

A representação da ditadura civil-militar argentina no filme *Camila**

ALCILENE CAVALCANTE*

Resumo:

Cultura e política. Idéias e valores de uma determinada sociedade permeiam um objeto cultural no momento de sua realização, em especial o filme. Ao seguir esse pressuposto, trataremos, nessa comunicação, o filme *Camila*, da cineasta argentina Maria Luisa Bemberg, cujo lançamento ocorreu, em maio de 1984, no início do governo de Raul Alfonsín.

Apresentaremos um esboço dos diálogos possíveis de serem estabelecidos entre esse filme e o passado recente de ditadura civil-militar na Argentina, embora a trama consista em uma história de amor proibido, ambientada no período do governo do ditador Juan Manuel de Rosas – no final da primeira metade do século XIX.

Introdução

Essa comunicação consiste em abordar aspectos do filme *Camila*, da cineasta argentina Maria Luísa Bemberg (1922-1995), que dialogam com o tempo presente no qual o filme foi realizado, 1983 – período de transição democrática na Argentina, em que se enfrentavam questões do passado recente de ditadura.¹

Maria Luísa Bemberg quando lançou *Camila*, já era uma cineasta de renome na Argentina, tanto por ter colaborado nos roteiros dos filmes *Crónica de una señora*, de Raúl de la Torre, e *Triángulo de Cuatro*, de Fernando Ayala, ter lançado os curtas-metragens *El mundo de la mujer* (1972) e *Juguetes* (1978), como por ter realizado dois outros longas-metragens: *Momentos* (1981) e *Señora de Nadie* (1982).

* Trata-se de versão preliminar.

* Pós-doutoranda em História no PPD da UFF, sob a orientação da prof^a Rachel Soihet, sendo bolsista do CNPQ.

¹ Não sendo essa a questão central da pesquisa em andamento, a abordagem sobre os usos do passado, bem como relativa a hisotiografia argentina requererão melhor detalhamento – o que será realizado em outro estágio de pesquisa.

Além disso, a cineasta pertencia a uma das famílias mais tradicionais e abastadas da sociedade portenha, cuja história remonta o século XIX (GRANDIS, 2002: 4). Sua cinematografia guardava certa peculiaridade, sobretudo por expressar compromisso com o feminismo, problematizando, desse modo, questões relativas à situação das mulheres na sociedade (ERAUSQUIN, 2002; RUFFINELLI, 2002; STITE MOR, 2007).

Tal perspectiva verifica-se no filme *Camila*. A produtora Lita Stantic, que se associou profissionalmente a cineasta, no início dos anos de 1980, formando com ela uma parceria profissional bastante profícua, assinalou que a personagem Camila mantém perfil semelhante ao das personagens dos filmes anteriores de Bemberg, uma vez que se trata de “una mujer que decide resolver su vida más allá de todo condicionamiento social”. Contudo, a produtora assinala que nesse filme atenuou-se o “feminismo discursivo” presente nas primeiras obras da cineasta (ROMANO, 2002: 210).

Camila traz para a tela a história verídica de relação amorosa ocorrida no final da primeira metade do século XIX, na Argentina. Trata-se de uma história de amor proibido entre uma jovem da oligarquia portenha Camila O’Gorman (interpretada por Susú Pecoraro) e o jovem padre de Tucuman, Ladislao Gutiérrez (interpretado pelo espanhol Imanol Arias), durante a ditadura do governo de Juan Manuel de Rosas (1835-1852).²

O filme remonta uma história conhecida na Argentina, ambientada no século XIX. Como qualquer história romântica de amor, o final é trágico. Os jovens enamorados resolvem fugir para Corrientes, um lugar distante da capital, onde se tornam clandestinos, forjando novas identidades, inclusive nomes e ofícios – abrem uma escola onde se tornam professores. O clímax implica cenas da perseguição e do aprisionamento do jovem casal; em seguida, cria-se o ambiente claustrofóbico e sinistro dos cárceres – referência inevitável ao período de ditadura recente na Argentina.

Embora o tema das diferenças entre os unitários e os federalistas seja secundário nessa trama, observa-se que as práticas atribuídas às duas tendências políticas do período de Rosas, principalmente no que se refere aos valores de tolerância e elaboração

² Sobre o governo Rosas e suas releituras pela historiografia argentina até os anos 1970, ver: HALPERIN DONGHI, Túlio. *El revisionismo argentino como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires; Siglo XXI, 2006.

de consenso, não apresentam distanciamentos significativos no filme. Nele, desvelam aspectos da máquina truculenta e repressora do governo ditatorial do federalista Rosas, que obtinha beneplácito da hierarquia eclesiástica.

Um dos pontos de tensão se instala no desfecho que resulta no fuzilamento de Ladislao e Camila, após outras cenas, nas quais Camila, aprisionada na cela, descobre-se grávida. A notícia da gravidez permite ao advogado de defesa do casal interpor recurso às autoridades, a fim de impedir a sentença de morte, ao menos para a protagonista, uma vez que a legislação vigente e os ditames da igreja católica estabeleciam impedimento de morte, em caso de defesa da vida do ventre.

Nota-se no filme, entretanto, a contradição, a arbitrariedade do regime político, a falta de proteção dos supostos réus e o fuzilamento da gestante Camila e do enamorado Ladislao – colocados, depois de mortos, em fossa comum.

Ressonâncias do passado

Essa história de amor atravessa o tempo na Argentina. Já em 26 de agosto de 1849, Domingo Sarmiento – talvez do exílio – escreveu e publicou uma crônica intitulada *Camila O’Gorman*, onde considerou a sentença de morte do casal Camila e Ladislao como sendo um crime perpetrado pelo Governo. Segundo ele, acabara de obter um pequeno opúsculo intitulado “*Asesinato de Camila O’Gorman*, en el cual se contiene la relación de um hecho acontecido em Buenos Aires hace pocos meses y que há engrosado la lista de los grandes crímenes de que la prensa da cuenta com frecuencia (SARMIENTO, 1849: 106/7).

Em tal crônica, Sarmiento é enfático quanto ao repúdio à ditadura de Rosas. O fragmento abaixo, apesar de longo, ilustra a perspicácia do autor ao descrever os efeitos do horror. Ao apontar, por exemplo, o imobilismo que o regime causava na sociedade portenha, o cronista observa:

El extranjero que visita aquella ciudad, el europeo que desembarca, el negociante que especula, todos están de acuerdo en decir que su estado es bueno, tranquilo, excelente para los negocios de la vida; pero hay, debajo de aquellas exterioridades, cosas que requerirían años de observación para aprender a discernirlas.

(...) Las familias se recatan una de otras; los jóvenes apuestos huyen de la sociedad que preferirían, pero que puede comprometerlos; y después de diez y ocho años de educación por el terror, por las escenas más pavorosas, el

público há aprendido, al fin, a manejarse, a dominar sus inclinaciones, a reprimir toda manifestación exterior, a componer los músculos del semblante, a sofocar la emoción en el corazón mismo, de manera que nadie puede penetrar en aquella corteza exterior (idem: 107/8).

Esse relato caracteriza o regime de Manuel Rosas como ditatorial, sendo uma das diferentes versões que tal governo adquire ao longo da história da Argentina. Afinal, refere-se a um período histórico bastante freqüentado pela historiografia daquele país, conforme apontou Cattaruzza (2003; 2007).

Abordar ou explicar as revisões historiográficas sobre aquele período histórico certamente foge ao propósito desse texto. Destaca-se, no entanto, que já nos anos 1920 sobressaía certa visão historiográfica de que a política unitária, portanto, contrária ao federalismo de Rosas, “había sido un mal contra la democracia”. “Era la política rosista, sostenia Revignani, la que había puesto los cimientos de la organización nacional” (idem, 2003: 147). Tal leitura da história competia com aquelas que destacavam o caráter “ditatorial e bárbaro” dos governos rosistas.

Nos anos que se seguiram, as imagens do período de Rosas continuaram sendo reabilitadas por grupos e pessoas de diferentes matizes, sendo que

(...) las perspectivas ideológicas que se revelaban por detrás de las virtudes que se le atribuían a Rosas no siempre eran las mismas; se disponía de una imagen que hacía de Rosas el hombre que había impuesto el orden político y social; también de una que lo convertía en épico caudillo en lucha contra el extranjero; incluso de otra que destacaba su política económica por proteccionista y veía en ella las posibilidades de un desarrollo autónomo. (CATTARUZZA, 2007: 186).

Todavia, Cattaruzza, ao investigar as apropriações e (re)significações das políticas desse governante, salienta que até a segunda guerra mundial as tendências revisionistas não abordaram seu caráter ditador, em relação à perseguição aos opositores de seu regime, por exemplo. Isso também se verificou nas décadas seguintes, quando o tema foi apropriado pelo peronismo (idem:196). Nesse sentido, a abordagem de Rosas, em *Camila*, guarda certa peculiaridade ao contrariar o uso corrente da imagem de político virtuoso, que Rosas encarnava até os anos 1970.³

³ Saleinte-se, entretanto, que tal questão será desenvolvida em outro estágio de pesquisa, quando sistematizaremos os apontamentos da historiografia argentina, especialmente relativos aos anos 1980. Desse modo, reitera-se o caráter preliminar das afirmações contidas nessa comunicação.

A despeito da controvérsia sobre o revisionismo na Argentina, o referido historiador assinala que, em 1957, Perón se converteu publicamente ao revisionismo, por meio do texto intitulado *Los vendepatrias*. Assumiu “la dimensión cultural del enfrentamiento que estaba em marcha”, filiando o peronismo à tradição que localizava em Rosas um de seus centros (idem, 170). Segundo Cattaruzza: “la adscripción a esa imagen del pasado era funcional al objetivo de Perón: distinguirse aun más de sus enemigos, dotando de un sentido histórico al combate presente” (idem).⁴

Camila abre, portanto, outra perspectiva, em relação aos apontamentos historiográficos e revisionistas – indicados acima –, ao suscitar a imagem de Rosas como tirano, “ditador arbitrário”, que embora não apareça diretamente em cena, faz-se onipresente por meio retratos e de seus oficiais e apoiadores – a elite econômico-política e a hierarquia eclesiástica. Sublinha, com isso, a indicação de que o regime ditatorial não fora empreendido apenas por um segmento social exclusivo.

Em estudo sobre a abordagem dos principais fatos históricos em filmes nacionais, as investigadoras argentinas, Marcela López e Alejandra Rodríguez, chamaram a atenção para a diferença entre a representação de Rosas nos filmes de Manuel Antín, realizado nos anos 1970, e no de Bemberg, nos anos 1980. Segundo elas, Antín realiza o filme por ocasião do retorno de Perón à Argentina e, por essa razão,

construye un Rosas con las bases de apoyo: lo muestra con los saladeros, la peonada, con una política industrialista. Entretanto, en Camila, “de Rosas lo único que se muestra es la cuestión represiva. En la versión de Antín, Rosas es quien puede luchar contra el imperialismo francés e inglés. En la de Bemberg, Rosas es la mazorca, la represión, la sociedad patriarcal (La Nación, 20 de junio de 2009).

Certamente, o foco de Bemberg voltava-se para outra área de interesse; o seu presente era outro. Além disso, é provável que sua abordagem de Rosas tenha atraído certo olhar enviesado, que enxergava, em primeiro plano, sua origem social, despertando, talvez, no período de transição democrática, certa animosidade entre aqueles que utilizaram a figura de Rosas como antiimperialista.

⁴ Sobre o repertório revisionista adotado pelo peronismo, Cattaruzza (2003: 171) destaca: “la recusación de la tradición política “liberal”; la denuncia de un complot contra los destinos nacionales, que se atribuía al imperialismo aunque se hubiera iniciado a comienzos del siglo XX; mas adelante la impugnación a aquello que se llamó cada vez más frecuentemente en los círculos universitarios modelo agroexportador”.

Uma voz do presente

Cabe indagar, ainda, sobre a relação estabelecida entre o período de Rosas, no filme *Camila*, e a transição democrática recente na Argentina. Ruffinelli já observara que diferentes cenas do filme permitem “leer” esta historia en términos actuales. Acrescenta que:

Cuando Maria Luisa Bemberg retomo esta historia en 1983, fue con conciencia clara de tener en sus manos a la vez una historia sentimental y un material político. O una historia-de-amor en el contexto de una situación política represiva. Entonces eran varios los elementos que, como en caja de resonancia, aludían al presente más allá de las fuentes históricas, encontrando sorprendentes paralelismos o contrastes (RUFFINELLI, 2002:25).

Saliente-se que o curto período de realização do filme estava tomado por uma atmosfera ainda de grande tensão na Argentina. A sociedade estava imersa no impasse quanto às visões sobre o passado recente, violentamente marcado por torturas e desaparecimentos.

A Multipartidária – frente de diferentes partidos – não havia incorporado de pronto as reclamações relativas aos direitos humanos. Ao contrário, havia divergências profundas, em seu âmbito, sobre a centralidade dessa questão, uma vez que se considerava que enfrentar a situação de violência empreendida pelos militares colocaria obstáculos para a reconciliação política do país e a condução para a democracia. Por essa razão, apenas “as minorias progressistas dos dois grandes partidos e da DC [Democracia Cristã] e do PI [Partido Intransigente]” compreendiam o quanto era necessário tratar a questão dos direitos humanos no processo de transição democrática, o quanto era necessário “acertar as contas com o passado” para se seguir adiante (NAVARO, 2007: 625; BARAHONA DE BRITO, 2002).

O fato é que desde a visita da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) à Argentina, no último trimestre de 1979, o cenário começou a se alterar, pois, vieram à tona as denúncias de tortura e desaparecimentos políticos que até então estavam circunscritas ao âmbito familiar e de poucos ativistas políticos. A questão se aprofundou, ao longo dos anos 1980 e 1981, estabelecendo-se uma verdadeira “batalha pelas consciências” (NOVARO, 2007: 651/52).

Segundo Navaro e Palermo estabeleceu-se um cenário no qual se

contrapôs as denúncias dos familiares e dos organismos de solidariedade às declarações, matérias pagas e celebrações (militares, religiosas e de “forças vivas” civis muito variadas) que rendiam tributo aos “mortos pelo terrorismo”, comemoravam o “êxito da luta contra a subversão” e desacreditavam as versões interessadas sobre violações dos direitos humanos (idem).

Observa-se que o país estava dividido entre duas versões sobre o passado: a da “guerra suja” e a da “guerra anti-subversiva”. De acordo com os referidos autores, essa “batalha pelas consciências” acentuou-se após a guerra das Malvinas, no limiar do processo de transição. Dividiu “profundamente o campo político” que, por sua vez, não suportava mais tangenciar a questão dos direitos humanos em prol de um arranjo político que resguardasse os responsáveis pela tortura e pelos desaparecimentos. Isto, de algum modo, enquadrava no primeiro plano a questão da ruptura ou não com o passado de ditadura.

A questão dos direitos humanos foi, em curto período de tempo, adquirindo relevância e dividindo a opinião pública argentina, a ponto de alterar aquele quadro de imobilismo e silêncio que, desde 1976, acometia a população – que se aproximava daquele outro descrito, em período passado, por Sarmiento –, além de abalar os termos do arranjo para a transição democrática. Esse silêncio, no filme de Bemberg, é representado na cena em que o público, no salão da igreja, ouve com atenção ensimesmada o pronunciamento da sentença de morte, destinada ao casal Camila e Ladislao. E ainda: na cena em que o casal, separadamente, é retirado de suas respectivas celas para a execução e, ao atravessar um corredor, a câmera foca semblantes estupefatos, de pessoas amontoadas em diferentes celas – todas aprisionadas, portanto.

O silêncio relativo ao passado de ditadura da Argentina começou a ruir, na segunda metade de 1982, ao descobrirem “as centenas de túmulos coletivos e sem identificação no cemitério de Grand Bourg, próximo ao campo de maio; logo depois, houve descobertas similares em Chacarita, Córdoba e Mar Del Plata” (NOVARO, 2007: 638). Além disso, rompeu-se o pacto de silêncio quando agentes da polícia de Buenos Aires defenderam publicamente o “método” e o “alcance da estratégia anti-subversiva” que utilizaram, sendo que outros, “arrependidos (como o ex-delegado da Polícia Federal, Rodolfo Peregrino Fernandez, ou o cabo de Exército Raul Vilarño), deram depoimentos sobre o que sabiam” (idem, 638/39).

Frente ao desdobramento de tais revelações, não havia mais como manter silêncio:

Começava o “show de horror” (González Bombal, 1995), durante o qual, mais do que a revelação de fatos passados, “aconteceram” pela primeira vez os fatos que até então e por tanto tempo puderam-se ignorar: a matança se tornou então “uma realidade imediatamente presente” (idem).

Tratar da truculência de Rosas em relação aos opositores e, em especial, ao jovem casal Camila e Ladislao, nesse contexto, significou demarcar claramente uma posição em prol dos Direitos Humanos, embora o cenário se mantivesse ainda tenso. Afinal, a ruptura do silêncio, a revelação do terror, gerou diferentes interpretações entre a população que esteve tão envolvida no espetáculo de horror da ditadura.

Em tal contexto, questionava-se implicitamente a própria posição da população argentina frente aos horrores da ditadura. Indagava-se até que ponto a sociedade argentina não havia sido cúmplice daquelas barbaridades, ao se silenciar sobre elas. Entretanto, no curso da transição democrática, a fim de restabelecer a coesão social e construir a “nova ordem”, fomentou-se certo “mito da inocência”, a partir do qual “[libertava] o grosso da sociedade das responsabilidades morais e políticas pelo que havia ocorrido” (NOVARO, 2007: 643.).

Todavia, se, de um lado, havia o clima de perplexidade que envolvia aqueles que permaneceram paralisados frente ao terror; de outro, o trauma daquela sociedade estava exposto: as mães e avós dos desaparecidos e dos filhos seqüestrados e ainda os sobreviventes das torturas, além de ativistas políticos chamavam à atenção para as mazelas da ditadura, que ainda se tornavam públicas por meio de representações artísticas e coberturas jornalísticas.

Terror, perplexidade e trauma. Em meio à tensão do primeiro pleito eleitoral argentino, após o colapso da ditadura, é realizado o filme *Camila*. A estréia ocorreu no início do governo democrático de Raul Alfonsín, em 1984. Bateu recordes de bilheteria naquele país e foi indicado ao *Oscar*, naquele ano, como melhor filme estrangeiro.

É certo que “el contexto para la comprensión de la película [Camila] es el presente de su filmación, no el de su “historia”.” Camila é sem dúvida um personagem moderno, uma heroína que subverte a ordem estabelecida (pelo pai, pela família, pela

lei, pela sociedade, pela religião e pelos costumes), em defesa da liberdade individual, como assinalou Ruffinelli (RUFFINELLI, p;30).

Todavia, o êxito de *Camila* talvez resida no fato de ter sido realizado e, de certa forma, exprimir aquele clima de tensão, de incertezas, sem afrontar, contudo, o trauma, sem enfrentar diretamente o passado recente. Bemberg utilizou o recuo histórico e elementos próprios da linguagem fílmica para enfrentar os dilemas apresentados ao se abordar períodos de ditaduras. Tais dilemas consistem, segundo Claudia Feld e Jéssica State Mor, em:

Um primer (...). Lo que se plantea en este punto es una discusión acerca de los lenguajes y las imágenes capaces de dar cuenta del horror, de hacerlo narrable y visible. Un segundo dilema, de orden ético, interroga sobre cómo comunicar la experiencia límite sin profanar la memoria del acontecimiento: ¿cómo no trivializarlo?, ¿cómo no prolongar el horror a través de su representación? Finalmente, un tercer dilema, de orden político, se centra en las oportunidades y los momentos históricos, y en las consecuencias políticas de determinadas representaciones que acceden al espacio público [em outros termos, na escolha sobre qual memória privilegiar e por quê?]
(FELD, 2009, 28/29)

Ciente, talvez, de que “cutucar este passado ainda demasiado próximo e candente resultava tão problemático, gerava tantas tensões e recordações tão pouco gratas” (NOVARO, 2007: 645), Bemberg, embora sem compartilhar talvez das interpretações que consideravam a ditadura recente expressão de certa cultura política autoritária, situada em perspectiva de longa-duração, optou em *Camila* pelo recuo histórico.

O recuo histórico nesse filme, a releitura da ditadura de Rosas, configura, portanto, uma estratégia de diálogo com o tempo presente, o que torna o filme uma metáfora política da ditadura recente (ESPAÑA, 1994). Com isso, por meio de um recurso de linguagem, em *Camila* evitou-se intensificar diretamente a tensão presente, sem, contudo, se distanciar do campo; afinal, demarcou-se implicitamente uma posição em prol dos direitos humanos, logo, “de acerto de contas com o passado”.

Bibliografia

BARAHONA DE BRITO, Alexandra; FERNANDEZ, Paloma Aguilar; ENRIQUEZ, Carmen Gonzalez (eds). Introducción. In: _____. Las políticas hacia el pasado:

juicios, depuraciones, perdon y olvido en las nuevas democracias. Madrid: Ediciones Istmo, 2002. pp.29-70

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias T. (orgs). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CATTARUZZA, Alejandro. Los usos del pasado: la historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

_____. *Políticas de la historia: Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

ERAUSQUIN, Estela. María Luisa Bemberg's Revolt. In: *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*. Vol. XXVII nº 1, otoño, 2002. (pp.45-58).

ESPAÑA, Cláudio. *Cine argentino en democracia (1983/1993)*. Edición: 1a. Ed Pie de imprenta: Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 1994

FELD, Claudia; MOR, Jessica Stites (comp.) *El pasado que miramos: memória e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

GRANDIS, Rita de. Introducción: Maria Luisa Bemberg o las trampas de clase. In: *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*. Vol. XXVII nº 1, otoño, 2002. (pp.3-14)

JELIN, Elizabeth; Hershberg, Eric. (Orgs.). *Construindo a democracia: direitos humanos, cidadania e sociedade na America Latina*. Edusp, 2006.

LAGNY, Michèle. *Cine y Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

La Nación. In: <http://www.lanacion.com.ar/1139934-cuando-el-cine-narra-la-historia>. Consultado em 21 de feveereiro de 2011.

MILLÁN, Francisco Javier. *La memória agitada: cine y represión en Chile y Argentina*. Santiago: Librería Ocho y medio, 2001.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. A transição para a ordem democrática. In: ---. *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. Trad. Alexandra de Mello e Silva. São Paulo: EDUSP, 2007. pp. 605-725.

ROMERO, Luis Alberto. A memória, o historiador e o cidadão. A memória do *Proceso* argentino e os problemas da democracia. In: *Topoi*, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 9-23.

_____. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: Lopes, Herculano (orgs). *História e Linguagens: texto, imagem oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp.113-120.

RUFFINELLI, Jorge. Maria Luisa Bemberg y el principio de la transgresión. In: *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*. Vol. XXVII nº 1, otoño, 2002. (pp.15-44)

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 7 nº 13, 1994, p. 81-95.

SARMIENTO, Domingo. *La epoca de Rosas*. Buenos Aires: Editora Tor, s/d

STITES MOR, Jessica. Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas em cineastas argentinas desde Maria Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel. In: RANGIL, Viviana (Ed) *El cine argentino de hoy: entre El arte y la politica*. Buenos Aires: Biblos, 2007. (pp. 137-156).

ROMANO, Evelia. Mujer que sabe de cine: entrevista a Lita Stantic. In: : *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*. Vol. XXVII nº 1, otoño, 2002. (pp.207- 216)

TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974 -1985). In: FERREIRA, Jorge; NEVES DELGADO, Lucilia (orgs). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2007 (Brasil Republicano 4)