que a leitura de um texto escrito, pelo menos no quadro da formação dos historiadores. A falsa transparência da imagem, o papel da montagem, o fato de que a maioria dos filmes tem uma estrutura narrativa constrangem a prática da "análise fílmica", ou ao menos a utilização de alguns de seus logros.*

De modo geral, não há uma preocupação em "decifrar" a estrutura narrativa do filme, que é, normalmente, tomada por como linear. O filme, no entanto, propõe um jogo entre passado e presente que vai além daquilo que é percebido à primeira vista. Dois momentos parecem-nos significativos disso, o primeiro diz respeito ás primeiras cenas da estátua grega, que na realidade é Sonia, e que apenas algum tempo depois reencontramos em Paris. E o segundo é o uso de imagens em preto e branco, quando a personagem narra sua infância e o início da adolescência, e as imagens coloridas simbolizando o tempo presente da narrativa.

Outro fator que temos identificado como complicador da interpretação, é o desconhecimento da língua original do filme e as implicações da tradução, como exemplo, podemos nos referir à questão em torno do título original e suas traduções. A tradução do título em alemão e em inglês - *The Nasty Girl - Uma Garota Mal Comportada,* diferem consideravelmente do título em português, que em nossa opinião está mais de acordo com o filme. Outro exemplo é a pichação que aparece numa das primeiras cenas e que por não haver legenda não pudemos identificar o conteúdo, apesar de intuirmos que se trata de uma referência ao momento histórico de produção do filme.

Feitas estas considerações a primeira questão a ser levantada sobre o filme diz respeito ao fato de que o espectador é alertado, logo no início, de que se trata de uma obra de ficção baseada em fatos reais e que: "A história do meu filme é ao mesmo tempo fictícia e verdadeira e se aplica a todas as cidades da Alemanha". Este alerta, comum em vários filmes, parece-nos oferecer mais que a isenção quanto à identificação de personagens, mas sim um diálogo entre os limites da realidade e a invenção. Aliás, questão central do filme: a manipulação do passado. Sintomaticamente, a personagem principal é também a narradora do filme, e é através das palavras de Sonia que entramos na história. E

mais particularmente é através de um poema que somos avisados daquilo que virá:

Histórias antigas nos falam
De coisas admiráveis
De heróis e sua bravura
De grandes feitos
De alegrias e comemorações
De choro e lamentações
De bravos guerreiros em luta
Que agora passareis a conhecer

Enquanto o poema é recitado o espectador fica com a imagem de Sonia simulando uma estátua, que em tudo nos lembra as estátuas gregas, e que posteriormente reencontraremos na viajem que a personagem faz a Paris. Possivelmente uma metáfora ligada à questão da democracia, uma vez que Sonia vai a Paris como prêmio por sua redação "Liberdade na Europa", e ao produzir sua redação quando ela encontra dificuldade de localizar o sistema político da Grécia, democracia ou não, o problema é resolvido com a frase "a Grécia é o berço da democracia". O Diretor joga assim com palavras e imagens, de um lado a referência que depois se completa com relação à democracia, e um poema que fala sobre o papel da história. Se o poema nos fala de uma história oficial de "heróis e sua bravura", de "comemorações", o filme nos fala do papel que o historiador tem diante dessa história oficial.

Podemos pensar, aqui, no que nos diz Hobsbawm (1998) sobre o passado e o papel do historiador:

> *O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para os historiadores é analisar a natureza desse "sentido do passado" na sociedade e localizar suas mudanças e transformações.* (p. 22)

O filme nos chama a discutir sobre esse "sentido do passado" construído para a sociedade alemã do pós-guerra. Assim, a questão inicial sobre a relação entre verdade e ficção pode ser recolocada a partir da seguinte premissa: "a obra de ficção trabalha sobre o material

e as matrizes que lhe vem do mundo social e que ela reformula, transfere para outro tipo de discurso e de prática" (Chartier, 1998: 30). Logo não nos preocupamos em separar o que é "verdade" do que é "ficção" no filme, entendemos que o alerta nos coloca diante da relação entre o enredo em si e a história da Alemanha. Ou seja, buscamos compreender o contexto de produção do filme e as referências explícitas ou não a este contexto.

O filme foi produzido em plena euforia com a unificação da Alemanha, pós-queda do muro de Berlim, não nos parece coincidência o fato da primeira cena ser a de um alemão cantando e bebendo, como que comemorando. Mas a comemoração da unificação neste sentido propõe de certa forma a reelaboração do passado, em particular se pensarmos como a Alemanha do pós-guerra se preocupou em silenciar/ reconstruir uma memória que não falasse do nazismo e seus horrores, a ponto de excluir dos livros didáticos referências aos mesmos. O filme nos mostra com grande sensibilidade, de um lado, a vergonha que tomou conta da Alemanha, a necessidade das pessoas comuns de esquecerem tais acontecimentos; de outro, os mecanismos utilizados pelas autoridades constituídas para resignificar esse passado. Isso fica bem claro na figura de Juckenack que é: professor universitário, diretor do Arquivo do Bispado e diretor-redator de um jornal. A crítica do Diretor não poderia ser mais pertinente à Universidade, principalmente se nos lembrarmos que os anos 80 foram marcados pelo surgimento da chamada corrente "revisionista", ou seja, "a que nega as câmaras de gás de Hitler e o extermínio de doentes mentais, judeus e ciganos e, ainda, o de membros de povos considerados radicalmente inferiores, principalmente eslavos" (Vidal-Naquet: 1988: 9)[5] . Não nos parece coincidência que Juckenack, quando questionado por Sonia sobre a existência de um campo de concentração, responde que as pessoas gostavam de ficar ali. Há na fala do personagem a clara tentativa de minimizar a idéia do que teria sido os campos de concentração. Podemos

[5] Vidal-Naquet, no livro *Os Assassinos da Memória,* coloca os princípios dos revisionistas: 1- não houve genocídio; 2 – a solução final foi a expulsão dos Judeus em direção ao Leste europeu; 3 – o número de vítimas judias do nazismo é bem menor do que se diz; 4 – A Alemanha hitlerista não é a principal responsável pela Segunda Guerra; 5 – o principal inimigo do gênero humano é Stalin e não Hitler (p. 36 - 40).

acrescentar, também, que enquanto guardiã e produtora do saber a Universidade tem contribuído em muitos momentos para a "formalização" de um passado e manutenção das estruturas de poder. Quanto ao Arquivo, enquanto "lugar de memória" representa um risco constante ao passado oficializado, por isso os "arquivos venenosos"; e por fim, a imprensa arauta da elite dominante, guardiã da "verdade" a ser disseminada. Mas como esquecer, se:

> *Essa nova face da morte organizada, racionalizada, descoberta na Alemanha, antes da indignação desperta a perplexidade. Fica-se assombrado. Como continuar a ser alemão? Buscam-se equivalências em outras partes, em outros tempos. Não existe nada... Uma das maiores nações civilizadas do mundo, a capital da música de todos os tempos, acaba de assassinar onze milhões de seres humanos de maneira metódica, perfeita, de uma indústria de Estado...* (Duras, apud Vincent, 1992: 213).

Aqui entramos portanto na relação entre história e memória. É preciso lembrar que a discussão atual sobre memória remonta ao século XIX que empreendeu uma longa busca para tentar explicar os mecanismos de seu funcionamento. Foram três as áreas do conhecimento que se dedicaram a isso: a Filosofia, com Henri Bergson (*Matéria e Memória*), a Psicanálise, com Sigmund Freud (*Lembranças Encobridoras)*, e a Literatura com Marcel Proust *(Em busca do Tempo Perdido).*

Em que pese a contribuição de Bergson e Freud, é Proust que abrirá as portas para pensarmos questões que até hoje desafiam os historiadores, a existência da memória voluntária e da memória involuntária, em particular esta última. É a memória involuntária, que "mostra um mundo memorial guardado no esquecimento, prestes a se revelar, a mostrar o peso das lembranças, também pessoais e coletivas, apropriadas pelo indivíduo a partir de um repertório ampliado, coletivamente tecido" (Pinto, 1998, p. 209-10).

Remetendo-nos ao filme é possível perceber que muitos personagens, confortáveis com a "memória" de uma Pfilzing fazendo parte da resistência ao nazismo, num primeiro momento não se "lembraram" dos acontecimentos, mas suas lembranças são "despertadas" pelos "achados" de Sonia.

O século XX, já em 1925, abordará a questão com o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990). O autor, em sua obra, *Os Quadros Sociais da Memória,* e posteriormente em *Memória Coletiva*, busca demonstrar que "é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomarmos para ponto de partida de aplicação os quadros sociais reais que servem de pontos de referência nesta reconstrução que chamamos memória" (Halbwachs, 1990: 09-10).

Para o autor, enquanto memória coletiva que só se sustenta a partir da existência de grupos, que precisam do sujeito que lembra, a memória por ser entrecruzamento de tempos sociais é também reinterpretação:

> *Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, por que elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída.* (Halbwachs, 1990: 34)

Assim a lembrança além de reconstrução é também elo, e tem significado por isso, de ligação, de pertencimento a um grupo. Não existe lembrança que seja exclusivamente minha, o coletivo, o grupo a que pertenço informa e alimenta minhas lembranças,

> *(...) nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.* (Halbwachs, 1990: 26)

É claro que o suporte para a memória coletiva é o indivíduo, e Halbwachs não nega isto. Para o autor as lembranças se organizam de duas formas: em torno do indivíduo e no interior de uma sociedade. Assim, a memória coletiva envolve e depende das memórias individuais, mas não se confunde com elas. A memória individual seria um ponto de vista sobre a memória coletiva, que muda conforme o lugar que se ocupa no grupo (ou nos diversos grupos a que pertencemos, concomitantemente ou não), mas que só se sustenta pela existência do grupo.

Voltando ao filme, Verhoeven, através de Sonia, nos faz pensar que, se, por um lado, há manipulação, por outro há também, como já foi dito, o desejo de esquecer. A memória não se constitui apenas daquilo que é recordado, ela contém também o seu oposto.

O filme sutilmente, nos faz perguntar porque esquecemos. No nível mais individual o esquecimento está ligado a dois fatores, especialmente: à dor e à ausência de cumplicidade. Expliquemo-nos, no geral o esquecimento ligado à dor, procede-se como uma espécie de desejo de autoproteção. Esquecemos para não sofrer. Esquecemos algo que nos fez sofrer muito, ou algo de que nos envergonhamos. Segundo Meneses (s/d):

> *Há, por sinal, no verbo esquecer-se em grego uma ambigüidade extremamente significativa. Assim, eu me esqueço pode ser entendido também como eu me escondo. Esquecer-se/esconder (...) Ou: esquecem-se, escondem algo de si próprias no esquecimento.* (p.22)

Assim, se compreendemos a memória como reconstrução, não podemos deixar de compreendê-la também enquanto seleção. Se minha memória não é apenas minha, na medida em que pertenço a um grupo e necessito dele para me lembrar, isso quer disser que laços de afetividade me ligam a este grupo e por tanto as minhas lembranças estão carregadas desta afetividade. Se perdermos a cumplicidade que nos liga afetivamente a este grupo, se não temos mais experiências comunicáveis entre nós, para usar a expressão de Benjamim, não significamos mais nada uns aos outros e aquilo que vivemos juntos também perdeu o significado, nós nos esquecemos.

Mas existe outra forma de esquecimento com a qual a história

está bem familiarizada. Se memória e história constroem-se a partir da seleção do que deve ser conservado para o futuro, isso significa que são manipuláveis. O historiador e aquele que lembra selecionam acontecimentos, informações, documentos em detrimento de outros.

Segundo Le Goff (1992):

> *Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva* (p.426).

O passado é assim um campo em disputa, já que a memória é constitutiva da identidade individual, coletiva ou nacional. Ela encerra em si os elementos do pertencimento.

Lembrar e esquecer são atividades que não dizem respeito só ao passado, mas que estão ligadas ao passado/presente/futuro. Já dissemos que recordar não é ressuscitar o passado tal como ele se deu, mas reconstruí-lo. Se for assim a reconstrução esta intrinsecamente ligada ao momento presente e ao desejo/expectativa de futuro. As lembranças não são objetos sempre intactos, inalteráveis, elas mudam conforme mudam nossas experiências de vida. Talvez este seja o conceito central nesta discussão: experiência. Que não é individual, por mais que achemos que só nós pensamos, sentimos ou reagimos de tal ou qual maneira diante da vida. Culturalmente estamos colocados diante de experiências que são nossas, mas da comunidade na qual vivemos também.

Segundo Halbwachs(1990),

> *Imagem flutuante, incompleta, sem dúvida e, imagem reconstruída: mas quantas lembranças que acreditamos ter fielmente conservado e cuja identidade não nos parece duvidosa, são elas forjadas também quase que inteiramente sobre falsos reconhecimentos, de acordo com relatos e depoimentos.* (p.73)

Assim, passado e presente atuam concomitantemente no ato de lembrar. O passado nunca volta como algo puro e intacto, ele é

reconstruído por quem rememora a partir de novas experiências vivênciadas, podemos acrescentar que pelo desejo, ou seja, a partir do futuro almejado. Mas de que futuro nos fala o filme? Talvez dos perigos que a negação do nazismo podem trazer, visto o surgimento de alguns grupos neonazistas alguns anos depois da queda do muro de Berlim.

Referências Bibilográficas

BENJAMI, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHARTIER, Roger. La vérité entre fiction et historie. In: BAECQUE, Antoine, DELAGE, Christian (org.). *De l'histoire du cinema.* Bruxelles: Éditions Complexe, 1998.

D'ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. In: *Revista Projeto História.* Vol. 17. São Paulo: EDUC, nov. 1998.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LEGOFF, Jacques, NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

___. L'empire de l'image. In: FERRO, Marc, PLANCHAIS, Jean. *Les médias et l'histoire.* Paris: CFPJ éditions, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Revista Projeto História.* Vol. 17. São Paulo: EDUC, nov. 1998.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva.* São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWM, Eric. O sentido do passado. In: *Sobre a História.* São Paulo: Cia das Letras, 1998.

LAGNY, Michele. Las centeras de la historia del cine: uma práctica socio-cultural?, Las herramientas de la historia del cine. In: *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica.* Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LE GOFF, Jaques. "Memória". In: *História e Memória.* Campinas/SP: EDUNICAMP, 1992.

MENESES, Adélia Bezerra. Memória: matéria de mimese. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.) *As faces da memória.* Campinas-SP: EDUNICAMP, s/d.

MONTÓN, Angel Luis. Medios audiovisuales y enseñanza de historia.

In: *Historia, Antropología y Fuentes orales: Voz e Imagen*. N° 18, Barcelona: Publicaciones Universitat de Barcelona, 1997, pp. 103-109.
PINTO, Julio Pimentel. Os muitos tempos da memória. In: *Revista Projeto História*. Vol. 17. São Paulo: EDUC, nov. 1998.
POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, Vol. 2, n. 3, 1989.
REVEL, Jacques Un exercice de désorientemente: Blow up de Michelangelo Antonioni. In: BAECQUE, Antoine, DELAGE, Christian (org.). *De l' histoire du cinema*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1998.
RICOEUR, Paul. Histoire et mémoire. In: BAECQUE, Antoine, DELAGE, Christian (org.). *De l'histoire du cinema*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1998.
ROSENSTONE, Robert. JFK: hecho histórico/film histórico. In: *El pasado en imágenses: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
VIDA-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória*. Campinas-SP: Papirus, 1998.
VINCENT, Gerard. Uma História do segredo?. In: VINCENTE, Gerard, PROST, Antoine (org.). *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. Vol. 5, São Paulo: Cia da Letras, 1992.