

ELIENE RODRIGUES DE OLIVEIRA

**O CASO DOS IRMÃOS NAVES  
PROCESSAMENTOS ARTÍSTICOS A PARTIR DE UM ERRO JURÍDICO**

UBERLÂNDIA  
2013

ELIENE RODRIGUES DE OLIVEIRA

**O CASO DOS IRMÃOS NAVES  
PROCESSAMENTOS ARTÍSTICOS A PARTIR DE UM ERRO JURÍDICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes/Teatro. Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UBERLÂNDIA  
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.**

---

O48c

2013

Oliveira, Eliene Rodrigues, 1978-

O caso dos irmãos Naves processamentos artísticos a partir de um erro jurídico / Eliene Rodrigues Oliveira. -- 2013.

166 f. : il.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Caso dos irmãos Naves (Representação teatral) -  
Teses. I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de  
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

---



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

---

**O Caso dos Irmãos Naves: processamentos artísticos a partir de um erro jurídico.**

Dissertação defendida em 12 de março de 2013.

---

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes  
Presidente da banca

---

Prof. Dr Fernando Antônio Mencarelli – UFMG  
Membro externo

---

Profª. Drª. Vilma Campos Leite – UFU  
Membro interno

À mamãe, por me ensinar da forma mais singela a grandeza do mundo teatral.

À Trindade Naves, de agora e sempre minha referência dourada.

Ao João Alamy Filho (+), pelo grande legado.

Ao tio Nilson Lopes Cruz (+), pelo presente de infância definidor das minhas buscas acadêmicas: o livro verde e amarelo de 1988.

## **AGRADECIMENTOS**

Reconheço que sozinha esse trabalho não teria, sequer, iniciado. Aos que fizeram parte dele, minha infinita gratidão:

Ao meu orientador, professor dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pela oportunidade, paciência, confiança e por ser minha referência intelectual. De ontem e sempre!

Aos meus pais, Maria de Oliveira Rodrigues e José Joaquim Rodrigues, e aos meus irmãos, em especial, ao Eder-Boi, por sempre tornarem possíveis os caminhos que sigo.

Ao Jean-Claude Bernardet, pela generosidade, doação de conhecimento e ternura com que nos recebeu para a entrevista. Ao querido Thiago Briglia, por acompanhar esse momento e registrá-lo em vídeo.

Aos professores e colegas, pelo aprendizado, pelos cafés regados de afeto, especialmente ao professor dr. Narciso Larangeira Telles da Silva, pelas faíscas criativas junto às colegas Adriana Moreira, Bruna Bellinazzi, Luana Maftoun e Silvana Santana.

Às professoras dras. Irlei Margarete Cruz Machado e Vilma Campos Leite, pela leitura dos primeiros escritos e motivações.

Aos secretários do curso, pela gentileza, em especial ao Dênis Ramos, pelas conversas prazerosas, garimpo de contatos e cópia do Linha Direta.

Ao Ninho Moraes, pela “radiografia” do Person e por ter me guiado até Marina Person, a quem agradeço pelo envio do rico material original.

À cantora Laura, pela entrevista, pelos presentinhos musicais enviados pelo correio e por ter sido a ponte até dr. Antônio Carlos, a quem também agradeço pela entrevista.

Ao Jair Naves, pelas músicas.

À Lenora Accioly, estrela-guia que me apresentou a alegria da Odette e me levou a casa de Milton de Lima Filho, a quem agradeço pela ternura e por ter me apresentado o homem Alamy.

À Cida, Cristiane e Jucélia, pelo cuidado com que me recebiam no Arquivo Público de Araguari.

Ao professor dr. Aguinaldo Alemar, pela sensibilidade e pelo ‘estalo’ para o direito e literatura que me levou à curiosa sintonia com o professor dr. Alexandre Garrido da Silva, a

quem agradeço pelos ensinamentos e pela oportunidade do exercício de leitura dramatizada (dos primeiros rabiscos teatrais desta pesquisa) feita pelos alunos da FADIR.

Aos professores dr. Leonardo Francisco dos Santos e dra. Marisa Martins Gama-Khalil, pela leveza literária e acolhida no Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas.

Ao professor dr. Paulo Ricardo Merisio, pelas distintas formas de incentivo.

A Dona Ione e Victor Mariotto, pela sabedoria durante a revisão textual.

Aos anjos ‘dunorte’ Cimar Cunha, Paulo Mota, Brenno Jadvas e às cunhadas Querla Rocha e Gisele Queiroz, pelo apoio de ontem que hoje floresce.

Aos amigos Thiago Omena, Jeferson Baêta, Marise Gândara Lourenço, Helen Flor, Marian Mascarenhas, Helen Dy Paula, Maria Lúcia Gonçalves, girassóis azuis durante o processo seletivo; Giselle Chagas, Taciana Cecília Ramos, Jéssica Fernandes Lemes, pelas alegrias de um ano no pensionato.

À mana Mariana, pelos almoços ‘dimãe’ e por me socorrer dos entreveros técnicos.

Ao Flávio Campos, pelo cordão umbilical artístico.

À Wiliane Naves, pela amizade de ontem fortalecida no ‘meio’ da pesquisa quando a reconheci, também, ‘referência dourada’.

Ao Ricardo Carvalho Lacerda, por compartilhar das minhas angústias jurídicas na Escola onde arte não cabia.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelos doze meses de bolsa para a realização deste estudo.

“Se ainda é tempo de lembrar, se ainda é tempo  
força é guardar espaço na memória  
para esse tempo antigo  
até que espaço e tempo se penetrem  
e uma rua qualquer se torne  
aquela rua  
e um inverno qualquer aquele frio,  
até que árvores verdes se transformem  
na árvore esperando a primavera  
e eu – que importo – caminhe como outrora [...]”  
(PALLOTTINI, 1970, p. 75)

## **RESUMO**

O livro *O Caso dos Irmãos Naves* (1960), escrito por João Alamy Filho a partir dos autos processuais do clássico erro judiciário de Araguari (1937-1953), ganhou adaptação para o cinema em 1967 com o filme de mesmo nome dirigido por Luiz Sérgio Person. Ambos os trabalhos se revelaram uma celebração da memória da família Naves e abriram um caminho rico de possibilidades a despertar no público (e em outros artistas) a consciência de responsabilidade individual e coletiva. Inspirados no filme e no livro, outros trabalhos artísticos na área da música, televisão e teatro foram criados, alguns dos quais de mesmo nome. O presente trabalho procurou fazer um estudo sobre os processamentos artísticos a partir da história dos torturados, considerando-os aparatos de memória e demonstrando o valor das artes para a perpetuidade e ressignificação da memória social.

**Palavras-chave:** O Caso dos Irmãos Naves; processamentos artísticos; memória.

## **ABSTRACT**

The book *O Caso dos Irmãos Naves* (1960), wrote by João Alamy Filho and grounded in the records of the lawsuit of the Araguari's classical judicial error (1937-1953), was adapted into an homonymous film directed by Luiz Sérgio Person in 1967. Both book and film turned to be a celebration in memoriam of Naves family and opened a branch full of possibilities in kindling to the general public (and in other artists) the consciousness of individual and social responsibility. Besides, there are many songs, television shows and plays based on both Alamy Filho's book and Person's film. This paper aims a study of the artistic processing of the Naves brothers' suffering regarding to memory devices and revealing that art is important in sustaining and rewriting the social memory.

**Key-words:** the Naves brothers' case; art processing; memory

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO I — “O CASO DOS IRMÃOS NAVES”: VERSÃO E DOCUMENTAÇÃO .....	15
1.1 Primeiras impressões: uma gestação de equívocos, um parto de violência .....	16
1.2 O “Arraial da ventania” e o Estado Novo .....	26
1.3 Alamy Filho e os autos: versão, interpretação e as possibilidades da ficcionalização... ...	33
CAPÍTULO II — APROPRIAÇÃO, PROCESSAMENTOS E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA.....	
2.1 O retrato televisivo: 1961 .....	54
2.2 O roteiro cinematográfico (1966): Jean-Claude Bernardet e Luiz Sérgio Person.....	58
2.3 O filme: memória em movimento e ditadura .....	71
2.4 Uma pausa para refletir - o <i>Caso</i> filmado e o <i>caos</i> que não se documenta.....	88
2.5 A moda de viola: cantoria.....	90
2.6 O documentário televisivo.....	94
CAPÍTULO III — TEATRO E MÚSICA: MARCAS CONTEMPORÂNEAS DO PASSADO, RESSIGNIFICADAS A PARTIR DA MEMÓRIA E DOS PROCESSAMENTOS ARTÍSTICOS .....	
3.1 EmCena e os Naves .....	105
3. 2 Jair Naves: a música como eco da memória.....	122
3.3 Exercício de dramaturgia – Memórias de Alamy .....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	156
REFERÊNCIAS .....	159

## INTRODUÇÃO

A ideia de pesquisar a relação entre o direito e o teatro nasceu ao término da minha graduação em Direito (2001), pelo interesse em saber sobre a contribuição do teatro para a formação jurídica. Naquela época, não havia terreno propício para tal estudo. Eu não conhecia escolas de Direito que oferecessem linhas de pesquisa com caráter interdisciplinar para as Artes. Todas as pessoas com as quais eu conversava a respeito me respondiam: “o que é que tem a ver Direito com teatro?”. Foi em 2005, no I Curso de Especialização em Interpretação Teatral da Universidade Federal de Uberlândia-MG, que o professor dr. Luiz Humberto Martins Arantes, o primeiro a se manifestar sem estranhamento, não só concedeu a oportunidade desta pesquisa, mas ainda demonstrou que o saber artístico não se encontra isolado das demais áreas de conhecimento. Ao contrário, no seu bojo, as Artes refletem as várias faces da sociedade e do seu tempo. Caminho trilhado. Defendido o artigo monográfico intitulado de *Teatralização do Tribunal do Júri – Palco e Plateia: Diálogo entre o Direito e o Teatro*, que versa sobre os elementos teatrais presentes no Tribunal do Júri (espaço cênico; atores; texto), o professor dr. Paulo Ricardo Merisio sugeriu a continuidade da pesquisa pelo viés do texto teatral. Essa, a matriz para o trabalho que ora se apresenta: um estudo sobre os processamentos artísticos a partir dos autos processuais do clássico erro judiciário *O Caso dos Irmãos Naves*.

Desde os tempos antigos, a literatura teatral mundial apresenta textos que não só abordam questões jurídicas, como foram escritos a partir de inquéritos policiais (a exemplo de *O Interrogatório*, de Peter Weiss; *A Justiça*, de Giuseppe Dessí; e *O Caso Oppenheimer*, de Heimar Kipphardt) e, também, de autos processuais (a exemplo de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller). No teatro brasileiro, muitos dramaturgos utilizaram-se da escrita para criticar/denunciar a realidade jurídica, tal qual Martins Pena em *O Juiz de Paz na Roça*, Arthur Azevedo em *Bilontra*, Dias Gomes em *O Santo Inquérito*, Plínio Marcos em *Barrela* e Moacir Chaves em *Bugiara*. Destaca-se que *Bugiara* foi escrito a partir de arquivos de processo da inquisição brasileira.

Pensando nas tantas possibilidades e trabalhos já realizados, a escolha do *Caso dos Irmãos Naves* se deve também pelo fato de ser uma temática regional impregnada no

imaginário coletivo que gerou diversos trabalhos artísticos, que podem ser considerados suportes de memória, dentre eles: o livro *O Caso dos Irmãos Naves*, escrito por João Alamy Filho (1960); a série televisiva *Vocês mataram o meu filho*, dirigida por Fernando Paulo Lima e exibida pela TV Alterosa (1962); o roteiro cinematográfico *O Caso dos Irmãos Naves – chifre em cabeça de cavalo*, escrito por Luiz Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet (1966); o filme *O Caso dos Irmãos Naves*, dirigido por Luiz Sérgio Person (1967); a moda de viola *Erro Judiciário*, composta por Sulino e Dr. Antônio (1994) – regravada com mesmo nome por Luiz Faria e Silva Neto (2004) e com o nome de *Caso dos Irmãos Naves* por Leyde &Laura (2002); o documentário televisivo *O Caso dos Irmãos Naves*, exibido pelo programa *Linha Direta Justiça*, da TV Globo (2003); o espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves*, concebido pelo Grupo EmCena, de Araguari-MG (2006); e o turismo cultural *Visita Técnica “O Caso dos Irmãos Naves: a história de um erro”*, idealizado por Viviane Lemes (2012). Destaca-se que o filme *O Caso dos Irmãos Naves* serviu de inspiração para o trabalho solo de Jair Naves: *EP ARAGUARI* (2010); single *Um Passo Por Vez* (2011) e *E você se sente numa cela escura, planejando a sua fuga, cavando o chão com as próprias unhas* (2012).

O referido *Caso* ocorreu na cidade de Araguari-MG (1937), em plena ditadura Vargas, quando os irmãos Sebastião Naves e Joaquim Naves foram acusados pelo tenente Francisco Vieira dos Santos de terem sido os responsáveis pela morte de seu primo, Benedito Pereira Caetano, que desaparecera levando consigo noventa contos de réis. Durante a investigação, nenhum vestígio do crime fora encontrado: nem o cadáver, tampouco o dinheiro. Sob tortura, violência e privação de liberdade, os irmãos confessaram o crime de latrocínio, crime que nunca existiu. O advogado João Alamy Filho os defendeu, mas todas as decisões favoráveis para a soltura dos acusados foram descumpridas pela polícia. Condenados a cumprir uma pena de vinte e cinco anos e seis meses de detenção, os dois irmãos foram postos em liberdade condicional em 1946. Joaquim Naves faleceu como indigente num asilo (1948) e Sebastião Naves reencontrou o “morto-vivo” em Nova Ponte-MG (1952). O processo foi anulado e, pela primeira vez no Brasil, aos injustiçados foi reconhecido o direito a uma indenização a ser paga pelo Estado (1960).

Num primeiro momento, a ideia era estudar o processo de construção do texto teatral *O Caso dos Irmãos Naves*, encenado pelo Grupo Teatral EmCena (Araguari-MG 2006). Durante o percurso, tanto pela dificuldade de travar contato com os integrantes do grupo, quanto por considerar o livro de *O Caso dos Irmãos Naves*, escrito por João Alamy Filho, o solo para a pesquisa, chamou a atenção a temática “memória”. O livro em questão, não só

apresenta fragmentos de memória do autor, mas traz trechos dos autos processuais contribuindo para a preservação de memória de um recorte da história do Brasil – o período da ditadura Vargas. Assim, a pesquisa passou a trilhar pelo caminho do estudo dos processamentos artísticos sobre os Naves como suportes de vestígios de memória.

Para esse estudo, houve forte influência da disciplina “Tópicos Especiais em Crítica, Dramaturgias e Mediações”, ministrada pelos professores dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques e dr. Luiz Humberto Martins Arantes, durante o curso de mestrado, principalmente os textos referentes à memória. No primeiro dia de aula, quando da apresentação pessoal, me lembrei de uma passagem que estava adormecida na minha memória. Em 2003, com a Cia. Teatral EmCena, um grupo informal de teatro dirigido por Adélio Gonçalves em Patos de Minas-MG, eu pisara no palco da Casa de Cultura de Araguari-MG apresentando o espetáculo teatral *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, uma adaptação do conto de Plínio Marcos. Após o espetáculo algumas pessoas da plateia revelaram que se identificaram com o trabalho, porque ali, naquele edifício, dois homens tinham sido presos e torturados. A sensação incômoda cutucou. Crueldade e tortura, tudo isso chegado até mim, direta ou indiretamente, por meio das artes. O tempo passou. Escrevi o projeto para o ingresso no mestrado sem ao menos assimilar a ideia da pesquisa com essa experiência do passado. Assim, a aula inaugural dessa disciplina foi um despertar. Possibilitou novos horizontes para observar os trabalhos artísticos em questão pelo viés da memória.

Durante o processo de pesquisa, as visitas em espaços de Araguari, até mesmo a participação em encontros acadêmicos, passaram a ser instigantes, porque as pessoas comentavam sobre o *Caso*. Por vezes apresentavam versões diferentes revelando a força dessa história no imaginário coletivo.

Para o desenvolvimento do trabalho, além das leituras bibliográficas e da análise dos trabalhos artísticos, foram realizadas entrevistas com alguns artistas e também com alguns familiares de João Alamy Filho com o intuito de conhecer o perfil do advogado e escritor. Foi realizada uma pesquisa no Arquivo Público de Araguari-MG, a fim de se obter material referente ao ocorrido e também à divulgação de processamentos artísticos (fotografias, jornais, filmes, depoimentos).

Em paralelo a tudo isso, iniciou-se, a partir do segundo semestre de 2012, um exercício de escrita teatral, que possibilitou uma experiência de aliar a teoria à prática, valendo-se de todo o material da pesquisa.

Assim, o presente trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo propõe uma visão panorâmica sobre *O Caso dos Irmãos Naves*, apresentando algumas impressões sobre a narrativa dos fatos e o contexto histórico, bem como os primeiros registros de memória escritos: os autos processuais e o livro do advogado João Alamy Filho.

O segundo capítulo traz um levantamento de trabalhos artísticos sobre o *Caso*, alguns gerados a partir de outros trabalhos artísticos, buscando apontar a época em que foram concebidos, a motivação para a criação e a importância das artes, nas suas mais variadas linguagens, para a preservação e ressignificação da memória.

O terceiro capítulo apresenta a peça teatral *O Caso dos Irmãos Naves* pelo Grupo Teatral EmCena, o trabalho musical de Jair Naves e o exercício de escrita teatral, propondo, uma reflexão sobre a importância do livro e do filme como caminhos de possibilidades criativas para despertar no público (e em outros artistas) a consciência de responsabilidade individual e coletiva.

## CAPÍTULO I

### “O CASO DOS IRMÃOS NAVES”: VERSÃO E DOCUMENTAÇÃO

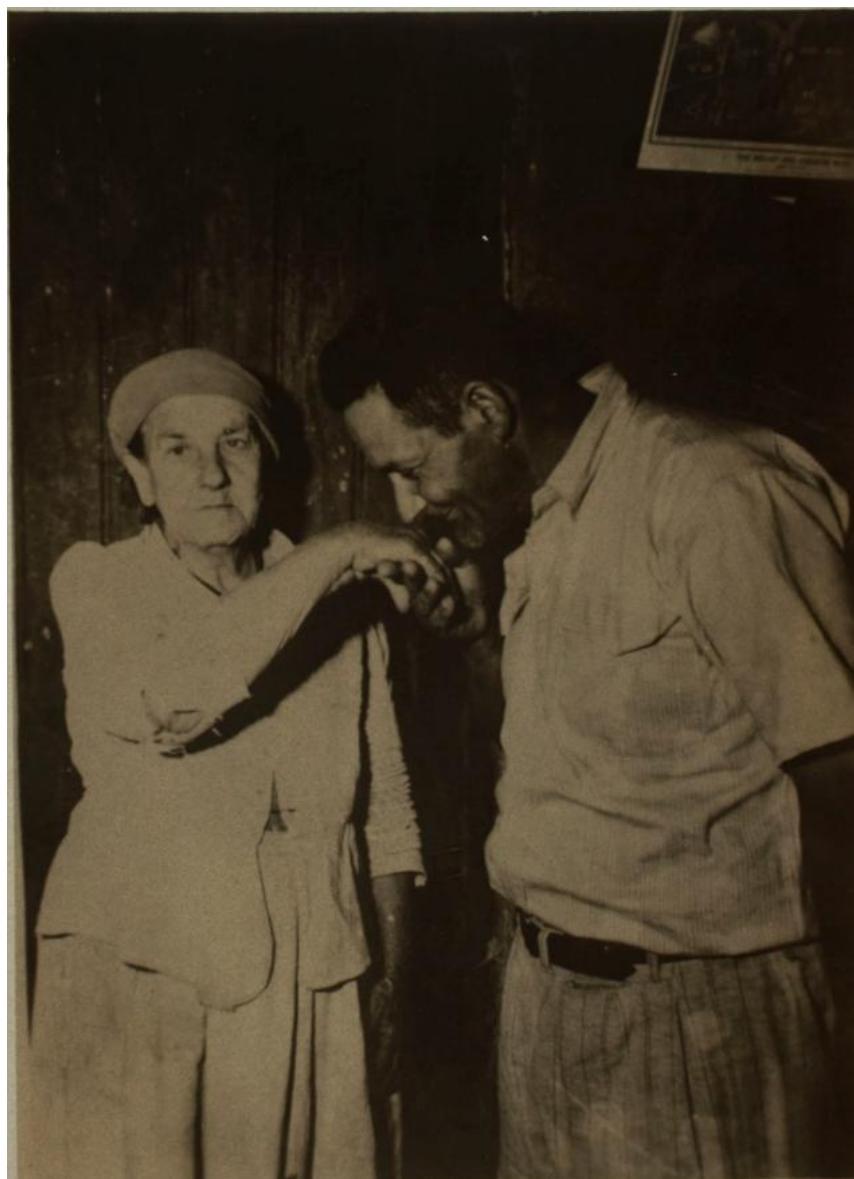


Imagen 1 - Ana Rosa Naves e Sebastião Naves. Do arquivo pessoal de Marina Person.

## 1.1 – Primeiras impressões: uma gestação de equívocos, um parto de violência<sup>1</sup>

“[...] Sei que a verdade está em si que a arranca da carne  
e não hesitas nunca e te embriagas de sofrimento  
No entanto, nenhuma pessoa é mais triste,  
nenhum homem errou tantas vezes a estrada,  
ninguém morreu de tantas mortes.”  
(PALLOTTINI, 1971, p.7)

“E então, pergunto, por que esta vida  
de pão e horas moídas?  
Por que não somente um pássaro  
na inciêncie da tarde clara,  
uma árvore verde embutida  
no musgo da manhã...Por que esta vida?  
Por que não uma pedra severa  
que não procura, não erra, não espera,  
ou então outra vida, outra vida  
que não esta, de sal e lâminas finas,  
que não esta, de sal sobre as feridas?”  
(PALLOTTINI, 1971, p. 59)

Na década de 1930, em Araguari-MG, os irmãos Sebastião e Joaquim Naves trabalhavam com afinco na compra e revenda de cereais e outros artigos agrícolas<sup>2</sup>. De caminhão, percorriam a região de “Nova Ponte (antigamente Ponte Nova), Irai, Monte Carmelo, Abadia dos Dourados, Cascalho Rico, Indianópolis, Grupiara e Estrela do Sul” para adquirir a mercadoria destinada a Araguari e Uberlândia (ALAMY FILHO, 1960, p. 15).

Esperançosos com a prosperidade do trabalho, Joaquim fez sociedade com o seu primo e hóspede Benedito Pereira Caetano, para a compra, à prestação<sup>3</sup>, de um caminhão Ford V-8, novo, retirado na agência local. “O caminhão, como lançadeira de tear, (que) vai e vem, incansável noite e dia”, permitiu a rápida liquidez da dívida (ALAMY FILHO, 1960, p. 15).

Como o trabalho se solidificava, Benedito aventurou-se num negócio de risco maior que os anteriores. Tomou dinheiro emprestado com a família e adquiriu (a prazo) mais de duzentas sacas de arroz, que ficaram depositadas num armazém de Araguari, à espera de vendê-las no momento em que os preços estivessem em alta. Circunstância contrária, os preços não paravam de despencar. A mercadoria desvalorizou e, com receio de que a espera gerasse maior prejuízo, Benedito vendeu a safra de arroz. Noventa contos de réis, a melhor oferta por ele encontrada. Mas, prejuízo contabilizado, o dinheiro recebido não cobriria o

---

<sup>1</sup> O termo “um parto da violência” foi retirado da epígrafe da obra de João Alamy Filho, que diz: “[...] reconheçamos, *pro justicia*, que isto (os três volumes dos autos) não mais é que um amálgama de equívocos, o parto da violência e uma torpeza incrustada num embuste”. (ALAMY FILHO, 1960, p.09)

<sup>2</sup> “Arame farpado, sal, querosene, ferramenta rudimentar de lavoura” (ALAMY FILHO, 1960, p. 01).

<sup>3</sup> Pelo valor de 16:000\$000.

valor para pagar o arroz (cento e trinta e seis contos de réis), tampouco para assumir a dívida com a família.

No dia 26 de novembro de 1937, sexta-feira, Benedito contou o prejuízo aos primos, que o advertiram a agir com prudência e não descontar o cheque antes da segunda-feira, dada a movimentação das festividades que aconteceriam naquele final de semana na cidade. Na manhã seguinte, porém, Benedito sacou o dinheiro do banco. A sua inquietação e ansiedade foram percebidas pelos seus primos, que também estavam preocupados com a situação.

Na manhã do dia 28, domingo, os três sócios assistiram a inauguração da Ponte do Veloso. Contrariando novamente o conselho dos primos, Benedito levou consigo, sob a roupa, o dinheiro. Regressaram por volta das 20 horas. Os irmãos foram para as suas casas e Benedito para a Exposição da ‘Semana Araguarina’<sup>4</sup> (ALAMY FILHO, 1960, p. 95). Desapareceu. Na manhã seguinte, notada a sua ausência, os irmãos, ‘garimparam’ por toda a cidade. Sem quaisquer pistas, acionaram a polícia. De pronto o delegado civil Ismael do Nascimento instaurou inquérito e ouviu “José Lemos da Silva (proprietário do Armazém Lemos), Sebastião Vieira da Costa (amigo de Benedito), Floriza Martins da Silva e João Batista Ferreira (um dos últimos a ver Benedito)” (SOUSA, 1996, p. 22). Iniciou-se, assim, o enigma.

Sem vestígio de Benedito e do dinheiro, a tensão popular cresceu e exigiu apuração do fato. O governo de Minas enviou o delegado Francisco Vieira dos Santos – típico militar que apura a verdade e a mentira a todo custo –, que assumiu a chefia local em 22 de dezembro de 1937. Depois de pensar, investigar, ouvir o burburinho da cidade e perguntar, abriu, às vésperas da passagem de ano, no dia 29 de dezembro, o segundo inquérito policial. Intimou José Prontidão<sup>5</sup>, Orcalino Tubém<sup>6</sup> e os irmãos Sebastião e Joaquim Naves para prestar depoimento. Após a ‘conversa’ prendeu Joaquim.

Prontidão contou que, pelas características físicas do homem ‘procurado’ e pelas datas informadas, era bem provável que o tivesse visto em Uberlândia, trabalhando de ajudante no mesmo local onde trabalhava, no “Armazém Gerais”. Informou que o mesmo ficara dois dias por lá e depois seguiria de carona num caminhão com destino a Uberaba ou São Paulo. Prontidão soube da história quando, à procura de um cachorro sumido de Uberlândia, chegou até Araguari e se hospedou na casa de Ana Rosa (ALAMY FILHO, 1960, p. 39-40).

<sup>4</sup> Por volta das duas horas da manhã Benedito foi embora com Sebastião Vieira da Costa até a casa comercial de Manoel Marques, onde o Sebastião trabalhava e dormia (ALAMY FILHO, 1960, p. 95).

<sup>5</sup> José Joaquim Theodoro de Lima, genro de Dona Ana Naves, chofer. Morava em Uberlândia.

<sup>6</sup> Orcalino da Costa e Silva.

Findo o seu depoimento, o tenente Vieira ordenou a sua prisão e a oitiva de Ana Rosa Naves, viúva, sessenta e seis anos, mãe de Joaquim e Sebastião Naves (e de mais doze filhos). A sexagenária, segunda testemunha do inquérito policial, confirmou a versão de José Prontidão e esclareceu que o mesmo fora à sua casa em companhia de Sebastiana, sua filha de criação, para quem ela contou a história de Benedito, momento em que Prontidão interveio anunciando a já citada versão.

Nas palavras de Alamy Filho (1960, p. 40), “começava errado o novo delegado”, tanto por impedir a oitiva de Prontidão em Uberlândia, com remessa do depoimento para Araguari, quanto por ter ignorado as suas declarações, que sinalizaram o sumiço e não a morte de Benedito.

Ambos os depoimentos, verdadeiros e compatíveis, geraram efeito contrário por parte do tenente. Em vez de ele seguir as pistas ditas por Prontidão, preferiu pensar em um crime de latrocínio, cujos autores estavam acobertados por Donana e Prontidão. Em outras palavras, o tenente recebeu os depoimentos de Donana e Prontidão como versão criada para acobertar um crime cometido pelos primos de Benedito. Ideia esta, nos dizeres de Sousa (1996, p. 34), reforçada “depois do depoimento de Orcalino Tubém, que colocava Sebastião e Joaquim Naves como culpados pelo desaparecimento de Benedito”.

A mente do tenente alimentava essa pista, talvez por ser mais simples, prática, menos trabalhosa e de imediata verificação (ALAMY FILHO, 1960, p. 43). Iniciava a sua invenção ardilosa<sup>7</sup>. Mandou prender Prontidão, que, violentado fisicamente, não só ‘desdisse’ a sua declaração de outrora, como mentiu que o fizera para receber uma “gratificação” de Joaquim Naves. Este o procurara por duas vezes. Na primeira vez, para tramar a fala, estivera sozinho. Na segunda, acompanhado de Pedro Pereira da Silva, tio de Benedito. Depois de “meditar resolveu, para um desencargo de consciência, dizer a verdade” e que, ao seu ver, Joaquim Naves era responsável pelo desaparecimento do primo, “a julgar pela proposta que o mesmo lhe fizera” (ALAMY FILHO, 1960, p. 47-48)<sup>8</sup>.

Assim, no dia 03 de janeiro de 1938, foi forjada a primeira acusação de peso contra os irmãos. Tortura bem-sucedida, continuaram as pressões físicas e morais para simular novos dados acusatórios. Presas para depor, as esposas de Joaquim e Sebastião (Antônia Rita de Jesus e Salvina Olina de Jesus, respectivamente) não se intimidaram com as pressões do delegado e foram soltas. Ato contínuo, Donana foi presa. Agredida das mais variadas formas

<sup>7</sup> Permanecem presos os irmãos desde a posse do novo delegado.

<sup>8</sup> Trecho dos autos processuais (Fls. 20/22 verso – Polícia de Minas Gerais. PRIMEIRA TESTEMUNHA (reinquirida) constante na obra de Alamy Filho.

(físicas e morais) na frente (e junto) dos próprios filhos, ela não sucumbiu. Sustentou a sua verdade. Não acusou os filhos, tampouco pediu/permitiu que eles confessassem o crime para livrá-la daquele martírio. Permaneceram firmes filhos e mãe. Cada qual violentado e esmagado aos olhos dos outros.

Libertada, Donana procurou o advogado João Alamy Filho, que, fazendo coro à voz do povo, estava contra os Irmãos e se recusou a defendê-los, já que os ditos espalhados indicavam a ocorrência do crime e o delegado anunciava a coleta de provas, faltando apenas a confissão.<sup>9</sup>

Dois dias depois, ela voltou, acompanhada de um fazendeiro amigo, Aleixo Resende, que se propôs a pagar os honorários advocatícios. Alamy Filho manteve a renúncia e expôs ao fazendeiro, além dos motivos ditos a Donana, que não tinha interesse no caso por uma questão de ética profissional, que o fazia acreditar na experiência do militar e que, portanto, o caso estava bem conduzido e os seus princípios e convicções não eram corrompidos por dinheiro (ALAMY FILHO, 1960, p. 51).<sup>10</sup>

Ana Rosa foi presa novamente: oito dias no porão da delegacia, apanhando nua. Sem alimentação. Resistiu. Não “confessou”. Infrutífera mais uma tentativa constrangedora por parte do delegado. Depois de solta, dirigiu-se à casa de Alamy Filho, não mais em busca de um advogado, mas de esconderijo, amparo e proteção. “Desfigurada. Transfigurada. Impressionante. Comovida, chorando, comove a gente da casa”, recorda o personagem-narrador (ALAMY FILHO, 1960, p. 52). O advogado e sua esposa, Odette, acolheram-na. Dona Ana contou tudo. Enternecido com a mãe ‘sofredora’ e convencido da inocência dos dois jovens, que, ante os tormentos todos mantiveram a honra, Alamy Filho resolve atuar na causa. Na sua lembrança:

Era 6 de janeiro de 38. A coisa estava do mesmo feitio. Não adiantava a violência. Nada. Eles estavam irredutíveis. De nossa parte, entregamos os pontos. Rendido à razão, às súplicas de Ana Rosa, não tínhamos alternativa. Era entrar duro na luta. Então, o remédio legal gritava: *Habeas-corpus!* A prisão ilegal durava dias. Embora clandestina, era sabida de todos. Não tínhamos juiz togado na comarca. Era o de Paz, investido. Honesto. Correto. Mas, sem tirocínio. Sem conhecimento algum. Sem capacidade ou competência. Tinha de ser o de Uberlândia. Sereno.

---

<sup>9</sup>“Crime bárbaro. Latrocínio. Sem justificativa. Sem defesa. Impossível estar do lado deles, quem lastimava a vítima. Era natural que a mãe, acreditasse no que lhe diziam os filhos. Mesmo que eles não fossem culpados, ela os defenderia. Não, Donana. Não é possível. Nunca defendemos criminosos de crimes dessa natureza. É natural o seu sofrimento e nós respeitamos a sua dor. Mas não podemos forçar a nossa linha de conduta profissional. Queira desculpar-nos. Há outros. Procure-os. Não faltará defesa a seus filhos. Procure as autoridades e peça para soltá-los. Mas nada podemos fazer por eles. Ela chora. Chorando, vai” (ALAMY FILHO, 1960, p. 51).

<sup>10</sup>“Deve-se salientar que, enquanto agia no interior da delegacia, o delegado também exerceu um poder de persuasão e coerção sobre a população, conseguindo colocar a opinião pública contra os irmãos Naves” (SOUZA, 1996, p.23).

Íntegro. Grande. Sabíamos. Conhecíamos todos. Fomos lá. Levamos o pedido (ALAMY FILHO, 1960, p. 53-54).

Durante o período de análise do pedido de soltura, o tenente aumentava sua impaciência pela “não confissão” e sua criatividade para arquitetar eficazes atrocidades que atingissem o alvo – a “confissão”. Por muitos dias, os irmãos foram conduzidos até um mato distante e deserto. Lá, tendo forte sol ou chuva, apanhavam nus, amarrados (ou não) em árvores com cabeças para baixo e untados de mel para atrair insetos, formigas, marimbondos, mosquitos, abelhas. Durante vários dias, as cenas se repetiram até que, no dia 12 de janeiro de 1938, na beira do rio Araguari, amarrados em árvores diferentes e distantes, para um irmão ficar invisível ao outro, o tenente disse que iria matá-los. Atirou próximo aos ouvidos de Sebastião. Ele gritou, mas resistiu. Joaquim que a tudo ouviu, acreditou que o irmão falecera e, temeroso da morte, aceitou a condição de “confessar”. “Por piedade, seu tenente! Não me mate! Eu faço o que o senhor quiser! Pode escrever. Assino tudo, não me mate! Não aguento mais” (ALAMY FILHO, 1960, p. 57-58).

Assim, Joaquim confessou a “história” criada pelo tenente, assumindo para si e para o irmão a culpa. Também se submeteu a protagonizar a reconstituição do crime imaginário, chegando ao ponto de cavar buracos com as mãos em busca da lata de soda que guardava o dinheiro. Não bastasse tais abusos, chegando à delegacia, sofreu mais espancamentos e acabou declarando que o dinheiro estava aos cuidados de Inhozinho, cunhado de Sebastião. Este foi procurado pelo delegado. Com esses depoimentos todos, restou aos irmãos Naves a condição de principais suspeitos do crime.

Em 13 de janeiro de 1938, foi concedida a liberdade de Sebastião e Joaquim Naves em atenção ao pedido de *habeas corpus*. Mas o tenente trapaceiro retirou os irmãos da cadeia e os conduziu para lugar ermo. Menti ao juiz que os irmãos já haviam sido soltos.

No dia 15 de janeiro era apresentada denúncia contra os irmãos, por parte do promotor, o que cessaria a intervenção do delegado<sup>11</sup>. Mas não! O delegado instaurou outro inquérito, em paralelo ao processo judiciário, para garantir que, nos dizeres de Alamy Filho (1960, p. 75-80), “as testemunhas, atropeladas, coatas e submissas, repetissem em juízo o que quisessem a polícia. Assim foi até o fim. Ilegal e criminosamente tolerado pelas autoridades civis locais”.

Ameaçada de estupro, Antônia Rita acusou o Joaquim (seu marido) e o cunhado de terem cometido o assassinato e sua sogra de ter escondido o dinheiro. Em 17 de janeiro de

---

<sup>11</sup> De acordo com a legalidade o delegado só poderia executar diligência expressamente determinada pelo juiz.

1938, foi decretada prisão preventiva de Joaquim Naves, que, apavorado com as torturas, acusou sua mãe de receptadora do dinheiro roubado e invocou o testemunho de sua esposa. Sete dias depois, Salvina foi detida com os filhos, Wilson (dez meses) e Ivo (dois anos e meio). Por conta dos maus-tratos, Wilsinho faleceu. Ana Rosa, acusada de ser cúmplice, teve sua prisão decretada<sup>12</sup> e foi detida em 09 de fevereiro de 1938. Novos depoimentos ocorreram por parte de Salvina, Joaquim e Sebastião (SOUSA, 1996, p. 28-36).

Outras aberrações somaram-se aos fatos. A comunidade ouvia os ruídos de socorro, mas permanecia surda. Rasuras nos autos processuais viraram rotina. De advogado de defesa, Alamy Filho passou a ser receptador (ALAMY FILHO, 1960, p. 104): “O delegado, de Sila para Caribdes<sup>13</sup> inexorável buscava o dinheiro” e insinuava que os noventa contos haviam sido entregues ao advogado de defesa pelos “ladroes”<sup>14</sup>. Foram em vão todas as alternativas por parte do advogado para desmascarar as fraudes policiais e soltar das grades a família Naves.

No Tribunal de Justiça de Minas, os juízes não faziam outra coisa senão julgar os irmãos. Apenas liam e julgavam. Liam e sentenciavam. A culpa. Assim o fizeram por quatro vezes. No início da trama, o seu primeiro julgamento negou a defesa de pronúncia e os ‘conduziu’ ao júri popular. Levados ao primeiro Tribunal, em 27 de junho de 1938, foram absolvidos. Dentre as sete pessoas que compuseram o corpo de jurados<sup>15</sup>, uma votou pela condenação dos irmãos. Emílio Porto, que integrou o corpo de jurados, relata em jornais da época que os papéis e discursos queriam ser verdade, mas era no corpo dos acusados que ela estava:

[...] Quando vi aquele homem nem pensei que pudesse resistir. As unhas e os dentes arrancados, marcas roxas por todo o corpo, velho e alquebrado. Só poderíamos absolver. Na hora do resultado, o tenente, que se encontrava assistindo ao julgamento, fuzilou os jurados com um olhar. Era um homem violento, mau, um animal mesmo. Mas não tivemos medo, absolvemos (PORTO, 1969).<sup>16</sup>

A promotoria, não contente com o reconhecimento da inocência, apelou. Na defesa contra o recurso, às fls. 66, Alamy Filho alegou que as razões da acusação eram mera

<sup>12</sup> Em 05 de fevereiro de 1938.

<sup>13</sup> “Este episódio mitológico representa a situação de se estar num dilema entre dois perigos, sendo que, ao afastarmo-nos de um aproximamo-nos do outro. Refere-se em particular ao momento em que os marinheiros tinham de atravessar o estreito de Messina sendo que, ao fugirem de Caribdes, um turbilhão que aí se formava, iam muitas vezes contra Sila, um rochedo existente na outra margem. Incontornável neste episódio e no momento que descreve é a ação de passagem, ou seja, o equilíbrio entre um ponto e outro era a única escolha que podia ser feita” (SILVA, 2010, p. 159).

<sup>14</sup> “O tenente delegado de polícia, insinua pela terceira vez, no correr do inquérito policial, que o dinheiro roubado devia servir aos acusados para o pagamento ao seu advogado” (ALAMY FILHO, 1960, p. 104).

<sup>15</sup> Seis homens e Henedina Braga Saraiva.

<sup>16</sup> Revista *O CRUZEIRO*, 05 de junho de 1969.

literatura. Nos seus dizeres, “elas despertam em nós a certeza de que à falta de argumentos jurídicos, de provas, é mais fácil fazer literatura” (ALAMY FILHO, 1960, p. 279). E os juízes togados se encantaram com a literatura e anularam o julgamento dizendo ser “um caso de autoria incerta” (ALAMY FILHO, 1960, p. 285).

21 de março de 1939. Segundo Tribunal do Júri. O tenente Vieira não mais estava em Araguari. Foi o dia de ‘alforria’ para Antônia Rita dizer a verdade. E, assim, ela contou:

[...] que foi presa no mesmo dia de sua sogra indo ambas para a cadeia sendo porém sua sogra levada para a Delegacia onde permanecera durante oito dias recolhida ao porão; que posteriormente veio a saber pela sua própria sogra [...] que ela nesses dias não havia tido alimentação de espécie alguma e que ali permanecera sempre nua; que depois disso viu o corpo de sua sogra todo roxo pelos espancamentos que a mesma sofrera” (ALAMY FILHO, 1960, p. 296).

A madrugada do dia 22 absolveu, pela segunda vez, os irmãos. Seis votos a um. A promotoria, novamente, recorreu. Em 29 de maio de 1939, no seu terceiro julgamento, o tribunal togado, lamenta Alamy Filho (1960, p. 321), “insensível ao conteúdo dos autos, frio e impessoal, aparentemente sem maior exame ou dificuldade, cassou a decisão correta, perfeita e justa, do Tribunal do Júri de Araguari” e os condenou à pena máxima: vinte e cinco anos e seis meses de reclusão. Nas palavras de Alamy Filho (1960, p. 319-320):

[...] Forjando-se a convicção de um crime inexistente e não comprovado sequer aparentemente, preponderou o fantástico sobre o real, contingente e necessário: admitiu-se um crime de morte sem cadáver! Admitiu-se um roubo de dinheiro sem queixa de titulares de sua propriedade! Sem mesmo provar-se o cadáver era portador do dinheiro roubado.

Alamy Filho entrou com pedido de revisão criminal. Em 14 de agosto de 1940, pela quarta vez, o Tribunal de Justiça de Minas julgou e reduziu a pena para dezesseis anos e seis meses de prisão celular. E a Justiça, relata o advogado dos Naves, “corrigindo duas decisões acertadas do tribunal popular, de leigos, proferidas em dois julgamentos consecutivos, reiterava seu indesculpável erro, pela quarta vez” (ALAMY FILHO, 1960, p. 331).

Depois de oito anos, três meses e um dia na prisão<sup>17</sup>, os irmãos conseguiram, em 12 de agosto de 1946 de abril, liberdade condicional, por bom comportamento. O parecer favorável apontava serem os irmãos modelos aos demais detentos. De Sebastião, disseram ser dócil, convivente, cordato, respeitoso e dedicado. Católico fervoroso. De Joaquim, amigo, cortês, respeitoso, dócil e conselheiro (ALAMY FILHO, 1960, p. 337).

---

<sup>17</sup> Ficaram presos no período de um ano, seis meses e vinte e quatro dias em Araguari e o restante na Penitenciária de Neves (ALAMY FILHO, 1960, p. 334).

Da Penitenciária de Ribeirão das Neves regressaram para Araguari. Segundo nota da Revista *O CRUZEIRO*<sup>18</sup>, a volta foi amarga<sup>19</sup>. A comunidade acreditava no crime e, esperava que um dia os Naves buscariam o dinheiro escondido. Dezesseis meses depois, no asilo de São Vicente de Paula, Joaquim Naves faleceu<sup>20</sup> “com os intestinos perfurados pelo vidro moído que havia sido obrigado a beber pelos soldados” (*O CRUZEIRO*, 1969)<sup>21</sup>. Nove meses antes, foi a partida do tenente Vieira<sup>22</sup>. Sebastião, apesar de todas as agruras, manteve-se alerta procurando pistas do suposto morto, o que durou até 24 de julho de 1952, quando a falsa vítima foi descoberta (com a ajuda de Sebastião) e presa pela polícia na fazenda dos seus pais, em Nova Ponte (ALAMY FILHO, 1960, p. 343).

De volta para rever a família, Benedito foi reconhecido por um colega de escola primária que, membro da família Naves, telegrafou a Sebastião, em Araguari, comunicando-lhe o ocorrido. Ajudado por Felício de Lucia Neto, repórter local do *Diário de Minas*, Sebastião solicitou escolta policial e foram ao encontro do “morto” (ALAMY FILHO, 1960, p. 364-365).

O ‘ressuscitado’ teve prisão preventiva decretada em 25 de julho de 1952. Alamy Filho, que estava em Belo Horizonte, recebeu o telefonema de Felício e, a seu pedido, socializou tudo o que sabia sobre o Caso com Marcelo Coimbra Tavares, diretor do *Diário de Minas*. Este, “fretou um avião e voou para Araguari, acompanhado de outros repórteres e fotógrafos, realizando uma das maiores reportagens do Brasil” (ALAMY FILHO, 1960, p. 365).

Benedito, que ‘morreu’ solteiro, ‘renasceu’ casado e com três nomes: José Goiano, João e José Alves Gomes. Novo ‘hóspede’ da cadeia de Araguari, ganhou o apelido de “animal exótico e raro” e tornou-se o mais atrativo (e estranho) espetáculo da cidade (ALAMY FILHO, 1960, p. 365).

Interrogado pelo delegado Jorgino Jorge de Sousa, disse que, na madrugada do sumiço, indo para a casa de Joaquim, depois de se encontrar com uma meretriz, foi agredido por três indivíduos que lhe tomaram o dinheiro, restando-lhe apenas duzentos cruzeiros. Desnorteado e ferido embarcou no trem de Goiás. Sumiu no mundo. Goiás, Mato Grosso e Bolívia. De volta a Goiás, fixou raízes. Em Jataí, constituiu família e comprou casa. Em 1949,

<sup>18</sup> Revista *O CRUZEIRO*, de 05 de junho de 1969.

<sup>19</sup> Conta Milton de Lima (sobrinho de Alamy Filho), em entrevista pessoal a nós concedida em out.2012, que quando do regresso os irmãos foram humilhados e rejeitados. Vendiam frango na “manguara”.

<sup>20</sup> Em 28 de agosto de 1948.

<sup>21</sup> Revista *O CRUZEIRO*, de 05 de junho de 1969.

<sup>22</sup> Em 25 de maio de 1948.

regressou (a passeio), quando encontrou José Amâncio e soube da condenação de ‘algumas’ pessoas por causa do seu sumiço. Em 1952, voltara com a intenção de pagar os seus credores, dando-lhes a sua casa, que estava, naquele momento, avaliada em noventa contos de reis. Dizendo que desconhecia, até então, a autoria da sua suposta morte, jurou pela vida dos filhos. Profecia ou não, a sua fala fez efeito. No início de agosto de 1952, sua esposa (Geneliza de Abreu Sodréu) e filhos saíram de Jataí-GO para Araguari, para prestar depoimentos. Durante a viagem o avião incendiou-se no ar e todos morreram (ALAMY FILHO, 1960, p. 350-351).

Em 04 de agosto do mesmo ano, sua prisão foi revogada. Benedito não praticou furto, apenas arranjou dinheiro emprestado, cujos credores eram seus parentes e não se queixaram judicialmente. Na hipótese de os credores alegarem, naquele momento, apropriação indébita, o crime estaria prescrito. Esses foram os fundamentos do parecer do promotor João Nascimento Godoy: não havia motivos que justificassem a prisão daquele que foi “pivot involuntariamente”. O que existia, justificou o promotor, era sensacionalismo em torno de seu aparecimento; assim, um erro não justificava outro. Posto em liberdade, “passou a perambular sem destino pelo sertão goiano, atormentado pela fatalidade, ou roído de remorso pelo castigo celeste” (ALAMY FILHO, 1960, p. 349-351).

Enquanto Araguari assistia ao “novo caso” e Alamy Filho ingressava com a anulação do processo,<sup>23</sup> os jornais publicavam as mais diversas versões sobre o assunto, diminuindo a dose de responsabilidade dos torturadores, acusadores e juízes<sup>24</sup> e concedendo a Alamy Filho a ‘coroa’ de advogado sem cabedal e imaginação.

Em 14 de outubro de 1953, o “próprio tribunal, reformando-se a si mesmo”, declarou a inexistência do crime, a absolvição dos irmãos e a responsabilidade do Estado de indenizá-los pelos prejuízos sofridos<sup>25</sup>. Comparando o desvendamento do mistério de Araguari com a ‘descoberta’ da América, Alamy Filho escreve:

[...] Indescoberta a América, foi preciso que Colombo, por sua argúcia, ciência, inteligência, ou intuição, a encontrasse, para que o mundo conhecesse de sua existência. Não houvesse reaparecido bem vivo o suposto morto, Benedito, e a prova preexistente nos autos do processo dos irmãos Naves também não teria tido a virtude de ser descoberta, apesar de incontestável e proclamada, e só agora reconhecida pelo mesmo Tribunal de Justiça, “renovando-se a si mesmo (ALAMY FILHO, 1960, p. 322).

---

<sup>23</sup> Pedido ingressado em 30 de setembro de 1952 com o auxílio de Thomaz Naves, Tardieu Pereira e José de Figueiredo Silva.

<sup>24</sup> Delegado (e policiais), promotor e juízes superiores.

<sup>25</sup> Na sentença, o voto do juiz Burnier: “E o Estado pagará aos réus, injustamente condenados, uma justa indenização pelos prejuízos sofridos. A injustiça da condenação ressaltada pela ressurreição do ‘morto’ imaginário [...]” (ALAMY FILHO, 1960, p. 353).

Em março de 1958, Sebastião Naves recebeu do então governador mineiro, Bias Fortes, um caminhão<sup>26</sup>. Em maio do mesmo ano, o título de “A Mãe Brasileira do Ano” foi concedido à Ana Naves Rosa. Antes de seguir para o Rio de Janeiro, onde recebeu, pelas mãos de Sarah Kubistchek, uma colar de pérolas e uma casa, Dona Ana esteve na capital mineira, recebendo no Palácio da Liberdade as honrarias da ‘chefia governamental’ e uma placa de ouro, homenagem do *Diário de Minas*<sup>27</sup>.

Como é tradição a morosidade da justiça, houve vários recursos e, só em 08 de janeiro de 1960, o Supremo Tribunal Federal julgou ser o Estado de Minas o responsável pela indenização<sup>28</sup>. Em maio de 1961, Antônia Rita de Jesus faleceu. Sebastião Naves em maio de 1963. Em 02 de julho do mesmo ano, Ana Rosa Naves faleceu<sup>29</sup>.

O Caso teve repercussão nacional e internacional<sup>30</sup>. Permaneceu no imaginário coletivo e, ainda hoje, meio século depois do seu “fim”, é considerado como um dos maiores exemplos de erros da Justiça brasileira.



Imagen 2 – Jornais da época. Do arquivo pessoal de Marina Person

<sup>26</sup> Capa do Estado de Minas do dia 29 de março de 1958: “Os mineiros ajudam a reparar grave erro judiciário”. “UM CAMINHÃO DE PRESENTE – Emocionou, vivamente os telespectadores da TV Itacolomi e ouvintes da Rádio Guarani, pela sua dramaticidade e conteúdo humano, o programa “Esta é a sua vida”.

<sup>27</sup> Folha de Minas. 10 de maio de 1958.

<sup>28</sup> Acórdão – fls. 568: 8-1-1960 – Maria Orminda – Tribunal Pleno – RECURSO EXTRAORDINÁRIO N. 42 - 723 - MG.

<sup>29</sup> “Dentre os membros da família Naves que sofreram mais diretamente a intimidação da polícia estadonovista, Salvina Olina de Jesus (esposa de Joaquim Naves) foi a última a morrer” (Sousa, 1996, p. 48).

<sup>30</sup> A Revista Time do dia 26 de maio de 1958, publicou uma matéria intitulada *Mother of the Year*.

## 1.2 - O “Arraial da ventania” e o Estado Novo

“[...] Olho os lampiões sem entender o encanto que eles tinham quando os vi. Não sei o que virá a ser como o vidro que embaça nada sabe da luz que lhe dá graça. E não posso deter o distender-se do tempo nesta viela e não posso impedi-lo de perder-se nem me impedir de me perder por ela.”  
 (PALLOTTINI, 1970, p. 40)

Quem se aproxima dessa história, possivelmente, se embaraça em angústia, dor, impotência e paralisa. Depois, afasta-se na atualidade e percebe que o *Caso* não foi (e nem deve ser visto como) um fato isolado, já que os protagonistas (apesar de alguns apresentarem traços de vilões e outros de heróis) podem ser considerados ‘vítimas’ de um jogo político numa época de grande desrespeito aos direitos humanos, especialmente, o direito de ir e vir e o de se expressar.

Voltar ao tempo desse infortúnio é ouvir, conscientemente, lembranças do Brasil liderado por Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954)<sup>31</sup> e marcado pela centralização do poder, modernização e nacionalismo. Passear por essa injustiça da Justiça é ouvir os ‘ruídos de memória’ da cidade pacata – com não mais que vinte e sete mil habitantes – conhecida por alguns como Arraial da Ventania.

Segundo José Guimarães (1990)<sup>32</sup>, morador de Araguari na época do *Caso*, antes de 1930, a cidade era morta e atravessava um marasmo. Não havia construção moderna. Não tinha saneamento básico. O meio de comunicação era o telégrafo. Existiam poucas lojas de vestuário (predominavam alfaiatarias e sapatarias). Em meados de 1934, com a chegada dos “plantadores de arroz” e as “máquinas”, especialmente de propriedade dos sírio-libaneses, o comércio despontou e a cidade passou a ser o grande polo da produção de arroz que abastecia

<sup>31</sup> Conhecido como o Primeiro Governo de Vargas, o intervalo de 1930-1945 apresenta um Estado forte e centralizador, sendo assim conhecidos os períodos: 1930-1937 (“Anos da Incerteza”); 1930-1934 (Governo Provisório); 1934-1937 (Governo Constitucional) e 1937-1945 (Estado Novo, até mesmo Era Vargas). O Segundo Governo de Vargas (1951-1954) revela o populismo. Vale ressaltar que Getúlio Vargas chegou ao poder em 1930, designado por uma junta militar para chefiar o Governo Provisório. Em 1934 foi eleito presidente (voto indireto) e permaneceu até 1945. Em 1951, voltou à presidência pelo voto popular e permaneceu até 24 de agosto de 1954, dia do seu falecimento. (CPDOC. FGV)

<sup>32</sup> Do arquivo público de Araguari. Documento com depoimentos de três araguarinos da década de 1930 que presenciaram o *Caso*.

São Paulo. “O comércio de Araguari começou nas mãos dos turcos”<sup>33</sup>, ele diz. Conhecida por “Arraial da Ventania”, a cidade seguia a cavalos e carro de bois e dizia: “Araguari de fama, quando não é poeira, é lama.”

Enquanto o ‘Arraial da Ventania’ saia da lama e encenava a história dos Naves, o país passava por uma ampla reforma judiciária de reflexos estendidos em todos os planos da vida nacional (político, econômico, social e cultural). Nos anos 1930, contexto do *Erro*, foram promulgadas duas Constituições: a de 1934 e a de 1937. A de 1934 confirmou a garantia dos direitos humanos<sup>34</sup> e, dentre suas inovações, autorizou o voto secreto, regulamentou as leis trabalhistas<sup>35</sup> e reconheceu o direito à educação. A de 1937, noticiada em 10 de novembro (dezessete dias antes do sumiço de Benedito), validou, em nome de uma segurança nacional, o cerceamento da liberdade de imprensa, criminalizando quem se opusesse (diretamente) ao sistema político vigente.

Este tópico não tem a intenção de mergulhar no recorte histórico do sumiço e reaparecimento de Benedito (1937-1952) – que abrange tanto o Estado Novo (1937-1945), quanto o Segundo Governo Vargas (1951-1954) –, mas apenas apresentar uma visão geral do Brasil dos anos 1930 e Estado Novo, para o entendimento de que a injusta prisão dos irmãos (e desenrolar do *Caso*) tem relação com uma estrutura macro: a de um Estado repressor.

Segundo Marcus Cláudio Acquaviva, o próprio preâmbulo da Constituição de 1937 já retratava uma época problemática ao concentrar na pessoa do presidente da República as prerrogativas de legislar e governar, “minorando o federalismo e fortalecendo o Poder Executivo, além de ampliar para sete anos o prazo do mandato presidencial” (ACQUAVIVA, 1995, p. 392).

Assim, no dia do advento da Carta Maior, instaurou-se o regime autoritário<sup>36</sup> do Estado Novo, a famosa ditadura Vargas. Com o Golpe de Estado, veio o controle de opinião e se alastraram vários tipos de violência (prisões, torturas e assassinatos) que desrespeitaram a garantia dos direitos humanos, incumbência do próprio Estado.

Recém-instalado, esse regime pressionava a justiça. Naquela época, como o *Caso* tão bem espelha, não havia soberania do júri popular. O Poder Judiciário ‘obedecia’ ao Executivo. Nas palavras de Alamy Filho:

[...] Estábamos sob nova ditadura. Não havia garantias legais. Subvertia-se a ordem democrática. Extinto o legislativo, o poder executivo sobreponha-se à lei e ao

---

<sup>33</sup> No filme *O Caso dos Irmãos Naves*, Cena 11 – Armazém. No roteiro: “o dono do armazém (talvez um sírio ou um português) vai desenrolando uma grande peça de fazenda [...]” (BERNARDET, 2004, p.57).

<sup>34</sup> Essa garantia se deu na Constituição de 1891.

<sup>35</sup> Foi a partir da Constituição de 1932 que as mulheres tiveram o direito de votar.

<sup>36</sup> Caracteriza-se principalmente pela enorme concentração de poderes nas mãos do chefe do Executivo.

Judiciário. Saía-se de uma breve revolução. Forçava-se a punição criminal comum, como *subtractum* da punição criminal política. A pessoa humana, o cidadão, era relegado a um plano inferior, secundário. Interessava-se apenas pelo Estado. A subversão da ordem influenciava a subversão do direito (ALAMY FILHO, 1960, p. 275).

Segundo Romeu Duarte (1990), morador de Araguari na década de 1930, “os coronéis mandavam e a polícia seguia a risca [...] eram os coronéis mesmo que dominavam e trocavam delegado, troca juiz e tudo”. Ele conta que, na época do *Caso*, parte da comunidade acreditava na culpa dos irmãos e Alamy Filho, por defendê-los, foi perseguido:

[...] muito perseguido. Inclusive invadiram a casa dele várias vezes; uma das vezes ele tinha escondido a mãe dos Irmãos Naves no porão da casa dele. A polícia invadiu a casa mas não achou, não encontrou a mãe naquele dia. Porque naquela época não funcionava muito os partidos políticos, partido dominante. Tinha o PRP partido republicano, tinha uma porção de partidos e o partido que estava por baixo não podia levantar a voz, porque eram os coronéis mesmo que dominavam e trocavam delegado, troca juiz e tudo. Então o Dr. Alamy foi realmente um herói nesta época. Ele lutou muito contra tudo e contra todos. Inclusive contra a família dele. Muitos elementos da família não acreditavam na inocência dos Irmãos Naves (DUARTE, 1990).<sup>37</sup>

E Guimarães (1990), acrescenta:

[...] O delegado era o inimigo rancoroso do partido que estava por baixo. Era uma cidade de difícil viver, quer dizer todo mundo tinha medo, todo mundo que se metia em política tinha medo, tinha que ter é claro (GUIMARÃES, 1990).<sup>38</sup>

Nesta passagem, é possível perceber que o “delegado” a que ele se refere não é o tenente Vieira mas todas as autoridades policiais vinculadas aos partidos políticos vigentes. Também a expressão “todo mundo tinha medo”, é uma pista para o entendimento da omissão da comunidade araguarina em face do que acontecia: ouvia os pedidos de socorro dos Naves e se fazia de surda.

Nesse cenário de privação de liberdade dos anos 1930, é pertinente apresentar Wesley Espinosa Santana (2009) em sua dissertação *O governo de Accacio no exilio de Heitor “as correspondências de Washington Luis e seus correligionários acerca do governo Vargas e dos Direitos Políticos e Civis (1930-1947)”*. A partir da análise de cartas enviadas de Washington Luis a seus correligionários, o pesquisador critica o desrespeito aos direitos humanos (sobretudo os civis e políticos)<sup>38</sup> e aponta, no tempo presente, influências daquele tempo.

---

<sup>37</sup> Depoimento de Romeu Duarte (cirurgião dentista). Do arquivo público de Araguari.

<sup>38</sup> Para Santana (2009, p. 31), as três categorias de cidadania são: direito civil (direito à liberdade individual, direito à livre expressão, à propriedade privada, dentre outros), direito político (direito à participação em eleições com voto, direito a ser candidato, a participar de um partido político) e direito social (direito a educação, emprego, saúde, aposentadoria).

Segundo Wesley Santana, já existia, antes do governo Vargas, uma cultura política de governo autoritário, sendo que a própria história brasileira, batizada de *Terras Brasilis* pelos colonizadores portugueses, mostra uma sociedade formada pela escravidão e pela falta de direitos<sup>39</sup>. Nos seus dizeres, “homens e mulheres, maioria absoluta da população, construíram o Estado brasileiro sem nem, sequer, ter o direito de ir e vir” (SANTANA, 2009, p. 32-33).

Apesar das especificidades de cada caso, tanto o exílio de Washington Luis quanto a prisão dos dois irmãos araguarinos demonstram o desrespeito às liberdades individuais, num cenário que começava a estampar inúmeros casos de violência que se estenderam em períodos futuros, notadamente no da ditadura militar. Desrespeito com pessoas de diversas classes sociais e por meio dos mais variados tipos de violência.

O trabalho de Wesley Santana permite eleger Washington Luis o ‘representante’ dos muitos exilados políticos cujas próprias raízes foram arrancadas e fazer um paralelo com os Naves, elegendo-os os ‘representantes’ dos inocentes injustamente presos e torturados no Brasil, por vezes, condenados por crimes que não cometaram.

Para além de uma figura política, o ex-presidente da república, também era um homem com sentimentos, deveres e direitos. Nesse sentido, pontua Santana (2009):

[...] Nas correspondências de Washington Luis não se vê apenas as projeções de um ex-presidente, mas, também, a de um homem que teve seus direitos civis e políticos obliterados. Ele foi obrigado a deixar parentes e amigos e isso é um incômodo mesmo para quem estava tão bem instalado na França e pertencia a elite de seu país (SANTANA, 2009, p. 42)

Se, por um lado, nos dizeres de Santana (2009, p. 55), “o exílio de políticos do PRP se tornou uma constante no mês de novembro de 1930 e, continuou pelo ano seguinte”, deixando no momento presente algumas de suas marcas, por outro, as prisões imotivadas, as condições precárias nos presídios e a violência aos presos (e aos cidadãos ‘livres’) acometida por policiais não só deixaram rastros, como ainda são recorrentes.

Fica a impressão de que, nos anos 1930 e no Estado Novo, não existia critério para poupar tanto ‘sangue’ derramado. Não havia *status* social ou qualquer tipo de precedente que diferenciasse, no momento da agressão, um homem do outro. Em nome de um controle de poder, as pessoas que não se apresentassem irmanadas com o líder gaúcho estavam passíveis de sofrer quaisquer atrocidades (independentemente do tipo ou grau de violência).

---

<sup>39</sup> Segundo Santana (2009, p. 14), com o golpe de Estado da Aliança Liberal, Washington Luis foi obrigado a deixar o país e iniciar o seu exílio involuntário.

Vale também apresentar uma passagem sobre a prisão de Caetano Veloso (nos anos 1960), que serve de paralelo ao *Caso dos Irmãos Naves* (ressalvadas as peculiaridades de cada caso) no que tange à prisão por motivos imaginários. Marcelo Ridenti (2000) em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*, conta que, certa vez, Caetano Veloso foi preso porque Juliano Randal (apresentador de programas de televisão e rádio dos anos 60), anunciara, em uma de suas apresentações, que o cantor e outros tropicalistas se vestiram com a bandeira nacional e cantaram o Hino Nacional junto à palavrões, desrespeitando, assim, a pátria. Tal versão fantasiosa repercutiu no âmbito militar e os artistas foram presos. E Caetano a revelou para o major (RIDENTI, 2000, p. 45 apud. VELOSO, 1997, p. 396-397).

Assim, fica perceptível que a ditadura estado-novista foi o passaporte para as atrocidades da ditadura militar.

Se em cada moeda há duas faces, no Estado Novo não foi diferente. Se durante esse período, boa parte dos brasileiros sofreu humilhações e perseguições tendo seus direitos políticos e civis violentados<sup>40</sup>, por outro lado, avanços estruturais despontaram, dentre alguns, o reconhecimento dos direitos dos trabalhadores<sup>41</sup>; o avanço de indústrias, a exemplo da Companhia Siderúrgica Nacional, da Companhia Vale do Rio Doce e a Fábrica Nacional de Motores, e a relevância do campo cultural junto ao Estado, como estratégia de governo para disseminar uma imagem moderna do país.

Nos anos 1930 os símbolos nacionais foram construídos: o samba passou a ser o ritmo nacional (sendo oficializadas escolas de samba e desfiles passam a ser subvenzionados); a feijoada<sup>42</sup> tornou-se o prato típico brasileiro; a capoeira foi oficializada como modalidade esportiva nacional; o futebol, pela primeira vez na história brasileira, aceitou negros em sua equipe; a Nossa Senhora da Conceição Aparecida tornou-se a padroeira do Brasil; o teatro brasileiro se profissionalizou e passou a ter uma dramaturgia própria com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

<sup>40</sup> “[...] homens tão influentes e ricos como Washington Luis e seus correligionários foram presos e exiliados por anos, sem ter seus direitos respeitados e sofrendo humilhações e perseguições. Muitos deles passaram por situações que nunca imaginariam” (SANTANA, 2009, p.146).

<sup>41</sup> Jornada de trabalho, férias, descanso semanal remunerado, pensões, aposentadorias.

<sup>42</sup> “[...] A princípio conhecida como “comida de escravos”, a feijoada se converte, em “prato nacional”, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem. O feijão (preto ou marrom) e arroz (branco) remetem metaforicamente aos dois grandes segmentos formadores da população. A eles se juntam os acompanhamentos – a couve (o verde das nossas matas), a laranja (a cor de nossas riquezas). Temos aí um exemplo de como elementos étnicos ou costumes particulares viram matéria de nacionalidade” (SCHWARCZ, 2000, p. 196).

No livro *A Musa Carrancuda*, Victor Hugo Adler Pereira (1998) aponta que as iniciativas do presidente gaúcho romperam com a falta de estímulo ao teatro e geraram expectativas favoráveis à classe teatral. Se houve, segundo o autor, uma possível identidade teatral brasileira, essa ocorreu na década de 1940, sendo Nelson Rodrigues o personagem principal para se entender a modernização do teatro brasileiro. É com *Vestido de Noiva* que o teatro brasileiro se profissionalizou, já que, até então, segundo Adler Pereira, o país não dispunha de uma dramaturgia própria, de uma linguagem teatral que o identificasse. Por outro lado, é importante não esquecer que o autor critica este vínculo de Nelson Rodrigues com o Estado Novo.

Também houve a difusão do uso do rádio, a oficialização do programa "Hora do Brasil"; a penetração cultural do governo norte-americano (muitos artistas famosos vieram para o Brasil, a exemplo do cineasta Orson Welles e Walt Disney<sup>43</sup>).

Criou-se o Ministério da Saúde e Educação, responsável pela articulação de várias iniciativas culturais, dentre algumas, a criação do Instituto Nacional do Livro, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>44</sup>, do Museu Nacional de Belas Artes, do Serviço Nacional de Teatro<sup>45</sup>, do Serviço de Radiodifusão Educativa, do Instituto Nacional de Cinema Educativo e do Conselho Nacional de Desportos (SCHWARTZMAN, 1983, p. 372-377).

Esses avanços foram percebidos pelos moradores do “Arraial da Ventania”, conforme aponta um deles: “Araguari só cresceu mesmo depois de 38, 40 [...] Uma das primeiras indústrias que apareceu aqui foi a charqueada, foi um sucesso, todo mundo ficou deslumbrado. [...] é o fregorífico [sic] hoje, que eles falavam charqueada”(GUIMARÃES, 1990)<sup>46</sup>.

Sobre a difusão do rádio, ele diz: “o 1º rádio que entrou aqui foi de meu pai em 1935. A época de Getúlio Vargas foi época de maior desenvolvimento do rádio. Rádio Nacional, Record. E sobre o transporte, ele diz que nos anos de 1940 e 1950, houve um grande avanço “tivemos muitos aviões, nós tínhamos aqui umas 8 a 10 linhas de aviões” (GUIMARÃES, 1990).

Enquanto o Brasil se desenvolvia, o *Erro* ia sendo escrito (e descrito) nas páginas do judiciário mineiro. Todas essas passagens servem apenas para ilustrar o pano de fundo da

<sup>43</sup> Segundo a Folha de São Paulo de 22/08/2004 o personagem Zé Carioca (criado pelos estúdios de Walt Disney em 1943 no filme “Saludos, Amigos!”) passou a ser encarnação animada do brasileiro na Era Vargas.

<sup>44</sup> Por meio da Lei nº 387, de 13 de janeiro de 1947.

<sup>45</sup> Em 21 de dezembro de 1937.

<sup>46</sup> Extraído de documento do Arquivo Público de Araguari.

época, cujas características são percebidas nos autos processuais e nos trabalhos artísticos a partir do *Caso dos Irmãos Naves*.



Imagen 3 – Araguari/MG. Do arquivo pessoal de Marina Person

“Cidade bonita, no topo do planalto. Ruas longas, largas, alegres.” (ALAMY FILHO, 1960, p. 32)

### 1.3 – Alamy Filho e os autos: versão, interpretação e as possibilidades da ficcionalização.

“Na sala quieta um halo,  
No seu círculo a mão que escreve, a página.  
No escuro os olhos,  
fonte do depoimento necessário.  
Loucura a que se dá forçosa guarda.  
Depois de tudo, a fala produzida.  
Fora, como rival invencível, a vida.”  
(PALLOTTINI, 1971, p. 54)

Por natureza, o homem olha para o presente (lembrando do passado) e desenha o futuro. Esse exercício guarda e partilha conhecimento por meio de ideias fixadas em diversos suportes que as conservam, reproduzem e divulgam. São estas ideias (memória) a essência para a construção da identidade de um povo. Um povo sem memória tende a perder (e/ou não construir) sua voz, ser alienado, propício a dominações e a não saber (e/ou construir) sua própria história.

Ensina Francisco Humberto Cunha Filho (2004) que:

[...] Os sinais dos diversos momentos vivenciados pelas coletividades ficam encravados em bens culturais que simbolizam as relações, os pensamentos, os modos de criar, fazer e viver, encetadores ou degradadores dos ideais humanitários que se deseja implementar. Para que não se proceda ao eterno retorno de experimentar o já experimentado, se isto não for construtivo, protege-se o patrimônio cultural, seja ele corpóreo ou incorpóreo, material ou imaterial (CUNHA FILHO, 2004, p. 46).

A escrita desempenha papel fundamental para a conservação de ideias e a fixação de pensamentos a ser transmitidos<sup>47</sup>. A escrita como possibilidade da perpetuidade de fragmentos de determinadas experiências também permite a atualização do próprio tempo. O passado é a chave para o conhecimento do presente, para a leitura (e releitura) da atualidade. Muitas experiências vividas se perdem no tempo por não terem sido registradas. Esse processo de registro do próprio tempo não é um processo natural. É uma construção. Para não cairmos no esquecimento, a experiência vivida no tempo precisa ser registrada.

Esse “registrar o tempo”, para além dos documentos em cartório, é escrevê-lo nas mais variadas linguagens e espaços, a exemplo das culturas indígenas, que, por meio dos seus rituais, preservam a sua tradição. Nesse sentido, os documentos escritos no âmbito das instituições policiais e jurídicas, também contam histórias do passado e permitem o entendimento do presente, observando as mudanças do percurso do tempo.

---

<sup>47</sup> É com a invenção da imprensa que se universalizaram os saberes, prática reiterada pelo rádio, pela televisão e pela internet. (CUNHA FILHO, 2004, p. 46).

Jacques LeGoff (1984, p. 95), em seu texto *Documento/Monumento*, enumera *os documentos* (escolha do historiador)<sup>48</sup> e *os monumentos* (herança do passado) como os dois tipos de materiais aplicáveis à memória coletiva. Por essência, o documento<sup>49</sup> é escrito e tem um caráter objetivo, ele diz. Já o monumento, ensina o autor, é tudo aquilo que evoca o passado e perpetua a recordação. Para além dos documentos escritos, monumento é tudo aquilo que reenvia testemunhos, que possibilita a perpetuação das sociedades históricas, a exemplo das pinturas, esculturas, paredes de santuários, mobiliários e tumbas. (LEGOFF, 1984, p. 98). Assim, a monumentalidade é o valor intrínseco. É a simbologia de um objeto que armazena informações de uma época.

A palavra escrita, ao deixar vestígios e reminiscências do passado daquele que a escreveu, pode ser lida como memória. Marina Maluf (1995), no texto *A Reconstrução do Passado*, ao falar sobre depoimentos deixados por meio da palavra escrita, aponta a diferença entre escrevente e escritor. Para ela, o termo “escrevente” refere-se aos registros deixados por meio da palavra escrita sem preocupação literária.

Ao lado da escrita, as práticas orais perduram e clamam por preservação. São válidas e, muitas vezes, essenciais para o próprio processo da redação. Tal prática, muito embora imperem os suportes inusitados advindos dos avanços tecnológicos, não perdeu seu caráter para a preservação da memória de um povo.

Na região de Araguari, perdura a transmissão oral das tantas versões narradas por familiares e moradores que presenciaram e/ou ouviram a história por meio dos seus pais, tios, avós e outros. Recentemente, o turismo cultural tem se desenvolvido na cidade com enfoque para visitas técnicas à antiga delegacia, ao porão, ao cemitério, ao asilo e outros lugares por onde os Naves passaram e construíram a sua história. O presídio é batizado de *Presídio Irmãos Naves*. Registros históricos constam no acervo do Arquivo Público Antônio Calil, do Município de Araguari-MG, junto à Fundação Araguarina de Educação e Cultura (FAEC), nos jornais *Jornal de Araguari*; *Gazeta do Triângulo*; *Tribuna de Araguari* e *Correio de Araguari*<sup>50</sup>. Há a *Editora Naves*<sup>51</sup> responsável pela publicação da *Revista Família Naves* e pelo *Encontro Nacional da Família Naves* que, em parceria com a Prefeitura de Araguari-

---

<sup>48</sup> O documento, do latim *documentum* (que deriva de *docere*: ensinar), evoluiu para o conceito de “prova”. Muito usual no vocabulário legislativo. (LEGOFF, 1984, p. 95)

<sup>49</sup> Leis, cartas, fórmulas, crônicas e histórias representam categorias de documentos. (LEGOFF, 1984, p.96)

<sup>50</sup> Nesta ordem, descrição de jornais feita por Sousa (1996, p. 7) .

<sup>51</sup> Há também o blog da *Família Naves*. Disponível em: <<http://migre.me/dcM2c>>. Acesso em 14 out. 2012.

MG, completou, em 2012, a segunda edição<sup>52</sup>. Em outras cidades, também há instituições públicas que preservam acervos sobre o ocorrido, a exemplo do *Museu da Memória do Judiciário Mineiro*, em Belo Horizonte-MG, onde estão os originais dos autos processuais em questão, e da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo-SP, que arquiva recortes de jornais da época dos fatos. O Arquivo de Uberlândia também abarca recortes dos jornais *Correio de Uberlândia* e *O Repórter* da época de 1950<sup>53</sup>. O livro *O Caso dos Irmãos Naves* pode ser considerado como um texto memorialístico. O filme *O Caso dos Irmãos Naves* é um registro de memória enquadrado em imagens, bem como os demais trabalhos artísticos sobre o *Erro*.

Nessa linha de pensamento, todos os escritos sobre o *Caso dos Irmãos Naves*, representam uma atitude política do “não esquecer”. Tanto os autos processuais<sup>54</sup> quanto os processamentos artísticos gerados a partir dos mesmos podem ser considerados aparatos de memória: superfícies concretas que expressam um acontecimento de uma época a ser repassado para as gerações futuras. O interesse de repassar a memória do ocorrido de Araguari para as gerações futuras é o que importa e é o que faz com que todos os aparatos artísticos sejam monumentos. Os meios de comunicação sobre os Naves são uma superfície que armazena e transmite a simbologia do *Caso*. São as lembranças de todos os personagens reais que estão nos autos processuais, nos jornais, nas fotografias, nos objetos artísticos, na própria cidade de Araguari e no imaginário coletivo. São esses rastros de memória que possibilitam novas interpretações e releituras do *Caso*.

Os autos processuais originais do *Caso* estão arquivados (dentro de um expositor) no *Museu da Memória do Judiciário Mineiro*, em Belo Horizonte-MG<sup>55</sup>. As cópias estão no Arquivo Público de Araguari. As reminiscências estão espalhadas nos espaços públicos da cidade e no imaginário coletivo.

No portal eletrônico sobre o referido *Museu*, consta que esta instituição é um lugar de abstração, que eterniza parte da história judiciária mineira, por meio de “documentos, objetos e imagens, verdadeiros registros das transformações do fazer jurídico ao longo dos anos”<sup>56</sup>. Também enumera três exemplares a ser consultados, dentre eles, o “processo do Caso dos Irmãos”, como se vê:

---

<sup>52</sup> Segundo nota do jornal eletrônico *Portal de Araguari*, de 14 de novembro de 2012, o *II Encontro da Nacional da Família Naves*, com a temática “Caso dos irmãos Naves como símbolo da luta contra a violência policial e pelo respeito aos direitos humanos”. (FAMÍLIA, 2012).

<sup>53</sup> Conforme relato do historiador Sousa (1996, p. 7).

<sup>54</sup> Autos processuais: disposição ordenada dos atos, termos e arrazoados que formam um conjunto de peças escritas que materializam o processo (ACQUAVIVA, 1995, p. 215)

<sup>55</sup> É permitido o manuseio apenas das cópias.

<sup>56</sup> Disponível em: <<http://migre.me/dcKTC>>. Acesso em: 27 set. 2012.

[...] Nas visitas ao Museu, podem-se contemplar exemplares raros: o livro Brazil Pitoresco de 1858, a Carta de Alforria da escrava Chica da Silva, o processo do Caso dos Irmãos Naves, considerado como um dos maiores erros da justiça brasileira, e inventários diversos, dentre eles, o da controversa Dona Beja.<sup>57</sup>

Esse texto de apresentação do referido *Museu*, valendo-se do *Caso* para exemplificar os objetos apreciados, denota a presença de memória naquelas peças processuais, a transitoriedade do tempo e a necessidade de ‘congelar’ o tempo. Como objeto de ‘adoração’, estão os autos processuais do *Caso* no ‘altar’ climatizado, para que os seus personagens sejam lembrados, a história não se perca e os vestígios não se deteriorem no tempo. São os autos processuais um “espírito de lugar”<sup>58</sup>, um bem intangível, um patrimônio cultural que transmite conhecimento.

Para LeGoff (1984), o monumento tem a característica de ligar-se ao poder de perpetuação das sociedades históricas e reenviar a testemunhos que, só numa parcela mínima, são escritos. Por essa perspectiva, os autos processuais, para além do caráter documental, ganha sua maior importância por esse “poder” de perpetuação histórica. Ao se deslocar das prateleiras do fórum de Araguari para o *Museu*, ele se tornou patrimônio cultural. É um monumento “documental” composto de três volumes que conta lembranças de afronta à identidade (pessoal), numa época em que as lideranças políticas brasileiras criavam um discurso de identidade nacional. Essa ‘mudança’ de endereço — alteração de um objeto formal para um objeto de contemplação — não só guarda testemunhos, mas revela a aplicação do direito à memória<sup>59</sup> (afirmação de uma identidade e da ideia de pertencimento a uma dada coletividade).

A visita aos autos processuais também permite enxergar o *Caso* como uma ‘criação artística’. Já ensinou Maluf (1995, p. 28) que “todo texto se desdobra e se multiplica, podendo ser lido a partir de um sem número de significados”. Por essa linha de pensamento os autos

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> Conceito assumido na “Declaração de Quebec sobre a preservação do *spiritu loci*” de 2008, que diz: “[...] o espírito de lugar é definido como os elementos tangíveis (edifícios, sítios, paisagens, rotas, objetos) e intangíveis (memórias, narrativas, documentos escritos, rituais, festivais, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores, etc.), isto é, os elementos físicos e espirituais que dão sentido, emoção e mistério ao lugar. [...] O espírito de lugar existe, de uma forma ou de outra em praticamente todas as culturas do mundo e é construído por seres humanos em resposta às suas necessidades sociais. As comunidades que habitam o lugar, especialmente quando se trata de sociedades tradicionais, deveriam estar intimamente associadas à proteção de sua memória, vitalidade, continuidade e espiritualidade.” (BRASIL, 2012, p.153)

<sup>59</sup> Segundo Cida (Arquivo Público de Araguari), a doação decorreu da falta de infraestrutura para conservação, revelando a carência do setor museológico no Brasil. Nesse sentido, Ricardo Oriá, na apresentação do livro *Legislação sobre Museus* ensina que “No Brasil, a relação museu-habitante é de um museu para cada 115 mil pessoas, enquanto na Argentina a relação é de 62 mil habitantes por museu. [...] Além disso, o hábito de visitar museus não é ainda algo incorporado da população brasileira.” (BRASIL, 2012, p.15)

processuais são uma narrativa ‘literária’ criada pelo tenente que imaginou uma história e passou a ‘ditar’ os capítulos (ou as cenas) para um escrivão que, enquanto datilografava, registrava e dava vida a uma história real<sup>60</sup>. Os capítulos precisavam de personagens que saíssem do papel e ganhassem vida real. As páginas por ele assinadas precisavam de ‘atores’. Pela facilidade em criar a sua história, ao invés de ‘ouvir’ o Zé Prontidão, estudar o personagem Benedito e seguir os seus rastros, o tenente preferiu escolher a trindade Naves (mãe e dois filhos) para ‘encenar’, por um preço muito alto, o papel de culpados.

Os Naves não tiveram escolha. Um personagem ia arrastando outro membro da família para o ‘palco’ trágico. Mas o Alamy Filho teve. Entrou no ‘elenco’ por livre vontade. Talvez para contrabalancear o mal, se observarmos o *Caso* pelo viés do melodrama, por exemplo, ou até mesmo por uma visão “cristã”, como o seu livro aponta algumas características. Mesmo não sendo o foco desta pesquisa, já que uma ‘tragédia’ mineira foi encenada ao vivo e em cores, desenrolando ação, tempo e lugar, por mais de vinte anos, é preciso reconhecer que houve um personagem que, apesar de toda uma repressão institucional num ‘arraial’ acomodado, tentou mudar o rumo da história. Talvez ele tenha sido o ‘escritor’ que mais discordara da absurda versão do tenente e da omissão dos demais personagens (promotor, juízes, policiais, testemunhas, Araguari). Dos personagens que não foram coagidos, talvez ele tenha sido o único que escreveu e assinou as páginas da ‘tragédia’ com a consciência de dever cumprido<sup>61</sup>.

As peças processuais guardadas no *Museu* tem um formato jurídico (e real), é uma verdade jurídica, porque de fato ocorreu, tem uma redação de ‘escrevente’, mas não deixa de ser uma invenção literária. Não pelo estilo da escrita, que é puramente processual, mas por aquilo que está nas entrelinhas da escrita. Como é de praxe, os autos processuais vão se formando ao longo da rotina forense: cada peça processual é assinada (por quem a escreve e por quem a recebe (secretaria judicial)), analisada, paginada e arquivada. Assim, cada peça processual do *Caso* pode ser interpretada como um capítulo (de autoria diferente), numa sequência dos fatos. As peças processuais em questão apresentam muitas rasuras que revelam uma busca de coerência na ‘escrita’ do tenente durante o seu processo de criação. Além do delegado, a narrativa do *Erro* foi escrita por muitos autores leitores: promotores, juízes e advogados. Os capítulos escritos pelo advogado de defesa confrontavam as ideias do tenente.

---

<sup>60</sup> No sentido de ficção e realidade: “o ofício do agente do direito, assim como o do romancista é fazer um mundo - e fazê-lo com o único instrumento de seu domínio – a linguagem” (SIQUEIRA, 2011 p. 52, *apud* GASS, 1971, p. 34).

<sup>61</sup> O soldado Jonas, que acompanhava o tenente, impressionado com as torturas, deu baixa na polícia (ALAMY FILHO, 1960, p. 126).

Ao final, os ‘grandes’ leitores (o Tribunal de Minas / leitores finais), escolheram a versão do delegado e escreveram o capítulo da condenação. Depois do retorno de Benedito, os protagonistas ‘decaídos’ tiveram que acionar o Poder Judiciário para que escrevessem novo capítulo dizendo que a narrativa era um erro, uma fantasia.

Nas entrelinhas das peças processuais, estão as reminiscências de violência, ecos de memória de um recorte histórico brasileiro. Tintas ‘vermelhas’ que carimbavam a memória de um Poder falido e inaugurava a futura responsabilização do Estado por um erro dos ‘deuses terrenos’, os juízes. Documentos com vestígios de um tempo e um lugar.

Assim, mais do que um objeto de contemplação ou um rastro de memória, os autos processuais revelam que, ao mesmo tempo em que são um documento/monumento, foram e continuam sendo uma bússola para o futuro. Os seus escritos têm valor de peso para a sociedade, especialmente, para a classe jurídica, para refletir, dentre tanta coisa, sobre o processo de escrita da história jurídica, para reavaliar como está sendo a formação dos ‘autores’ do direito. E essa necessidade que permanece no presente já foi escancarada no passado. Os autos processuais do *Caso* não se limitam a retratar um erro, mas apresentam o universo de futuros erros. Quantos Beneditos não voltam para a suas terras? Quantas Araguaris não são lembradas nos livros? Quantos Alamys não entram nos porões da realidade prisional? Maluf (1995, p. 27) diz que os escreventes contam o mundo. As peças processuais em questão, que inauguraram o registro da memória da família *Naves* e da memória falida da família judiciária, demonstram que os ‘escreventes’ fazem o mundo.

Para o campo das artes, os autos processuais em questão têm se revelado um rico material de base para inúmeras criações artísticas, cujo valor também se volta para a própria sociedade que o recebe. É sabido que muitos trabalhos artísticos traduzem as manifestações sociais, “devolvem” à sociedade um “desenho” da própria sociedade e provocam o despertar para a mudança de percepção dela mesma. A riqueza da narrativa do *Caso dos Irmãos Naves* tem inspirado vários artistas a filtrar a história e a devolver em diversos formatos e em diversos momentos, a partir da sua subjetividade, a partir dos próprios ‘recortes’ por eles escolhidos.

Os autos processuais são um relato de fatos jurídicos, uma somatória das narrativas com cunho social (de acusação, defesa e decisões). São fatos da época que contêm cópias de documentos, atas, depoimentos de todos os personagens do caso real. São memórias escritas. Relatos vivos capazes de instigar a imaginação do leitor. Para os escritores é um vasto

material para ser adaptado em livros, peças teatrais, roteiros de filmes, contos, dentre vários gêneros literários.<sup>62</sup>

Em seu livro *Direito & Literatura – ensaio de uma síntese teórica* (2008), Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy ensina que, a partir da década de 1960, teorias norte-americanas, reconhecidamente classificadas como “direito na literatura”; “direito como literatura” e “direito da literatura”, apresentaram estudos acadêmicos sobre a aproximação entre direito e literatura, especialmente no tocante à estrutura textual, argumentação e interpretação. A primeira vertente, “direito na literatura”, estuda conteúdos jurídicos em escritos literários. A segunda, “direito como literatura” trata da interpretação jurídica como interpretação literária, valendo-se da narrativa.<sup>63</sup>

Simbólico é o paralelo do direito com as artes. Talvez seja este o campo do conhecimento com maior liberdade criativa e autonomia para denunciar as mazelas da sociedade. Nesse sentido, Ada Bogliolo Piancastelli de Siqueira (2011), em sua pesquisa *Notas sobre Direito e Literatura: o absurdo do Direito em Albert Camus*, diz que:

[...] a obra de arte é o meio mais eficaz para se garantir a absorção dos efeitos que o direito possui na sociedade que regula: seja através da ruptura de raciocínio que ela enseja, seja através do real exercício de alteridade que ela desencadeia – somente ela é capaz de representar a surpresa, apresentar o incomum e suspender o cotidiano do direito (SIQUEIRA, 2011, p. 146).

A primeira publicação literária sobre o *Caso* coincide com o início desse movimento de estudos. Em 10 de março de 1961, o auditório da Faculdade de Direito da UFMG presidia o lançamento do livro *O Caso dos Irmãos Naves – o erro judiciário de Araguari*, publicado pela Editora Arthur Bernardes<sup>64</sup> e de autoria do advogado defensor dos Naves e ex-aluno daquela escola. Valendo-se de uma escrita literária mesclada com autos processuais, como o próprio autor indica na apresentação da obra, a intenção do livro era contribuir para a melhor aplicação da lei e esclarecer a verdade dos fatos (ALAMY FILHO, 1960, p. 11). Com diversas edições posteriores<sup>65</sup>, o livro tornou-se um clássico do Direito Penal brasileiro.

---

<sup>62</sup> É possível comparar os autos processuais com o estilo de escrita de Brecht: “[...] Folheando os autos, pode-se comparar cada peça processual a um *ATO* de um texto teatral. Peça acusatória, depoimento das testemunhas, quaisquer que seja, tem seu início, meio e fim, por si só” (OLIVEIRA, 2006, p. 13-14).

<sup>63</sup> Propondo conexões entre a decisão judicial e a arte literária no que se refere ao estilo de redação das sentenças judiciais (e às suas categorias estéticas), esta vertente interpretativa ganhou força com o proposto “romance em cadeia” de Ronald Dworkin.

<sup>64</sup> Há também exemplares publicados em 1960 pelo Círculo do Livro.

<sup>65</sup> O *Jornal Gazeta do Triângulo*, de 05 de novembro de 1960, diz que a primeira edição teve uma tiragem de 5.300 exemplares e que Alamy Filho contatara a Embaixada dos Estados Unidos para a tradução do livro.

Às vésperas do lançamento, *O Jornal Gazeta do Triângulo* entrevistou Alamy Filho, publicando, em 08 de janeiro de 1961, que o livro<sup>66</sup> tinha formato de novela e enaltecia os protagonistas para apresentar ao público os seus martírios, coragem e heroicidade, “ressaltando o valor pessoal das esposas das vítimas do erro e da veneranda dona Ana Rosa Naves”.

O mesmo jornal anunciava, no dia 18 de março de 1961, o sucesso<sup>67</sup> do evento e transcrevia trecho da fala de dr. Décio Fulgêncio em homenagem a Alamy Filho, que dizia considerar o livro todo escrito em linguagem literária; que as páginas tinham um tom místico de confiança na providência divina e que o autor apresentava traços que lembravam Dostoiévski, “o grande anatomista da alma humana, descrevendo, em páginas vibrantes, a odisseia sem nome que desabou num distante 1937, na cidade de Araguari.”<sup>68</sup>

Ainda naquele mês, o lançamento do livro seguiu pelas cidades de Uberaba (14 de março), Uberlândia (16 de março) e Araguari (18 de março). *O Jornal Gazeta do Triângulo*, do dia 16 de abril de 1961, publicou uma carta enviada por Alamy Filho agradecendo aos que foram, nos seus dizeres, “ao banquete intelectual”. O início da carta diz que ele já havia se acostumado à indiferença do lugar e continua dizendo que estava surpreso pelas homenagens, porque “santo do lugar não faz milagres”. E a carta continua:

[...] Confesso que a participação dos meus colegas do fôro me foi sumamente grata, porque, sinceramente, tenho sido tão combatido, aqui, e tão incompreendido, que não esperava a sua participação numa homenagem essencialmente dirigida a mim por ser difusora de obra literária que marca um nome e uma época, assinalando na história de Araguari um fato diferente, o lançamento de um livro de autor local. Tanto mais que esse acontecimento, por sua natureza muito engrandece o autor, sem me envaidecer, mas põe em inusitado relevo o advogado (GAZETA DO TRIÂNGULO, 1961).

A obra é uma narrativa apresentada em ordem cronológica dos fatos, em ordem linear do tempo, subdividida em quatro partes: Parte I – O inquérito policial; Parte II – A instrução criminal; Parte III – Os julgamentos; Parte IV – A anulação do processo.

A própria intitulação dada pelo autor aos capítulos representa uma ordem técnica de autos processuais, um rigor técnico-jurídico da prática processual. O próprio sumário é uma espécie de narrativa sequencial de fatos. A breve leitura do sumário possibilita visualizar a narrativa dos fatos e conjecturar uma sinopse da obra. No sumário, quando apenas lemos os títulos, pode-nos parecer que se trata de uma mera transcrição dos autos processuais, mas,

<sup>66</sup> A matéria ainda diz que, sobre a capa do livro, Alamy Filho esclareceu que “artisticamente desenhada pelo especialista Sílvio de BH, é uma verdadeira obra de arte” (*Gazeta do Triângulo*. 08 de janeiro de 1961).

<sup>67</sup> Em 09 de abril de 1961, o *Jornal Gazeta do Triângulo* publicou ofício enviado pela Assembleia Legislativa de Minas, assinado por Wilson Modesto Ribeiro, cumprimentando Alamy Filho pelo lançamento do livro.

<sup>68</sup> *Gazeta do Triângulo*. 08 de janeiro de 1961.

quando da leitura, há a surpresa: percebemos que os títulos são “frios”, mas o teor dos capítulos vem recheado da memória emotiva do próprio autor. A obra revela um autor narrador que acionou sua memória para a construção textual, sendo ele um dos principais personagens do fato.

Na “parte I”<sup>69</sup>, ele narra o desaparecimento de Benedito, a prisão dos Naves, a sua decisão de defendê-los, a confissão de Joaquim e a concessão do primeiro *habeas corpus*. Na “parte II”, constam transcrições e cópias de documentos e peças processuais, a confissão de Sebastião, a prisão de Dona Ana Rosa, interrogatórios e a defesa prévia dos irmãos Naves. Na “parte III”, trechos de sentenças, a suposta “fuga” de Sebastião, e os julgamentos. Na “parte IV”, o encontro do “morto-vivo”, o defensor visto pelos seus colegas, anulação do processo e o processo de indenização.

A intenção deste tópico não é esmiuçar o livro, mas tão somente apontar algumas passagens que expressam uma narrativa recheada de memória do autor. Os trechos selecionados não estão necessariamente, em ordem cronológica dos fatos.

A primeira parte do livro é rica em detalhes e metáforas para narrar o intervalo de novembro de 1937 a janeiro de 1938. De pronto, a saída de uma escrita narrativa técnico-processual para uma escrita simples e elegante. Nela, há vestígios de lembranças do autor (o que ele ouviu, presenciou, leu) alinhavados com características dos personagens, estilos de vida daquela época e arquitetura da cidade.

O autor inicia o texto narrando o desaparecimento de Benedito. Distante dos fatos, ele não é ainda protagonista. É apenas mais um indivíduo da sociedade araguarina que toma conhecimento do ocorrido e o reproduz, como tantas outras pessoas o fizeram pela oralidade. A estrutura do livro segue uma ordem linear do tempo, mas a sua escrita, é sempre retomada ao passado, por meio das suas lembranças, sejam elas por ele vivenciadas, ou por ele criadas para dar cor aos fatos e personagens. O leitor abre o livro no “capítulo I” e encontra a frase inicial:

[...] 1937. Novembro, 29. Araguari, bela e jovem cidade mineira, afronteirando Goiás, amanhece alegre. Sol e vida. Ruas largas. Cidade moderna. Grande empório cerealista. Gente boa, ordeira. De alta moral. Grande evolução intelectual<sup>70</sup>. A vida é igual e singela. Os dias são aparentemente iguais. Mas aquele, não (ALAMY FILHO, 1960, p. 15).

---

<sup>69</sup> Não se trata de uma cópia fiel, apenas segundo a transcrição de alguns títulos constantes no sumário do livro.

<sup>70</sup> Sua esposa, Odette Machado Alamy, teve uma notável formação musical em São Paulo na década de 1930, tendo sido aluna inclusive de Mário de Andrade e Villa Lobos, e se tornou grande musicista e escritora de radionovela nas décadas de 1940, 1950 e 1960. (CHAVES, 2007, p.51)

A partir disso (da data que simboliza a madrugada do sumiço do ‘morto’) ele volta ao tempo e descreve o trabalho dos irmãos Naves<sup>71</sup>, a compra do caminhão em sociedade com o primo e o prejuízo do Benedito e apresenta a sua versão do conflito interno de Benedito após o saque do dinheiro<sup>72</sup>, deixando rastros das características do lugar naquele tempo. Assim ele descreve:

[...] Benedito faz as contas. Soma. Deduz. Acresce, decresce. Com menos do que o custo, terá de pagar mais do que o custo. Não tem jeito. Estará arruinado. Pão-duro. Chora. Lá vai água abaixo o seu trabalho. O pouquinho que tinha, juntado dia a dia, de sol a sol, na enxada e no vaqueiro, curando frieira de boi e bicheira de vaca. Trabalhou tanto! Pra quê? Nunca viu tanto dinheiro junto, somado, sonhando lucros. Pensa que não podia ser, e era. Está perdido. O seu dinheiro, juntado na dureza da sua vida rural, sol saindo, sol entrando. Guardando mil-réis por mil-réis. Queria comprar roupa, não comprava. Queria beber uma cervejinha, não bebia. Queria comer num restaurante, coisa diferente, não comia. Queria viajar, passear, não passeava. Não vestia, não bebia, não comia, não viajava, pra não gastar. Só juntava. Ficando assim, economizou. Juntou por tostão por tostão (ALAMY FILHO, 1960, p. 17).

Nessa passagem é notável que a característica maior por ele nomeada a Benedito e que vai se revelando ao longo da narrativa é a avareza. O autor não apresenta virtudes ao ‘morto’ e utiliza-se de peculiares artifícios para mostrar, por vezes reforçar, a sua ganância, irresponsabilidade e inexperiência. O autor diz “vai comprando o que lhe oferecem, mesmo acabado o dinheiro. Compra fiado. [...] Era a primeira vez que negociara assim. Nunca vira tanto dinheiro” (ALAMY, 1960, p. 16). Para contar que o ‘sovina’ não seguiu o conselho dos primos que o advertiram para não sacar o dinheiro às vésperas das festividades, o autor escreve:

[...] Dia 27, sábado. Benedito levanta preocupado. Expediente do banco só até meia-dia. Tem uma coceira doida de ver um montão de carijós de 500\$000; cento e oitenta. Nunca vira isso. Não resiste. Vai. Saca o dinheiro. Alegrão. Confortado pelo contato dos cobres, dinheiro enchendo as mãos, os bolsos. Dinheiro enchendo-lhe o coração. Dinheiro, alma de sovina (ALAMY FILHO, 1960, p. 18).

Mais pistas sobre a avareza são deixadas na descrição da cena em que Benedito embrulha o dinheiro num pano de chitas: “Amarra-o por dentro da cueca, pelas duas extremidades restantes, junto à barriga saciada de sovinice e privações. [...] Ele não tinha guaiaca. Não costumava carregar dinheiro grosso” (ALMAY FILHO, 1960, p. 20).

---

<sup>71</sup> Os lugares pelos quais percorriam, demonstrando tanto a precariedade da infraestrutura das estradas, quanto o ambiente rural que frequentavam.

<sup>72</sup> Demonstra lembranças do que leu nos autos processuais (a partir dos testemunhos) e do que ouviu.

E, depois, sobre a inauguração da ponte, a expressão “de graça” é ressaltada e também há um trocadilho com as palavras “gastar” e “gozar”, referindo-se ao hábito de Benedito de frequentar cabarés:

[...] Lá tem festa. Transporte de graça, em caminhão. Churrasco de boi, de graça, dado pelos construtores da ponte, acompanhado de chopes em barris, também de graça. Não tem nada que possa pagar. Não precisa gastar para gozar. E tem a beleza da ponte e do rio para alegrar os olhos. As moças bonitas pra ver. Vai com os outros. E com Sebastião e Joaquim (ALAMY FILHO, 1960, p. 18).

Assim, no início da primeira parte, as descrições demonstram que ele não era protagonista. Mais adiante, ele descreve o seu envolvimento no *Caso* e iniciam-se as descrições das suas memórias, principalmente dos seus conflitos internos. A cena abaixo retrata o início dos seus questionamentos sobre a inocência dos Naves. Após receber a segunda visita de Donana, ele a acompanha:

[...] Tem pena da mãe que perde os filhos tão dolorosamente. Despede-se. Volta ao trabalho de seu escritório. O coração está triste. Triste de ver tanta gente sacrificada à ambição criminosa. Pois toda a gente não está convicta da culpabilidade dos Naves? A cidade inteira, revoltada. As autoridades, sem serenidade. Acusam e acusam. São eles, os Naves. Covardes! Criminosos! Quem sabe? Não averiguamos. Não cogitamos de provas. Não tínhamos interesse no caso. [...] O tempo passa. Retoma o trabalho de escritório, distrai-se. Esquece (ALAMY FILHO, 1960, p. 52).

Na segunda parte, transcreve algumas peças processuais (com cópias xerográficas de algumas delas)<sup>73</sup> e apresenta breves reflexões do autor. Apesar de os escritos serem puramente técnicos, constam registros de memória, a exemplo da “confissão” de Sebastião. No entanto, essa memória é ficcional, pois é uma narrativa imaginada pelo delegado. Abaixo, trecho do depoimento de Sebastião<sup>74</sup> (extraído dos autos processuais e citado por Alamy Filho) que descreve a versão inventada pelo tenente, decorada e encenada pelos irmãos na reconstituição dos fatos (onde mataram Benedito, por quais lugares percorreram, onde esconderam o dinheiro):

[...] chegados na referida Ponte do Pau Furado, pararam o caminhão e convidaram Benedito para beberem água; que, este aceitando o convite, dirigiram-se para as margens do rio; que, após beberem água, o declarante segurou Benedito por detrás e mandou que Joaquim pusesse a corda no pescoço de Benedito, cuja corda Joaquim já havia feito um nó; que Joaquim no mesmo momento enlaçou a dita corda no pescoço de Benedito, enforcando-o; que Benedito morreu no mesmo instante, tendo então o declarante dado uma busca no seu cadáver, retirando da cintura deste um pano, e no qual o declarante verificou mais tarde conter a importância de noventa contos de réis, embora o seu irmão Joaquim dizer que o mesmo continha noventa e dois contos de réis, podendo o declarante estar enganado neste ponto; que, em seguida, digo, que, depois de retirar o dinheiro da cintura de Benedito, o declarante colocou o dito dinheiro em uma lata de soda, tomado em

---

<sup>73</sup> Constam cópias xerográficas nas primeiras edições do livro pelas Editoras Círculo do Livro e Dell Rey.

<sup>74</sup> Em 03 de fevereiro de 1938.

seguida o caminhão com o seu irmão Joaquim e dirigiram-se a esta cidade [...] (ALAMY FILHO, 1960, p. 127-128).<sup>75</sup>

Esse trecho é o exemplo de que os autos processuais do *Caso* foram uma ficção (num formato jurídico) encenada pelos acusados e testemunhas (que tiveram que memorizar e decorar os escritos do tenente) e assistida e assinada pelos policiais que acompanhavam o tenente (e pela comunidade).<sup>76</sup> Assim, durante os depoimentos em que confessaram o crime de latrocínio, os dois irmãos acionaram lembranças que não viveram. Relataram fatos e imagens que alguém lhes contou e os obrigou a dizer como se suas fossem tais memórias, se suas fossem tais histórias. Não havia, para os irmãos, uma matéria-prima, a “arquitetura”, os “fios da memória” para expor seus pontos de vista. Não havia recordação de um crime.

Na terceira parte, “Os Julgamentos”, o capítulo intitulado “Defesa” revela importantes registros da memória individual do personagem narrador. É nessa “cena”, talvez, em que mais o personagem narrador se expõe, relutando contra o próprio corpo e as reações negativas das emoções temerosas em prol da defesa dos inocentes. Há, neste capítulo, não só a descrição do Tribunal do Júri, mas a exposição emotiva do próprio João Alamy Filho, a influência da emoção e o reflexo no corpo. Ele relata, desde suas primeiras falas, seu conflito interno ao raciocinar sobre e durante o próprio discurso, até a retomada de coragem e força para enfrentar a batalha de defender os irmãos. Aquele momento talvez tenha sido o ápice da sua ousadia, do seu confrontamento às instituições estatais, num momento de repressão e arbitrariedade em que até os juízes, amedrontados com a polícia truculenta, eram coniventes aos mandos e desmandos da polícia militar.

Para Maluf (1995), memória é a um só tempo lembrar e esquecer. A recordação é, por natureza, construtiva e o “cenário” onde o indivíduo viveu funciona como verdadeiro arrimo da memória (casa, objetos, sons, odores). Lembrar é, ao mesmo tempo, acionar a memória para recapturar o passado e os eventos vividos. As imagens reconstituídas pela memória são pontos de vista socialmente situados sobre o passado. É o lugar social de onde parte o olhar.

O relato poético do personagem narrador demonstra isso. Ao lembrar do primeiro júri, ele reconstituiu, por meio da escrita, as suas emoções daquele momento. É uma cena marcante não só pela sua ‘estreia’ num júri popular, mas pelo clamor do público, pela

<sup>75</sup> É curioso observar a criatividade e a improvisação por parte do delegado, vez que é de praxe, os ditos serem ditados e digitados (na época datilografados) pelo escrevente.

<sup>76</sup> Pode-se dizer que as peças processuais se desmembravam em duas versões: a fictícia (de autoria do delegado) e a real (de autoria de Alamy Filho).

curiosidade de uma Araguari que assistia ao julgamento de um dos crimes mais bárbaros anunciados naqueles tempos. Assim, o autor descreve o início da sua fala e a entrada do tenente, deixando muitas pistas sobre a ameaça velada, sobre a presença silenciosa do tenente ao adentrar o Salão do Júri, conforme sevê:

[...] Recebemos a palavra. Fizemos a saudação de praxe. Palavra insegura. Truncada. Quase em pânico. Procuramos dominar o nosso descontrole nervoso. Lentamente. Arrancamos palavra por palavra, enquanto num esforço sobre-humano tentávamos o autodomínio. Íamos conseguindo. Vagarosamente. [...] Falávamos já durante alguns minutos. Quase reintegrado em nós mesmo. Quando percebemos um movimento diferente em meio à multidão expectante. Volvemos os olhos naquela direção, no momento exato em que o Tenente Vieira abre a cancela que separa a assistência do júri. Ingressa no recinto. Caminha em nossa direção, junto à tribuna, em ângulo extremo direito da sala, depois ângulo reto, dirigindo-se para a parte fronteira a nós. De pé. Braços cruzados ao peito. Satisfeito e soridente. Frente a frente. Fardado. Bem limpo. Bem passado. Está a cinco metros de nós. Olha-nos. Seu olhar é um desafio. Duro. Provocante. Cruel. Corta-nos como fio de navalha. Temos nossa alma dilacerada pela angústia (ALAMY FILHO, 1960, p. 251).<sup>77</sup>

Na sequência, ele descreve as suas vozes interiores, que parecem ter surgido como flashes. Possivelmente foram em segundos na sua mente, mas de uma intensidade tamanha, que ele as escolheu para lembrar:

Nosso instinto de conservação nos grita covardemente: Silêncio! Não fales! Não defendas! Não te arrisques. Sê prudente! Não tomes conhecimento dele! Já te arriscaste muito! Sofre a humilhação! A vergonha! A covardia! Mas salva a pele! Ela é tua! Não adianta mais nada. A população inteira é contra! As autoridades estão convictas do crime! O júri é contra! Serão condenados de qualquer modo! Não adianta! Em tela panorâmica o juramente desfila como um relâmpago em nosso cérebro. Ficamos calados. Estávamos calado. No momento de sua entrada, interrompemos a defesa (ALAMY FILHO, 1960, p. 251).

Segundo Maluf (1995), o lugar tem grande influência para a escrita, tem evidente relevância para a produção do relato. A memória individual é uma perspectiva, são recortes da memória coletiva. A reconstituição individual não é um ato isolado. O texto memorialístico é um registro temperamental, contido de humores e de assuntos selecionados, no qual o autor é, ao mesmo tempo, leitor. Os registros deixados por João Alamy Filho, na continuação da cena da “Defesa” bem revelam isso. São descrições do seu questionamento interno, aguçado pela presença do tenente:

[...] Medo? Angústia? Dor? Coragem? Covardia? Quem poderá dizer o que sentimos? Preferimos esperar a recuperação do controle nervoso e vocal. Não podíamos nos precipitar. Tínhamos de tomar uma resolução dura. Definitiva. Irretratável. Suas consequências poderiam ser as mais graves. Para nós? Para eles? Contra nós? Contra eles? Sim e não. Não e sim. Pensávamos celeremente. Enquanto isso, ele caminha (ALAMY FILHO, 1960, p. 252).

---

<sup>77</sup> Essa cena está presente no roteiro de Jean-Claude Bernardet e Person. Uma cena bela e marcante, muito bem representada por John Herbert ao retratar a violência silenciosa (que, até hoje, em vários setores de trabalho, existe). Também essa cena foi adaptada no espetáculo do Grupo EmCena.

Também outras pistas são as angústias, a própria descrição do silêncio e olhares do corpo de jurados. E tudo estava nas suas mãos. Era o teste da sua coragem ou covardia. Era ele o único defensor, não dos dois irmãos, mas daquela sociedade. “Os Naves dependiam de nós”, ele pensou. Era ele, naquele momento, o representante de uma possibilidade de mudança. No corpo e na fala daquele “pobre advogado novo” estava a única esperança de que justiça fosse feita.

Na quarta parte, é marcante o que o autor denomina de “encontro com o morto-vivo”. Nessa passagem, o autor descreve o reencontro de Sebastião com Benedito. Como sabemos, Alamy Filho não presenciou tal passagem. Então, essa cena é uma descrição de uma memória “do que ele ouviu contarem”. É uma passagem que ficou no imaginário coletivo e que ele assim descreve:

Chegados à casa em que se escondera Benedito, e aberta a porta pelo genro de João Pereira, cunhado do mesmo Benedito, Sebastião, angustiado e incontrolável no momento, entrou pela casa adentro, acompanhado da polícia. Benedito dormia placidamente. Sebastião, colocando-lhe as mãos sobre os ombros, sacudiu-o, acordando-o. Benedito, tomado de surpresa e apavorado ante a presença de Sebastião, grita-lhe: “Pelo amor de Deus, Sebastião, não me mate”. E Sebastião, de lágrimas nos olhos, intensamente comovido, abraça-o dizendo-lhe: “Graças a Deus te encontrei para provar minha inocência. Ninguém te quer matar, vem pra cidade, pro povo ver que você está vivo e que eu sou inocente.” (ALAMY FILHO, 1960, p. 343-344).

É com o reaparecimento de Benedito que a história se compõe. Nesse trecho, o diálogo entre os primos demonstra a libertação de Sebastião com o passado. Sua fala “Graças a Deus te encontrei para provar minha inocência” traduz o ponto final do principal capítulo do *Caso Naves* e reforça as suas virtudes demonstradas pelo autor durante o enredo. Antes do retorno do primo, Sebastião agira com paciência, honestidade e coragem. Depois, ao dizer “Ninguém te quer matar”, demonstrou desprendimento e mansidão. Perdão. Foi pacífico e não repetiu a violência que recebera, não atuou com vingança e humilhação. Evidenciou que não cultuou a memória do ocorrido para aplicar a lei “olho por olho, dente por dente”.

Essa passagem pode ser interpretada à luz de Miguel Angel de Barrenechea (2008) em *Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro*, em que o autor apresenta a teoria da metáfora da “serpente”<sup>78</sup> como uma alternativa para jogar longe o peso da eterna repetição (a libertação). O esquecimento preconizado por Nietzsche abre novas possibilidades para pensar a memória, para viabilizar uma existência criativa que não fique presa ao passado. Um novo

---

<sup>78</sup> Teoria proposta por Nietzsche em *Zaratustra*.

olhar para o passado, desgarrado da repetição de tudo aquilo que pode nos matar. (BARRENECHEA, 2008, p.57)

Por esse prisma, os dizeres de Sebastião comungam com o pensamento nietzscheano. Essa fala foi repetida, em outros termos, em 2009, por seu filho Ivaldo Vicente Naves, à plateia que assistiu ao filme *O Caso dos Irmãos Naves* durante o evento *Cinema e Direito* promovido pelo Centro Universitário Newton Paiva (Belo Horizonte-MG). Conforme descreve Rafael Lima Ribeiro (2009) em seu texto *O Caso dos Irmãos Naves e o Caso de Tantos Irmãos*, o filho, “muito emocionado, falou que seu pai sempre lhe dizia ‘olhe para frente porque o mal que passou não pode mais ser desfeito’”<sup>79</sup>.

Tal ensinamento revela um olhar do presente com retorno ao passado em busca de um futuro diferente. Ensinamento que foi repassado e parece estar guardado na memória dos Naves.

Nesse sentido, Luiz Humberto Martins Arantes (2011), em seu texto *De Memórias e Cenas Escritas*, ensina que a memória possui um lugar: o de interrogar o passado. Para Arantes, na visão nietzscheana, o papel da memória na busca de respostas sobre o passado tem um caráter renovador, porque o passado não se recupera na totalidade. O passado não é verdade. As perguntas, ele diz, são lançadas a partir de um presente histórico dinâmico, portanto, o passado é sempre uma reconstrução. Nas suas palavras:

[...] a memória, como passado, está sempre retornando num movimento incessante, mas não repetidor, por que se insere aqui a ideia da memória criadora, da memória do futuro, pois há um presente que pensa e processa tal memória do passado, a partir de um presente reconstituidor da passeidade e proponente de possibilidades de futuro (ARANTES, 2011, p. 20-21).

A concretude do tempo está na sua própria duração. Um intervalo entre o passado e o presente. Uma passagem no próprio tempo. Assim, o momento e os vestígios de um tempo servem de alerta para a não repetição daquilo que não deu certo. Para o desprendimento do passado, daquilo que não tem duração concreta. Os fragmentos de memória congelam não menos que as experiências de um tempo. Abrem caminhos para a recriação. De volta aos autos processuais, são essas ‘contemplações’ que devem ser absorvidas daquele documento/monumento. Ler as ‘tintas vermelhas’ é refletir, no momento presente, o passado que não deve ser repetido.<sup>80</sup> Ler o momento presente nas lentes do passado na tentativa de recriar o futuro.

---

<sup>79</sup> Disponível em: <<http://migre.me/df3cL>>. Acesso em: 29 mai. 2011.

<sup>80</sup> Por isso, talvez, o livro em questão seja objeto de estudo em muitas Escolas de Direito do Brasil.

É importante dizer que a narrativa de Alamy Filho aponta vários depoimentos, transcrições de matérias jornalísticas da época e dos autos processuais, que revelam a ambiência social, cultural, política e econômica em que se encontram os personagens. Alguns depoimentos também demonstram características, como ortografia, moeda, comércio, a agricultura local, cidade pacata. São traços de registros de um lugar num tempo, conforme retratado no trecho do depoimento de Sebastião Naves no dia 30 de novembro de 1937, extraído dos autos processuais e transposto para o livro:

[...] Benedicto, que já vinha manifestando vontade de voltar áquelle districto, onde tem fazenda e família, resolveu vender dito cereal á referida firma Antonio Lemos & Filhos, pela importância total de noventa contos e quarenta e oito mil e quinhentos reis (90.048\$500), importância ETA que foi paga em um cheque emitido contra o Banco Hypothecario do Estado de Minas Geraes, nesta praça; que durante uns treis ou quatro dias, Benedicto, a conselho delle depoente e de outras pessoas das suas relações, não sacou o dinheiro, conservando comsigo o cheque até o sabbado, vinte e sete ultimo, quando, apesar ainda dos conselhos recebidos, resolveu saccar o valor, declarando que terça feira próxima, isto é, hoje, voltaria a sua fazenda; que na noite desse mesmo sabbado, Benedicto, tendo comsigo dita importância, pernoitou fora, em casa e em companhia da cahida Nenê de tal; residente á villa Marques, já referida; que no dia seguinte, domingo, Benedicto, em companhia delle depoente, de Joaquim Naves Rosa e outros, foram á inauguração da Ponte do Velloso (ALAMY FILHO, 1960, p. 25-26).<sup>81</sup>

Vale observar que, na obra literária, ao inserir parte dos autos processuais, o autor não só joga com as identidades dos personagens (e do lugar), mas também faz das próprias páginas do livro uma espécie daquele aparato exposto no *Museu*. São peças processuais datilografadas, outras manuscritas, que não somente denotam uma preocupação com o aspecto visual do livro, mas que nos permitem conjecturar sobre a mobilidade de um registro que, teoricamente, permanece estático num museu. Sob esse prisma, é possível enxergar a “contramão” ou a “mão dupla” de uma visita a um arquivo público, a um museu. O que é de praxe é as pessoas se deslocarem até o museu para ter acesso aos registros do aludido caso. Na contramão, são algumas cópias desses registros que vão até o público, até o leitor, por meio do livro. Uma mobilidade que não tem fronteiras, dada a possibilidade da circulação do livro, que, posto numa prateleira de uma livraria ou de uma biblioteca, propicia ao leitor o acesso a trechos da memória brasileira (não só pelo que lê, mas pelo que enxerga ao se deparar com a cópia de parte dos autos processuais)<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Mantida a grafia do texto original.

<sup>82</sup> Ainda em meados de 1960, o autor teve uma visão “à frente do seu tempo” em não só compartilhar conhecimentos por meio do seu registro de memória, mas também por deixar o despertar de que o “museu” pode ser móvel, como várias iniciativas têm demonstrado, a exemplo do museu digital de Cora Coralina via internet. Algumas partes dos autos processuais dos Naves, ao que nos informou a assessora do Museu, estão sendo restauradas para um futuro processo de digitalização.

Se derrotado aos olhos de muitos, antes da decaída da farsa pela comunidade e depois, pelos ‘superiores’, terminada a contenda judicial, foi ele o primeiro a registrar publicamente a memória dos “Irmãos Naves”. Retrato da sua memória individual, na qual ele foi um dos protagonistas “vencedores” pela tentativa e coragem de encarar um conflito jurídico num cenário de opressões. Um lutador pela busca da justiça, numa época cujo imperativo era o silêncio em face dos ditames policiais. Um defensor que não só emoldurou, nas páginas de um livro, as agruras de um tempo — os valores desumanos, a impotência do Poder Judiciário, as falâncias da sociedade, a alienação do povo que se cala e se converte pela hipnose do poder dos “uniformes do sistema”, a minoria que é enforcada por dizer a verdade e jamais é reconhecida —, mas disponibilizou um “arquivo aberto” de caráter e de valia universal.

No texto *Direito & Literatura. Anatomia de um desencanto: desilusão jurídica em Monteiro Lobato*, Arnaldo Godoy (2003) apresenta um estudo de obras literárias e autores (com formação jurídica) e declara que é possível conhecer o Direito a partir da Arte. Dentre as conclusões por ele apresentadas, a de que a “Literatura avalia o Direito” e “os textos literários demonstram desencanto com o Direito” permite-nos uma analogia com os escritos de Alamy Filho, cuja narrativa por si só denuncia as mazelas do Judiciário<sup>83</sup>.

No último capítulo do livro,<sup>84</sup> Alamy Filho redige o tópico “Diatribes à nossa atuação” para mostrar ao leitor os ataques recebidos em matérias jornalísticas assinadas por “grandes doutos da lei”, que disseram que aos irmãos faltou defesa eficiente.<sup>85</sup>

Essa parte do livro mostra o desencanto de Alamy Filho em relação à retórica, ao excesso de discurso, à influência (negativa) do clamor público nas decisões, especulações jornalísticas, e à larga distância entre os “Julgadores” e os jurisdicionados. Demonstra desilusão em relação à falta de aplicabilidade da lei, à hierarquia (e segregação de funções) dentro do próprio Poder Judiciário. Denota, também, um incômodo para com a irreparabilidade dos danos morais. E ele finaliza o livro, no último parágrafo do livro, estampando sua angústia:

[...] Estamos acompanhando o irmãos Naves em sua peregrinação pela Justiça desde 6 de janeiro de 1938 e ainda não terminamos nossa tarefa, porque ainda não

<sup>83</sup> Num recorte de tempo.

<sup>84</sup> “Anulação do Processo”

<sup>85</sup> Jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, intitulada de ‘SINTO HORROR PELA INOCÊNCIA MARTIRIZADA’ o Professor Roberto Lira — na época, presidente da Sociedade Brasileira de Criminologia — referiu-se a Alamy Filho como um advogado sem imaginação e cabedal (reproduzida no Diário de Minas de 03 de agosto de 1952). *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, a 18 de outubro de 1953, o teatrólogo Raimundo Magalhães Júnior escreveu matéria intitulada de “O ESPANTOSO CASO DE ARAGUARI” dizendo que o Caso é prova da incompetência redonda do advogado e do Júri que condenou os irmãos. (ALAMY FILHO, 1960, p.368-376)

lhes pudemos entregar o dinheiro com que o Estado deve indenizá-los pelos danos que sofreram. Mas, já aqui, parece-nos não haver mais dúvida de que cumprimos o nosso dever, modesta e obscuramente, mas de coração, corpo e alma. Sabemos também que a reparação pecuniária jamais poderá resarcir as famílias dos injustiçados do que elas perderam e deixaram de ser, em decorrência de seu estado, postas em indigência durante tantos anos, pela infamante acusação de latrocínio pensando sobre seus chefes. Mas isto é o que a Justiça oferece como reparação (ALAMY FILHO, 1960, p. 387-388).

Para Godoy (2003), a literatura, ao enfocar épocas e instituições, consegue captar o jurídico como produto cultural. Muito embora a sua referência seja para estudos de obras literárias ficcionais e não à “literatura como narrativa de memória”<sup>86</sup>, é possível extrair desse pensamento a considerável importância que teve e tem o registro literário de Alamy Filho.

A sua narrativa serviu de fato gerador para muitos outros trabalhos artísticos que levaram (e levam) ao público pontos de vista sobre um relevante recorte histórico da realidade brasileira. É uma ilustração de personagens feita pela recordação de um dos protagonistas que, depois de findos os mais ‘importantes’ capítulos dessa história, articulou a imprensa, levou ao prelo a narrativa, trouxe formato artístico e, portanto, voz para um fato que, ainda hoje, desperta a atenção. E esse despertar, pressupõe-se, é devido à qualidade da sua escrita.

É notável o grande legado deixado pelos rastros de Alamy Filho.<sup>87</sup> Uma publicação literária cuja urdidura tão fortemente construída amarrou fios de memórias que se transformaram em fonte inspiradora para criações artísticas. O seu trabalho, de cunho jurídico, ultrapassou a linguagem técnico-jurídica e avançou para outras “fronteiras do saber”, atingindo novos públicos e não ficando restrito apenas ao âmbito jurídico. Isso é grandioso. E, para além das criações artísticas, comprova-se que, no âmbito dos cursos de Direito, quando os professores fazem referência ao Erro, não ficam presos aos autos processuais, recorrem aos trabalhos artísticos, notadamente ao filme. Retoma-se aí a ideia da importância da escrita para a “geração” desses novos trabalhos. Filme, episódio televisivo e teatro se reportaram à literatura, e isso fica claro quando, ao assistir aos demais trabalhos, nos percebemos de volta às lembranças (às imagens) de partes do livro.

Os escritos de Alamy Filho enquadram-se à categoria do “direito na literatura”. A maior parte dos estudos sobre Direito e Literatura aponta obras ficcionais. Muitas delas

<sup>86</sup> Termo utilizado aleatoriamente sem prévia pesquisa para saber a terminologia correta.

<sup>87</sup> “A arte literária tem como um de seus pressupostos fundantes a ideia de narração, para isso nunca deixou de valorizar a memória. Para alguns estudiosos, memória é narração.” (ARANTES, 2011, p. 22).

redigidas por advogados<sup>88</sup>. Godoy (2008) elucida que não é por acaso que os textos literários abordam questões jurídicas.

Wigmore inquietava-se no sentido de precisar onde escritores encontrariam material jurídico para os enredos que desenvolviam. Muitos escritores eram formados em Direito, ou então viveram experiências pessoais desagradáveis e marcantes, do ponto de vista jurídico. Tomando-se como referencial a literatura brasileira, menciono as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, como indicativo de experiência pessoal amarga. Acrescento Monteiro Lobato, e toda sua literatura para adultos, especialmente a revelada nos contos que escreveu, que denunciam profundo mal estar para com a prática jurídica (GODOY, 2008, p. 32).

Nesse aspecto, talvez, o grande diferencial do trabalho de Alamy Filho seja o fato de não somente enquadrar-se na citada categoria, mas não ser ficcional. Vale também reconhecer que a sua escrita — que traz ritmo, poesia, leveza — propicia ao leitor a sensação da leitura de uma ficção.

Se real ou não a versão do defensor dos supliciados, não há, em nenhuma seara, uma verdade absoluta. A própria narrativa contida nos autos processuais de “O Caso dos Irmãos Naves” revela a “criação”. Se heróis ou não, o advogado de defesa, os irmãos Sebastião e Joaquim Naves e a sua mãe, Donana, se transformaram, no imaginário coletivo, em verdadeiros “mitos”. O tenente Vieira e o morto-vivo Benedito Caetano, se vilões ou mocinhos, também. Estes, o símbolo do autoritarismo e da covardia. Aqueles, da coragem, força, perseverança e luta pela justiça. Quem determinou o sucesso de “O Caso dos Irmãos Naves” e o faz “vivo” na memória não se sabe. O fato é que “os mitos não devem ser desprezados [...]. Escrevê-los e imprimi-los, por quanto, ajuda a resistência da memória à manipulação” (BURKE, 2000, p. 88).

A obra literária de Alamy Filho pode ser considerada um suporte de transmissão de memória social, se considerarmos que parte das lembranças do autor pertence ao corpo social e está impregnada no imaginário coletivo. Nesse sentido, Arantes (2011, p. 23) esclarece: “A partir da memória coletiva ocorre a identificação dos indivíduos com os acontecimentos que sequer viveram diretamente, mas que por eles são lembrados”.

Para Godoy (2003, p. 29), “o escritor, por causa de sua origem e experiência de vida, evidencia o mundo em que vive, sua experiência é o substrato de um tempo; o escritor faz a

---

<sup>88</sup> “A chamada ocupação principal do escritor influencia a obra, imprimindo à mesma o contingencial e o episódico do artista. É uma opinião sincera que busca-se. Rápido bosquejo na Literatura Brasileira sedimenta a opinião. [...]Boa parte de nossos escritores era de bacharéis em Direito, e muitos deles exerceram a advocacia, a promotoria ou a magistratura. Nomeadamente: Gregório de Matos Guerra, Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, José de Alencar, Raul Pompéia, Raimundo Correia, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, Graça Aranha, Godofredo Rangel, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, José Lins do Rego, Clarice Lispector, Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles e Monteiro Lobato” (GODOY, 2003, p. 27).

crônica da humanidade”. Essa crônica da humanidade que denuncia uma desumanidade na época da ditadura Vargas e que é feita por meio de lembranças de quem a viveu dialoga com o pensamento de Ignácio de Loyola Brandão.

Em entrevista concedida às pesquisadoras Márcia Regina Naxara e Vera Lúcia Silva Vieira sobre “*literatura, história e memória*”, o escritor alerta sobre as perspectivas da memória, sobre os pontos de vista de cada personagem em determinada experiência. Loyola ensina que, ao buscar a memória, a literatura retrata o cotidiano, apresentando como as coisas aconteceram. Para ele, a literatura, sendo verdade, elucida o futuro. Evita que, no futuro, a compreensão do passado seja distorcida, “porque se um dia os militares escreverem a história, eles vão escrever do ponto de vista deles; mas o ponto de vista deles é um e o ponto de vista de quem viveu aqui é outro” (NAXARA; VIEIRA, 2010, p. 215). Loyola ainda diz:

[...] O ato da escrita desponta como “dor e sofrimento”, mas, sobretudo, como “indignação”, como modo de “lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava se passando”, sentir-se participante. Procurar vencer a frustração de ver “as coisas acontecerem” e não poder contar (NAXARA; VIEIRA, 2010, p. 208-209).

Esse desejo de retratar os fatos, de desabafar e informar ao futuro os detalhes que levaram ao *Erro* é claramente notado nos escritos de Alamy Filho. Os seus relatos demonstram solidariedade para com a dor e o sofrimento alheios, sendo ele uma testemunha das atrocidades. Também o seu trabalho ‘escrito’ levado aos juízes demonstram indignação e denúncia, conforme se vê nesse trecho de uma peça processual por ele escrita e citada:

[...] o que vemos nos autos é um simulacro inexpressivo, absurdo e ridículo, feito pelos soldados e pelo sargento do destacamento local, que faziam todas as diligências, isto é, todas as violências possíveis e imagináveis ao RR para que se acusasse de um crime de que a Polícia lhes lançava a autoria. Os seus nomes constam dos autos, nas diligências efetuadas e nos depoimentos prestados. É juridicamente nulo (ALAMY FILHO, 1960, p. 284).

A sua escrita permite ao leitor sentir-se participante dos fatos. Permite ao leitor se reportar àquele passado e compartilhar daquela dor e daquele sofrimento a ponto de, ao fechar o livro, parar e refletir sobre as agruras do seu tempo. O livro é uma escolha de suas lembranças, não só das que estão nos autos, mas, principalmente, das que não estão: o seu conflito interno.

O livro folheado de trás para frente deixa a impressão de que os escritos de Alamy Filho foram, também, registros da sua decepção pelo não reconhecimento do seu trabalho e pelos ataques recebidos. O último tópico, intitulado de “Recapitulação”, faz um alerta para o leitor observar que, no trâmite da ação penal, ele atuara sozinho e somente quando da ação civil (o pedido de indenização) ele atuara acompanhado de outros advogados. Neste tópico,

ele apresenta uma listagem de todas as peças processuais de defesa por ele redigidas. Nas páginas anteriores estão as transcrições de algumas das matérias jornalísticas que criticaram a sua atuação. Algumas respostas, ele as fizera com a transcrição das próprias peças processuais.

Um outro olhar capta um certo ressentimento do escritor, que parece ter se sentido injustiçado e utilizou da sua escrita para responder as críticas e apresentar a sua verdade. De volta para a apresentação o autor anuncia que o livro é uma tentativa de esclarecer a polêmica “entre leigos e técnicos sobre o processo judiciário, a atuação do advogado e o comportamento da justiça, no caso dos irmãos Naves. [...] dedicamo-lo aos advogados. Classe nobre. Mal compreendida. Sempre injustiçada”. (ALAMY FILHO, 1960, p. 11)

Por tudo isso, percebe-se a importância de se registrarem impressões da realidade de um tempo. Ao buscar na sua memória lembranças daquele passado ‘violento’, o autor do livro registrou parte da história brasileira.

## CAPÍTULO II

### APROPRIAÇÃO, PROCESSAMENTOS E RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA

Em seu texto *História como Memória Social*, Peter Burke (2000) problematiza a visão tradicional entre história e a memória - que privilegia a escrita como único aparato de repasse de memória - e aponta cinco meios de transmissão da memória social, quais sejam: as *tradições orais*; a *ação do historiador*; as *imagens*; as *ações do mestre para o aprendiz* e o *espaço*<sup>89</sup>. Para compreender a transmissão dessas memórias, o autor ensina que é preciso observar “como” e “por quem” elas são concretizadas, tendo em vista a maleabilidade da memória (BURKE, 2000, p.73).

A partir dos rastros de memória deixados nos autos processuais, nos jornais, no livro e no próprio imaginário do Arraial da Ventania, *O Caso dos Irmãos Naves* ganhou novas releituras e ressignificações em diversos formatos artísticos.

É sabido que as linguagens artísticas, não só geram questionamentos de um determinado contexto histórico-social, como também podem ser receptoras de fragmentos de memória. Assim, é pelo caminho dos fragmentos de memória da família Naves guardados em diversos aparatos (e em diversas épocas) que o segundo capítulo pretende adentrar.

#### 2.1 - O retrato televisivo: 1961

[...]  
 “Os olhos testemunham  
 o que, no coração, para e respira.  
 Dos calmos arcos frios da memória  
 uma onda volta, cada vez mais rica.”  
 (PALLOTTINI, 1971, p. 43)

---

<sup>89</sup> a) *tradições orais* (mudanças ocorridas na disciplina de história – declínio dos fatos objetivos x surgimento do interesse por aspectos simbólicos da narrativa); b) *ação do historiador* (relatos para formar a memória de outrem); c) *imagens* (pictóricas ou fotográficas, paradas ou em movimento); d) *ações do mestre para o aprendiz* (rituais) – encenações do passado, atos de memória, mas também tentativas de impor interpretações do passado, formar a memória e construir a identidade social; e) *espaço* (o valor de por imagens que desejamos lembrar em locais imaginários impressionantes).

Um ano depois do lançamento do livro, o jornal *Gazeta do Triângulo* (1961)<sup>90</sup> anunciou a série televisiva *VOCÊS MATARAM O MEU FILHO*, que seria apresentada pela TV Alterosa-MG, no primeiro dia do ano de 1962. Segundo a matéria jornalística, seria a primeira reconstituição do *Caso*. Feito a partir de entrevistas “secretas” com os Naves, o trabalho, dirigido por Fernando Paulo Lima<sup>91</sup>, apresentaria uma visão arrojada (dos jornalistas)<sup>92</sup>.

O mesmo jornal transcreve, em 1973<sup>93</sup>, uma matéria publicada na *Revista Alterosa* (janeiro de 1962), com diálogos da série em questão. Abaixo do título e antes da narrativa, estão, entre parênteses, os seguintes escritos assinados pelo autor:

[...] (Hoje, Ana tem 92 anos de idade. Pobrezinha, ela vive na casa popular nº 113, na cidade de Araguari. Os filhos ainda receberam uma indenização miserável. Ela ganhou um colar de pérolas e uma máquina de costura. Mas quando o Estado lhe fez justiça, ela já não era bonita que pudesse usar as pérolas e já não era tão forte que pudesse usar a máquina.) Fernando Paulo de Lima, 1962. [...] (GAZETA DO TRIÂNGULO, 1973)<sup>94</sup>

Depois de uma sinopse do ocorrido, narra “flashes” da história, desde o primeiro momento em que Dona Ana entrou na cadeia, viu os filhos serem violentados e passou a ser vítima também, até a morte do filho de Salvina, o momento em que Joaquim cavou o chão com as ‘unhas’, a condenação, a morte de Joaquim e o retorno de Benedito. Ao final, é marcante a descrição feita pelo repórter durante uma de suas visitas na casa de Dona Ana. Inicia-se com a expressão “pequena casa com poeira na porta”. E continua:

[...] Da parede pendiam retratos amarelos e recortes de jornal. Quando ela passa os olhos pelas gravuras da época, o bolo enfeitado de velas que o fotógrafo Geraldo Vieira fotografou há tempos, na época em que ela foi a MÃE DO ANO ou quando ouve o barulho do caminhão que o povo de Belo Horizonte deu a seu filho Bastião, ela chora. Ana Rosa não fala, mas chora, e uma pequena convulsão parece percorrer-lhe as entranhas. O repórter se condói daquela mulher que sobre a cabeça traz sempre um pano amarrado, de ondem saltam cabelos brancos que descem-lhe pelo rosto de pergaminho, mudo como a morte (GAZETA DO TRIÂNGULO, 1973).<sup>95</sup>

Essa passagem demonstra o passado de Dona Ana emoldurado nas paredes da sua casa. Uma coleção de recordações. Os recortes de jornais pendurados representam o passado recente, que a conduziu para aquele momento de nostalgia. Os retratos amarelos, antigos, todas as lembranças antes do período aterrador. “Ela não fala”, mas os objetos da casa sussurram a sua voz de recordação, de saudade de um tempo em que o barulho do caminhão

<sup>90</sup> 12 de novembro de 1961.

<sup>91</sup> Fotografia assinada por Geraldo Vieira.

<sup>92</sup> Pelo noticiado, até àquele momento, a família não havia se pronunciado publicamente a respeito dos fatos e/ou autorizado a sua reconstituição.

<sup>93</sup> *Gazeta do Triângulo*. 12 de fevereiro de 1973.

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>95</sup> *Idem*.

representava a chegada dos dois filhos àquela casa que, agora, com ‘poeira na porta’, isolada, triste e sem vida, ouve o barulho do caminhão que traz apenas um dos filhos. O caminhão e o diploma “mãe do ano” são a síntese daqueles últimos vinte anos, simbolizam não menos que marcas de dor. Os ruídos do caminhão (de 1961) transportavam Dona Ana para o barulho do caminhão de 1937. É como se aquele caminhão, objeto de memória, unisse dois tempos: o caminhão do momento presente, cujos sons martelavam a luta sangrenta e a faziam lembrar a perda do filho e o caminhão do passado, deixando a saudade do tempo e trazendo a sombra dos momentos alegres vividos com Joaquim. Isso demonstra que tempo e memória não se dissociam.

Maluf expõe que “grande parte das lembranças só é guardada graças à casa e, muitas vezes, à custa de fragmentos, objetos, sons e odores” (MALUF, 1995, p. 78). Assim, pode-se dizer que aquela casa que pendurava o presente e o passado guardava memórias individuais que foram lembradas para a sociedade, transformando-se, portanto, em memória coletiva.

Alguns dos diálogos publicados chamam a atenção para recordações escolhidas por Dona Ana para contar para o autor do roteiro televisivo. Ela diz que nunca tinha conversado com um policial e que, chegando à delegacia, ao perguntar onde estavam os filhos, o tenente a levou para o porão, onde eles estavam. Assim é narrativa da série:

[...]

\_ Acho que gritei neste momento, conta dona Ana Rosa - quando vi o estado de Sebastião e Joaquim e acho que perdi a razão por muito tempo.

Sebastião ainda se recorda dos gritos da mãe: “Ninguém me ajuda? Ah! Doutor, pelo amor de Deus, meus filhos não fizeram nada, não bata mais neles, doutor!”

\_ Confessam? – perguntou o Tenente aos Naves.

\_ Não, doutor, não confessamos! – respondeu Sebastião.

\_ Está bem! – disse o polícia – tirem a roupa da velha. (Ana Rosa tinha então 72 anos de idade)

Sebastião desmaiou.

E a mãe foi violentada, na vista dos filhos, pelos guardas do tenente.

\_ Joaquim! – chamou o tenente – calce estas esporas e monte na velha, vamos! (GAZETA DO TRIÂNGULO, 1973).<sup>96</sup>

Nesta passagem, a sequência de sofrimentos é explícita. Uma sequência de lembranças para serem repassadas. Por terem sido ainda recentes os fatos quando Donana recebeu o repórter, parece que suas memórias estavam vivas em detalhes. A impressão que se tem é que mãe e filho tiveram a necessidade de colocar para fora uma das suas mais terríveis recordações: o estupro. O simples fato de rememorarem as dores e permitir a sua reconstituição, em público, em plena televisão, era uma libertação. A passagem em questão aponta um esquecimento (“acho que perdi a razão por muito tempo”) e uma lembrança da

<sup>96</sup> *Gazeta do Triângulo*. 12 de fevereiro de 1973.

mãe. A cena do estupro, talvez por ter sido mais chocante que outras passagens doloridas, eles não esqueceram. E se mostraram, naquele presente, sabedores que a imagem seria fixada no futuro. E, por certo, a crueza da cena convidaria o público a compartilhar das suas dores. Nesse sentido, Maluf diz que a rememoração catártica significa “colocar para fora as vivências de um tempo e revivê-las em outro tempo” (MALUF, 1995, p. 32).

Outra lembrança de Donana que se exterioriza numa fala catártica e que parece uma denúncia da omissão da comunidade araguarina:

[...]

\_ Eu corria nas ruas da cidade – conta Dona Ana Rosa, e dizia a todo mundo meus filhos Sebastião e Joaquim eram inocentes. Engraçado! Ninguém parecia acreditar. Um dia chegou a notícia de que meu filho havia morrido. Ah! Doutor, você matou meu filho! E meu filho é inocente (GAZETA DO TRIÂNGULO, 1973).<sup>97</sup>

Sobre esse seriado, do qual não temos outros detalhes fora o recorte de jornal em questão, fica claro que a intenção do artista daquele momento era reconstituir os fatos pela perspectiva das lembranças de Dona Ana. O seu filtro de memória é que seria o esqueleto da narrativa. Um seriado, que o próprio anúncio do jornal enfatizava, levaria ao público “o retrato final do maior erro judiciário do Brasil”. Um retrato de sofrimento. Recente para aquela época. O próprio título *VOCÊS MATARAM O MEU FILHO*, denota um ‘tom’ de melodrama.

Quanto ao autor da série, fizemos uma busca, mas não conseguimos informações. No entanto, do lado esquerdo do título do jornal, há um anúncio, em letras miúdas anunciando o nome Fernando Paulo de Lima e endereço e telefone de um escritório de advocacia com sede em Araguari. Percebe-se que é um patrocinador do jornal com o mesmo nome do autor e diretor da série televisiva. As pistas levam a crer que seja a mesma pessoa, mas não podemos, a partir disso, afirmar. Por que querer saber quem era o autor? Porque outro dado interessante é que, abaixo da sinopse do ocorrido, conforme mencionado acima, o autor da matéria informa que o *Erro* foi “transformado em script de televisão, novelas de rádio, páginas de jornal e livros”. Não tínhamos ainda nenhuma notícia sobre novelas de rádio que retratassem o *Caso*. Esse dado nos remeteu à esposa de Alamy Filho, Odette Machado Alamy, que foi uma grande escritora de radionovelas, com uma intensa produção no período dos anos 1940 aos 1960, conforme aponta uma recente (e interessante) pesquisa de mestrado intitulada *A RADIONOVELA NO BRASIL: um estudo de ODETTE MACHADO ALAMY (1913-1999)*, escrita por Glenda Rose Gonçalves Chaves (2007).

---

<sup>97</sup> *Idem.*

Se o advogado de Araguari Fernando Paulo de Lima e o autor e diretor de *VOCÊS MATARAM O MEU FILHO*, Fernando Paulo Lima, forem a mesma pessoa, é praticamente improvável que ele não conhecesse a radionovelista de Araguari, até mesmo porque o endereço do escritório anunciado situava-se na mesma rua da residência do casal Alamy – Avenida Tiradentes. Segundo Glenda Chaves (2010, p. 56-61), em 1943, a família mudou-se para São Paulo e retornou para Araguari em 1949, momento em que Odette Alamy marcou forte presença na produção cultural da cidade tanto na música quanto no teatro.

Em 1952, Odette inscreveu a sua primeira radionovela, *Sou Inocente*, em um concurso de escritores de radionovelas da *Rádio São Paulo*, tendo sido o seu trabalho escolhido<sup>98</sup>. A novela, sob o pseudônimo de Rosa Negra, foi transmitida ainda em 1952 e teve grande sucesso de público. Como os nomes dizem muito, o próprio título *Sou Inocente* e o pseudônimo Rosa Negra, se observados pela vivência de Odette Alamy, referem-se à inocente Ana Rosa num período “negro” de sua vida e confirmam a hipótese de os dois Fernandos Limas serem a mesma pessoa. Assim, é possível conjecturar que o universo dessa novela radiofonizada tenha sido inspirado no *Caso*<sup>99</sup>.

## 2.2 O roteiro cinematográfico (1966): Jean-Claude Bernardet e Luiz Sérgio Person

“Descer até o fundo  
e quando o sentimento  
esteja o mais maduro  
provocá-lo e feri-lo  
para que a voz aflore”  
(PALLOTTINI, 1970, p. 55)

Passados três anos da série televisiva, com o livro de Alamy Filho já na sua terceira edição, o cineasta Luiz Sérgio Person convidou Jean-Claude Bernardet para escreverem, juntos, o roteiro de um filme sobre o ocorrido.

Em 23 de fevereiro de 2011, tivemos a oportunidade de conversar pessoalmente com Jean-Claude Bernardet e saber um pouco sobre o universo da escrita do roteiro. Bernardet nos contou que, em 1965, Person o visitou em Brasília, levando consigo um recorte de jornal — nos seus dizeres, “já amarelecido” —, da Revista *O CRUZEIRO* de 1949, que fazia alusão ao

<sup>99</sup> Essa conjectura é uma interessante pista a ser lançada e que poderá ser objeto de pesquisas posteriores, a partir da análise dos próprios escritos, cujos originais, conforme esclarece Glenda Chaves, estão sob arquivo particular da família. (CHAVES, 2007)

*Caso.* Segundo Bernardet, Person estava moralmente indignado com a história de Araguari e queria fazer um filme. Num primeiro momento Bernardet hesitou, porque nunca tinha escrito um roteiro e não poderia abandonar o trabalho universitário que desenvolvia na Universidade Federal de Brasília (UnB). Em face disso, disse ao Person que não poderia dizer “nem que sim, nem que não” e Person lhe respondeu: “Não, mas eu não estou procurando um roteirista, eu estou procurando você”. O encontro ficou sem resposta. Devido à saída dos professores da UnB, Bernardet mudou-se para o Rio de Janeiro, para trabalhar com Alex Viany na Revista *Civilização Brasileira*, mas, por conta da censura da época, a revista acabou. De volta para São Paulo, procurou Person e começaram a trabalhar. Num estágio já avançado do início da pesquisa em jornais, o trabalho foi interrompido para a criação de outro trabalho: um filme sobre Roberto Carlos. Roteiro pronto, pessoas escolhidas para a produção e alguns nomes para o elenco, Roberto Carlos se desentendeu com a agência e a produção do filme foi cancelada. Assim, em 1966, Bernardet e Person retomaram a criação do roteiro dos Naves (BERNARDET, 2011).

Antes de criar o argumento, relembra Bernardet, ele propôs ao Person duas estruturas. Uma cronológica, linear, de ordenamento dos fatos. A outra, um Tribunal em que as próprias falas dos personagens (advogado, testemunhas, acusados), em observância à “ordem processualística” do Tribunal, levavam ao momento das torturas. Person gostou muito desta proposta, conta Bernardet, mas, pela sua formação italiana e por entendê-la, nos seus dizeres, “muito intelectual, muito anos 60, muito cerebral”, teve receio de não atingir todo o público e preferiu seguir a linha do ordenamento dos fatos. A ideia de trabalhar para o público, nas palavras de Bernardet (2011), “era uma ideia fundamental do Person, muito diferente dos cineastas atuais que trabalham mais pra si do que para o público. De forma que nem houve discussão sobre essa questão, concordei perfeitamente com o Person.”<sup>100</sup>

Para o início do trabalho houve um acúmulo de material-base<sup>101</sup> (livro, revistas e jornais de época). Pela amplitude das informações coletadas Bernardet não sabia muito bem como tudo se enfileirava. Então, lembra o cineasta, Person sugeriu que ele escrevesse uma narrativa dos fatos (sem se preocupar com o roteiro), apenas para fixar situações e pontos, o que o levou (com sua esposa) para uma casa em M'Boi Mirim-SP, para que, nos seus dizeres,

<sup>100</sup> Na mesma linha de pensamento, Marina Person escreve: “o Person com a sua determinação de dialogar com o público, de competir no mercado, [...] de impor diferentes qualidades de percepção do mundo, tudo isso faz parte de uma compreensão maior” (MORAES, 2010, p. 18).

<sup>101</sup> Bernardet (2011) lembra que trabalhava na biblioteca Mário de Andrade (SP) e, por isso, teve muito acesso a informações, “principalmente a jornais e revistas que noticiavam os fatos que ganharam repercussão nacional”, ele diz.

pudesse “escrever, escrever, escrever, escrever, escrever... alguma coisa que não era o roteiro ainda” (BERNARDET, 2011). Em paralelo à criação do roteiro e para se resguardar de qualquer tipo de censura, Bernardet conta que montou um arquivo em que classificava cenas, falas e diálogos, indicando as fontes (BERNARDET, 2011).

Tudo isso foi feito em conjunto com Person, lembra Bernardet. De manhã Jean-Claude Bernardet escrevia. À tarde, lia com o diretor e previam o que seria escrito na manhã seguinte. Essa fase inicial foi concebida sem a presença do autor do livro, que teve acesso ao roteiro numa fase bastante evoluída quando se reuniram em São Paulo, como conta Bernardet:

[...] num determinado momento, achamos que seria conveniente falar com ele. E esse momento correspondia a uma versão do roteiro, provavelmente num final. Mas já bastante evoluída, com um roteiro muito estruturado já, muito escrito, com diálogo. Foi mandado um material para ele, para ele chegar a São Paulo tendo lido... E não há a menor dúvida que ele se decepcionou. Não tenho a menor dúvida (BERNARDET, 2011).

Segundo Bernardet (2011), Alamy Filho ficou desapontado, porque o filme não lhe dava um papel de herói. Percebendo a sua falta de entusiasmo, decidiram (ele e o diretor) que não mais o convidariam para discutir o processo de escrita. Apesar de o roteiro reconhecer a sua coragem, não era pela perspectiva de ‘heróis’ que queriam trabalhar:

[...] Alamy foi um advogado muito corajoso, um advogado que assumiu riscos que são absolutamente indiscutíveis... Mas pra ele a perspectiva do Person e a minha.... A nossa perspectiva é que o caso de Araguari era realmente aquilo que nós estávamos tratando. Mas não esquecemos o seguinte: que os fatos se deram antes do Estado Novo. Mas o julgamento depois do Estado Novo. No processo já tinha havido a mudança. E isso não servia para trabalhar como uma referência: a própria ditadura na qual nós estávamos vivendo naquela época (BERNARDET, 2011).

Pela percepção dos dois cineastas, explica Bernardet (2011), tanto no Estado Novo quanto na época da ditadura militar, não havia justiça. Eles não confiavam ‘naquela’ justiça oprimida e subserviente, motivo pelo qual não podiam transformar Alamy Filho em mocinho, mas também não podiam deixar de reconhecer o seu confronto com essa ordem opressora. Buscaram, então, o reconhecimento dessa coragem, sem transformá-la numa heroicização:

[...] trabalhamos muito nesse sentido de tentar o equilíbrio que reconhecesse a coragem... que isso era indiscutível: ele enfrentou essa polícia, ele foi mais corajoso que o juiz.... mas numa situação em que nós não acreditávamos no Estado de Direito que não existia, numa legalidade que não existia, numa justiça que se submetia aos militares, não podíamos acreditar numa solução legal, numa solução justa, donde essa decepção... O Alamy nunca disse isso, mas nós sentíamos isso (BERNARDET, 2011).<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Bernardet não se lembra de ter se encontrado com Alamy Filho depois desse primeiro encontro. Para a escrita do roteiro, recorda-se, ele foi a Araguari duas vezes, mas não participou das filmagens (BERNARDET, 2011).

Assim, inspiradas no livro de Alamy Filho, as sessenta e quatro páginas do roteiro original que deram a nova versão ao *Caso* trouxeram, em 1966, o subtítulo “Chifre em cabeça de cavalo”, para fazer uma metáfora da época da ditadura militar: uma narrativa estabelecida em cima da tortura e não de personagens. Um filme seco, como apontou Luiz Sérgio Person (1966),<sup>103</sup> sem heróis, mas de ideias, de comunicação, de calor humano que possibilitasse ao espectador uma reflexão sobre a realidade. Um filme, nas palavras de Bernardet (2011), que faz referência ao povo: “Os Naves são pessoas do povo, de poucas posses. Só que a metáfora se refere [...] à tortura, a presos políticos que eram da classe média, que eram sindicalistas, que eram intelectuais”. Um filme, revela Person (1965), para mostrar “a possibilidade de lutar com as armas legais contra a injustiça e a brutalidade. Não será político [...], mas humano e sério.” Um filme objetivo e inspirado em realidades distantes de Person. (PERSON apud MORAES, 2010, p. 460-471).<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Entrevista para Ely Azeredo em 1966, citada no *Diário de Araguari*, 20 de abril de 2010.

<sup>104</sup> Entrevista para Luiz C. Oliveira. *Jornal do Brasil*, 28 de novembro de 1965. Na mesma entrevista, Person diz: “é horrível a visão mineira e de parte da sociedade do País sobre os casos dos irmãos Naves e outros idênticos” (MORAES, 2010, p. 460).

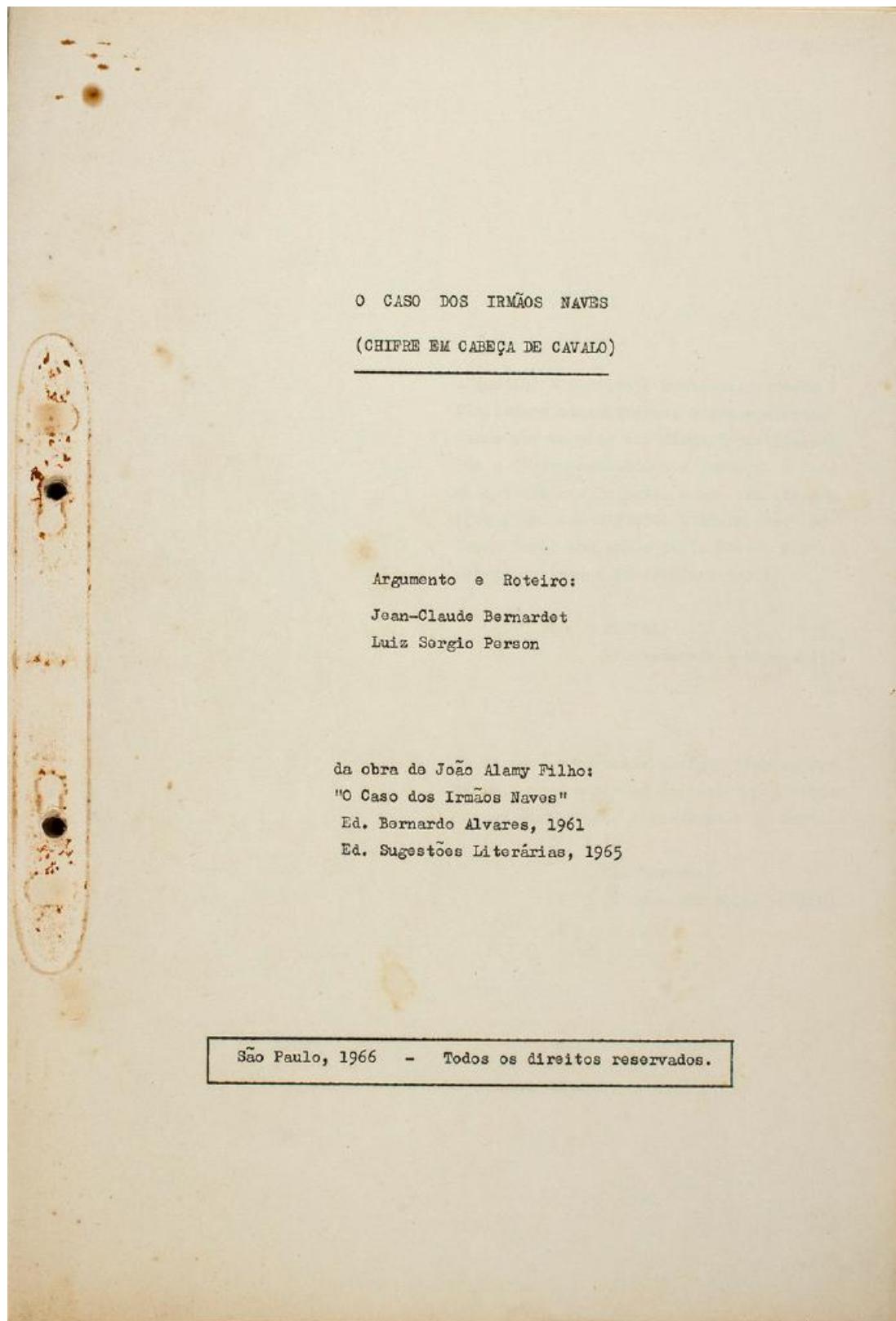


Imagen 4 - Roteiro original. Do arquivo pessoal de Marina Person

As intenções do Person, pelo que se extrai das falas de Bernardet, eram apresentar ao grande público uma democracia e um judiciário inexistentes, uma polícia truculenta e a família brasileira violentada, reprimida e desarmada em face do poder estatal. Reflexos da sociedade em que os próprios criadores viviam e testemunhavam por experiências próprias, a exemplo de Bernardet, que, como já foi dito, fez parte dos intelectuais demitidos em universidades, e daqueles que perderam emprego pelo fechamento de revistas censuradas. Tudo isso, toda essa vivência dos autores do roteiro, experiências coletivas daquela época, clamavam por denúncia. Person e Bernardet fizeram a sua própria pergunta ao presente e ao passado. Buscaram no passado uma resposta para o presente, ainda que sob metáfora.

Nesse sentido, Ninho Moraes (2010), em seu livro *Radiografia de um filme: São Paulo S.A. de Luiz Sérgio Person*, cita uma entrevista de Person sobre o filme dos Naves em que há uma fala do cineasta sobre o presente: “é assim que vejo o cinema. Um cinema cujo tempo presente seja a sua matéria e o seu fim. Um cinema até antiestético se for o caso, um cinema antieterno (pois o tempo não está para as catedrais góticas!)”(MORAES, 2010, p. 476).

Ao final da citada entrevista, comenta Ninho Moraes, Person afirmava que buscava numa história real do passado tudo aquilo que tinha a ver com o presente. Nos seus dizeres, tanto o diretor quanto o correteirista, “em vez do documentário, optaram por dar forma cinematográfica aos documentos” (MORAES, 2010, p. 482). Assim, o roteiro do filme, uma visão artística sobre documentos de um passado violento, não só respondia às perguntas daquele presente, com nova roupagem, como atingia outros públicos e lugares, ampliando a perpetuidade da história e imprimindo àquela memória em outros suportes: roteiro escrito, fotografias do filme, fotogramas, relatos escritos (integrantes do filme, crítica) e relatos orais (integrantes do filme, familiares). No universo do roteiro do filme pairam inúmeros outros suportes de memória que ainda podem ser inventariados.<sup>105</sup>

Peter Burke (2000, p. 72-73) indica dois pontos de vista sobre memória: memória como fonte histórica e memória como fenômeno histórico. A memória como fonte histórica sugere confiar nas recordações que estão ligadas ao documento escrito, a exemplo dos testemunhos e das tradições orais. A memória como fenômeno histórico, para ele, é a história social do lembrar: a memória seletiva, portanto, é necessário perceber a sua mudança com o passar do tempo, observando como ela muda de lugar para lugar (ou de um grupo para outro).

---

<sup>105</sup> Estudo que não será aprofundado nesta dissertação.

Nesse sentido, considerando-se o roteiro como suporte de memória, é possível observá-lo por essas duas perspectivas.

Ainda que o roteiro apresente traços da memória individual de Alamy Filho, sua estrutura se alterou pelo próprio passar do tempo, pelos novos olhares dos dois cineastas. Aquela memória mudou de lugar: de uma violência em um lugar e num tempo, ela tomou outra proporção ao servir de metáfora para um lugar maior, o Brasil. Quando registrada em livro, aquela memória apresentava a crueza de um erro de Araguari. O tempo passou e ela se transformou em roteiro cinematográfico para apresentar a tortura militar no Brasil. Extrai-se daí que a memória social se modifica pela mudança de lugar e de grupo social,<sup>106</sup> como aponta Burke (2000, p. 72-73).

É possível perceber que o roteiro em questão, interessa sim à história cinematográfica do país e à memória da produção artístico-cultural num todo. Pode ser considerado tanto como uma fonte histórica, quanto um fenômeno histórico. Fonte histórica por ser um suporte de memória que tangencia outras fontes históricas sobre o *Caso*, ou seja, não são apenas os autos processuais (pelo caráter cartorário) ou o livro (pelo caráter de texto memorialístico) que trazem as reminiscências daquele passado. O passado está no presente do observador. O passado se modifica pelas lentes de quem o observa. Assim, o roteiro do filme fez a sua própria leitura sobre aquele passado e o modificou, sem perder o seu valor histórico.

Por outro lado, é preciso reconhecer que o roteiro também carrega outro caráter de memória: para além da temática, ele é assinado por duas referências do cinema brasileiro, da produção cultural do país, importantes “fontes de pesquisa” para os mais diversos campos de estudo. Assim, afora a temática (cuja essência é histórica), o roteiro enquanto resultado de um trabalho artístico, traz, na sua essência, um valor simbólico da memória cultural nacional.

No roteiro há vestígios da memória de Araguari. Pela própria leitura do roteiro, percebe-se que os autores não quiseram fazer um retrato da época, mas uma ‘pintura’ dos anos 1960, no cenário Araguari, de modo que o trabalho propicia ao leitor enxergar três tempos: o tempo da ditadura militar (pela própria data na capa do roteiro), o da ditadura estado-novista (pelo enredo e datas ao longo do texto) e o do leitor, de acordo com a sua visão de mundo, de acordo com as suas reflexões.

As cenas “53” e “69”, por exemplo, retratam um judiciário retrógrado, conservador, com a classe de magistratura congelada e ultrapassada pelo avanço do tempo:

---

<sup>106</sup> É certo que, no livro, há uma memória individual (um tempo interno do autor, que também foi personagem) que, possivelmente, não há no roteiro, pelas próprias intenções dos artistas daquele tempo.

Trecho CENA 53 – FORUM. SALA DO JUIZ – INT. DIA

53 - FORUM . SALA DO JUIZ - INT. DIA

Alamy está sentando diante do juiz lendo um papel que ele lhe deu. Rapidamente, com irritação, ao perceber de que se trata, devolve o papel quase atirando-o sobre a mesa do juiz e diz:

ALAMY - Isso, o tenente já mandou dizer ao Juiz de Uberlândia. É uma deslavada mentira, o senhor sabe disso. Os Naves nunca mais saíram da prisão, a não ser pra apanhar longe da cidade.

JUIZ - O que tenho em mãos é isso, doutor Alamy. Ele diz que já soltou uma vez e não quer se expôr às iras da cidade, o que aconteceria soltando os irmãos sem uma solução para o caso.

Alamy faz um esforço para se conter.

ALAMY - A Justiça não tem que se haver com opiniões, mas com os fatos, com a lei!

Alamy tira do bolso ou da pasta, um envelope e, apontando para o juiz, continua:

ALAMY - E a lei está sendo desrespeitada, senhor juiz. É mais uma violência. (mostra) O alvará de soltura é que tem de ser cumprido. Como juiz substituto desta Comarca, o senhor tem que cumprir o que a lei manda.

O juiz apanha o papel que lhe foi enviado da delegacia. Olha para ele e depois de uma pausa, sem levantar os olhos, querendo encontrar uma saída para a sua situação, retruca:

JUIZ - ... Com um simples papel o senhor quer me indispor contra todos. Veja bem, doutor Alamy: se não houvesse suspeita, se o Joaquim não tivesse confessado,

Imagen 5 - Roteiro original. Do arquivo pessoal de Marina Person

## Trecho CENA 53 – FORUM. SALA DO JUIZ – INT. DIA

31

se nada tivesse acontecido, o senhor acha que o tenente iria fazer tanta pressão sobre êles?

Alamy fala quase em tom de fúria e desabafo:

ALAMY - Quer dizer que em vez de respeitar a lei, o senhor prefere admitir a violência?

O juiz se recompõe na sua dignidade ofendida:

JUIZ - Não prefiro nada, doutor Alamy! E nem admito que ninguém ataque a minha dignidade!

Alamy, medindo a desvantagem de uma alteração com a magistratura, retoma um tom mais sereno, porém firme:

ALAMY - Ninguém pensa ofendê-lo, senhor juiz. Apenas desejo que o senhor, como autoridade responsável, cumpra o que está dentro de sua competência.

Menos irritado, com atitude moderada e aparentemente sincera, o juiz declara:

JUIZ - Sou escravo da lei, doutor Alamy. Jamais agiria contra ela.

A CAM em PAN vai do juiz até Alamy que segura com firmeza o papel que tem na mão.

Imagen 6 - Roteiro original. Do arquivo pessoal de Marina Person

## CENA 69 – ESCADARIA DO FORUM – EXT. DIA

69 - ESCADARIA DO FORUM - EXT. DIA

O juiz e Alamy estão saindo do Forum. Alamy fala:

ALAMY - Meritíssimo, é mais uma invenção do delegado.

Ele quer fazer com o Senhor o que já fez antes.

JUIZ - Como assim, Doutor?

ALAMY - É a violência de sempre, Meritíssimo. Os prê-  
sos estão aqui embaixo amarrados e amordaçados, como  
animais.

JUIZ - Pode ficar descansado. Mandarei averiguar.

O juiz faz um gesto e desce alguns degraus acompanhado por Alamy que o pára no  
outro patamar da escada. Alamy insiste:

ALAMY - Ninguém aqui tem mais coragem de enfrentar o  
tenente. O Senhor mesmo tem que ir.

O juiz acha Alamy um pouco inconveniente:

JUIZ - Doutor, a justiça tem seus procedimentos. Sei  
como agir.

ALAMY - Perdão, Meritíssimo, mas a situação exige uma  
atitude drástica.

O juiz indaga bastante intimidado:

JUIZ - O que o Senhor quer dizer com isso?

ALAMY - O Senhor mesmo tem que entrar na cadeia e ver em  
que estado se acham os presos.

O juiz se sente perplexo e atemorizado:

49

JUIZ - Isso... isso seria leviano... perigoso.

ALAMY - É a única maneira com esse delegado.

JUIZ - Seria insensato. Acabo de tomar posse. Não me  
conhecem aqui. Posso correr o risco de sofrer desacato.

ALAMY - Ninguém em Araguaney nunca desrespeitou um  
juiz togado.

Alamy põe discretamente a mão sobre o seu paletó na altura onde se encontra o  
revólver e afirma:

ALAMY - Eu desço também e o senhor não será desacata-  
do. Eu garanto.

JUIZ - Meu rapaz, admiro seu nobre gesto, mas não pos-  
so aceitar. O jovem advogado tem pela frente uma bri-  
lhante carreira. Não pode comprometer-se com um gesto  
impulsivo dessa natureza. Não. Absolutamente não. Os  
instrumentos legais enfrentarão a violência.

Os dois imobilizados, frente a frente, sugerindo a situação do impasse.

Essas passagens mostram os juízes do passado com as mesmas características dos do presente: os juízes alheios aos fatos, os juízes que não saem por detrás das pilhas de processos para observar (e vivenciar) *in loco* o que o povo está vivendo. Ambas as cenas refletem o velho brocado jurídico adotado no Brasil: “o que não está nos autos não está no mundo”<sup>107</sup>. Os juízes consideram apenas a ‘literatura’ apensada nos autos. Decidem, ainda, baseados naquilo que apenas leem. Dessa forma, o leitor do roteiro, não lerá ‘personagens’, mas uma realidade nua e crua, uma sequência de violência, numa estrutura de narrativa que o possibilita enxergar o momento presente naquele passado, com a diferença do tipo de violência, do lugar e do nome dos personagens<sup>108</sup>.

Ninho Moraes (2010, p. 27), diz que a narrativa de *São Paulo S.A.* “prosegue atual, porque já nasceu no roteiro. Porque prosseguiu por um método de realização”. No mesmo sentido, cita Carlos Reichenbach<sup>109</sup> dizendo para a *Folha de São Paulo* (1966) que, “Person foi um artista e profeta que anteviu grande parte das coisas que viriam a seguir [...] como o conformismo e o cinismo da sociedade brasileira” (2010, p. 508). E também Bernardet: “Person foi das poucas vozes da época que não se surpreenderam com o regime militar que viria a controlar o País por longos anos” (2010, p. 509).

Todas essas falas, ainda que em referência ao primeiro filme de Person, tangenciam o filme em questão, porque, possivelmente, a matéria-prima trabalhada pelo jovem cineasta era o presente. Realidade do presente que se fez memória. E, hoje, a leitura do roteiro significa uma conversa do presente com o passado. Um retorno para dois passados<sup>110</sup> para se entender o presente. “É o presente que importa”, ensina Arantes em seu artigo *O passado como permanência: imagens da brasiliade tecidas na história e na dramaturgia*. Neste texto (um estudo sobre Jorge Andrade pela perspectiva da história e memória), o autor diz que “o passado está impregnado no presente como permanência viva. Revelar a brasiliade passada é defrontar-se com as múltiplas identidades de seu tempo vivido” (ARANTES, 2007, p. 128). Trazendo essa reflexão para o nosso objeto de pesquisa, é possível entender que traços dessa ‘brasiliade’ judiciária e policial dos anos 1930 e 1960 ainda estão vivos no Brasil de agora e podem ser lidos no roteiro. Se Jorge Andrade buscou o passado para falar do seu presente, Person também o fez ao declarar que o cinema que ele enxerga é “um cinema voltado para a

---

<sup>107</sup> Do direito romano: “Quod non est in actis non est in mundo”.

<sup>108</sup> Vale dizer que a temática do roteiro não é universal, e sim nacional, porque mostra um dos problemas de classe do país.

<sup>109</sup> Cineasta ex-aluno de Person na Escola Superior de Cinema São Luís.

<sup>110</sup> Anos 1930 e 1960.

realidade presente, destinado a servir à realidade presente sem moralismos de segunda ordem (MORAES, 2010, p. 476).

Assim, o seu interesse declarado com o presente (apenas servir a realidade) fez do seu trabalho sobre os Naves um arrimo de memória. A estrutura narrativa do roteiro também guarda indicações de locais pelos quais os personagens passaram e ficaram impregnados no presente, no imaginário coletivo.

É sabido que a arquitetura das cidades se transforma com o tempo. Nomes de lugares são alterados<sup>111</sup>. Construções são modificadas. Os próprios ‘ruídos’ das cidades mudam com o desenvolvimento. Tudo se transforma com o tempo. E o roteiro do filme, assim como um retrato, congela algumas referências, alguns nomes de lugares de Araguari, para uma “impressão documentária”, conforme se vê na “Cena 3”:

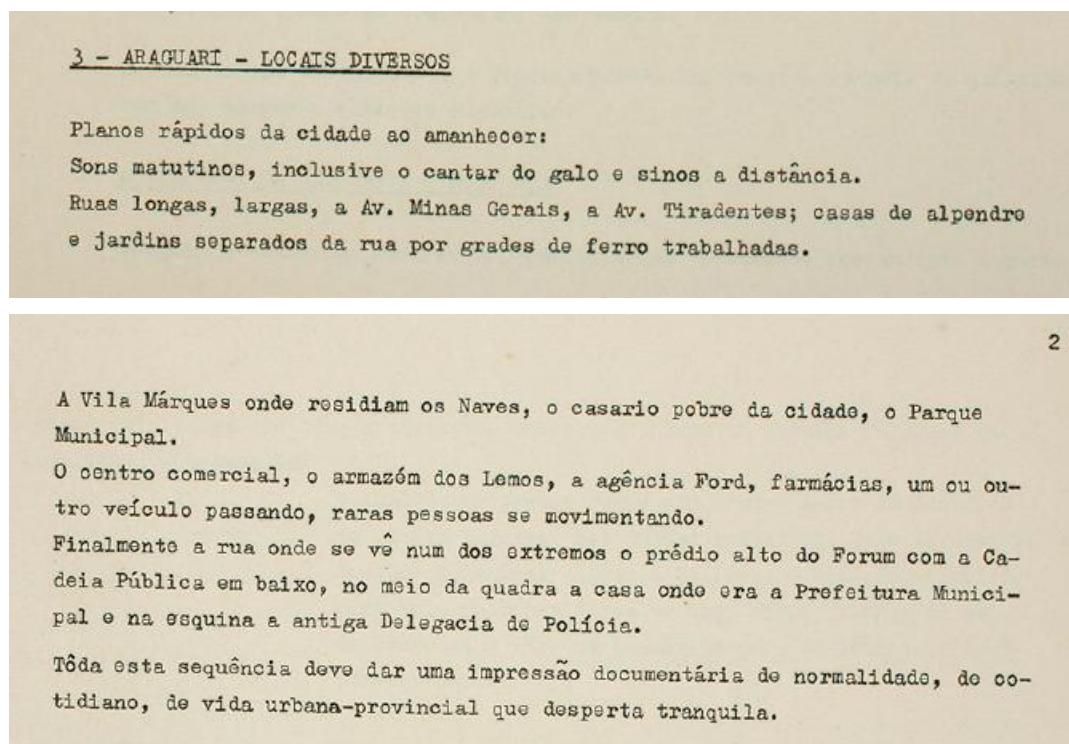


Imagen 8 - Roteiro original. Do arquivo pessoal de Marina Person

E o termo “impressão documentária” utilizado pelos autores no final da referida cena, com o desenrolar do texto, que vai apresentando outros lugares, passa a ter um significado mais amplo: um inventário dos locais onde estão as memórias dos Naves. A estrutura do roteiro, se observada pelo viés da memória social, mostra o seu valor pelas escolhas dos lugares para as cenas do *Caso*, locais que já estavam no imaginário coletivo e

<sup>111</sup> Ver Peter Burke (2000) e as memórias oficiais e não oficiais.

que foram registrados no roteiro. Isso revela que o tempo não se dissocia do espaço. O acontecimento não se dissocia do lugar. Os lugares escolhidos para as cenas do filme<sup>112</sup> são: estação, Vila Marques, casa de Floriza, delegacia, cadeia (porão), ruas, banco, farmácia, armazém, posto de gasolina, praça, igreja, fazenda de Inhozinho, Avenida Tiradentes (casa de Alamy Filho), descampado, fazenda de Olímpio, fórum, ponte do Pau Furado, fazenda do Zeca Pólvora, Tribunal de Justiça de Minas Gerais, penitenciária de Neves, cemitério e asilo.

A intenção de todos esses apontamentos é ilustrar como o roteiro do filme pode ser considerado um aparato de memória, a que Burke denomina de *relatos escritos*. Vale ressaltar que o roteiro ganhou formato de livro, tendo sido publicado, em 2004, pela Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Como indica o próprio título — *O Caso dos Irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo. Roteiro Original comentado por Jean Claude Bernardet* —, o livro apresenta comentários do crítico de cinema, ou seja, Bernardet registra, por meio da escrita, algumas de suas lembranças sobre o processo da escrita do roteiro. E isso é importante: recai na oralidade, reminiscência que atravessa o ‘documento’ escrito. “Testemunhos e tradições orais embutidos em muitos registros históricos”, conforme nos ensinou Burke (2000, p. 73).

Dada a importância da tradição oral para o repasse de saberes de um tempo, vale acionar o texto *Funes, o Memorioso*, de Jorge Luis Borges (2008), que cria uma metáfora sobre a memória, elemento constituído a partir do tempo. Em *Funes*, são os sentidos de um corpo humano que esmiúçam as lembranças por meio de um tempo vivido. É por meio dos sentidos que afloram as percepções (individuais) de um tempo que se esvai, mas que fica cravado no corpo da memória.

O personagem Funes de Borges, ao cair e ficar paralítico, não perde a memória. Ao contrário, ela se torna infalível e registra, em 1886, um “sistema original de numeração” que ele não retivera em aparatos outros que não fosse sua mente. As suas “técnicas”, suas recordações, não foram por ele escritas, guardadas. Foram repassadas por intermédio da oralidade para quem com ele conversou, conviveu. E quando ele faleceu, conta o personagem narrador, pareceu-se monumental como o bronze, mais antigo que o Egito. Vestígios de uma memória que ficaram registrados não pela escrita nalgum suporte, mas pela própria mente, aparato de quem o conheceu e ouviu suas histórias. “Pensei que cada uma de minhas palavras perduraria em sua implacável memória; tolheu-me o temor de multiplicar gestos inúteis”, diz o personagem narrador de Borges.

---

<sup>112</sup> Para a escrita do roteiro, Bernardet e Person estiveram em Araguari por duas vezes.

Se Funes não registrou a sua invenção, com o perpassar do tempo e morte daqueles que o conheceram (e que porventura também não conservaram a técnica, dando-lhes os créditos), a tendência seria a de ele cair no esquecimento.

### 2.3 - O filme: memória em movimento e ditadura



Imagen 9 - CENA 17 – DELEGACIA. SALA DO DELEG. – INT. DIA.  
Do arquivo pessoal de Marina Person

[...] Para mim, é tarefa precípua de nosso cinema sair do círculo restrito, dessa relação minimizadora do mundo atual, com conflitos próprios da nossa civilização. É preciso entrar em cheio em nossa realidade, desbastados enfim com a poeira fin de siècle, romântica e obsoleta. Se isso for logrado a par da aspiração sincera de comunicação, estaremos dando verdadeiramente um grande passo em direção ao cinema presente que será, entre tantos meios, uma via para o futuro aperfeiçoamento em profundidade do homem e de suas condições de existência.[...] (Luiz Sérgio Person. 24/09/1967)<sup>113</sup>

Em outubro de 1966, os jornais começaram a noticiar a produção do filme. Em nota do dia 16 daquele mês, o *Jornal Gazeta do Triângulo*, anunciava a chegada de grandes nomes do cinema nacional a Araguari e informava futuras reportagens sobre as filmagens. Nos termos do anúncio: “[...] Participarão como atores principais: Anselmo Duarte, Leonardo Villar, Jeny Herbert, Raul Cortês, Lélia Abramo, Cleide Iáconis e Georgia Gomide. No início de novembro Araguari será transformada em cidade de cinema”.<sup>114</sup>

Assim, o ‘Arraial da Ventania’ que se transformava, aos olhos do repórter Antônio Rony, em “cidade de cinema”, hospedou, por três meses, o elenco principal e alguns integrantes da equipe. Também fez de alguns de seus moradores atores de personagens expressivos no filme.

<sup>113</sup> Estado de Minas. *Durante o lançamento do filme O Caso dos Irmãos Naves em Belo Horizonte*. (MORAES, 2010, p. 482).

<sup>114</sup> Mantida a grafia.

Em 05 de março de 1967, o mesmo jornal, que informava que o filme já estava inteiramente montado (e em curso de dublagem), enaltecia a participação do ator araguarino e tratorista da prefeitura municipal João Quinca, que estivera em São Paulo para a gravação da sua voz: “[...] Quinca faz no filme um dos papéis de maior destaque, o de Inhozinho, cunhado dos irmãos Naves, e sua atuação foi considerada notável, tanto pela equipe de filmagem, como por quantos já tiveram a oportunidade de ver o copião da fita”.<sup>115</sup> Informava, ainda, que o lançamento do filme seria em Araguari (em noite de gala), os ingressos custariam uma média de cinco cruzeiros novos e a renda seria revertida para entidades benfeicentes locais.

Em 10 de junho 1967, o *Cine Rex* de Araguari estreava<sup>116</sup> o filme *O Caso dos Irmãos Naves*<sup>117</sup>, o primeiro trabalho cinematográfico que denunciou a tortura<sup>118</sup>. As cenas simples e diretas foram interpretadas tanto por atores renomados, quanto atores não profissionais (moradores de Araguari).

Oito dias depois, o *Jornal Gazeta do Triângulo* relatou o sucesso da estreia que lotou a sala de cinema em todas as sessões oferecidas ao público<sup>119</sup>. Antes do início da primeira sessão, houve uma cerimônia com a presença de Laurelli (produtor do filme)<sup>120</sup>, que fez as vezes do diretor, entregando uma mensagem escrita por Person, que foi lida para o público e recebida com aplausos. Segundo a nota do jornal, a reação dos araguarinos foi positiva: entusiasmados, falavam sobre as qualidades do filme e a sua fidelidade à história. A matéria jornalística também pontuou a recepção em São Paulo, que reconheceu o bom trabalho dos atores amadores. Assim escreve:

---

<sup>115</sup> *Jornal Gazeta do Triângulo*. 05 de março de 1967.

<sup>116</sup> Foi a estreia de Juca de Oliveira como ator de cinema, o primeiro roteiro de Jean-Claude Bernardet e a primeira produção cinematográfica de Glauco Mirko Laurelli.

<sup>117</sup> Equipe Técnica: “[...] Produção: Lauper Filmes Ltda, M.C. Produção de Distribuição Cinematográfica Ltda. \* Distribuição: M.C. e P.D.C. \* Produtores: Glauco Mirko Laurelli, Luiz Sérgio Person \* Direção: Luiz Sérgio Person. \* Argumento e Roteiro: Jean-Claude Bernardet e Luiz Sérgio Person. \* Documentado no livro *O Caso dos Irmãos Naves*, de João Alamy Filho. \* Fotografia e câmera: Oswaldo de Oliveira. \* Edição de montagem: Glauco Mirko Laurelli. \* Direção de arte: Sebastião de Souza e Person. \* Assistente de direção: Sebastião de Souza. \* Gerente de produção: Sérgio Ricci. \* Elenco: Anselmo Duarte, John Herbert, Juca de Oliveira, Raul Cortez, Sérgio Hingst, Lélia Abramo, Cacilda Lanuza, Júlia Miranda, Hiltruz Helz, João Quincas, Milton de Lima Filho. \* Filmado em branco e preto, película Gevapan 36. \* Laboratório: Rex Filme S.A.. \* Som: Odil-Fono-Brasil. \* Projeção: 92 minutos.” (MORAES, 2010, p. 473).

<sup>118</sup> Nas recordações de Bernardet (2011): “[...] acho que nenhum filme no Brasil naquele momento, nenhum filme anterior ao AI-5 foi tão contundente em relação à tortura, em relação a polícia. Não houve. Tem torturas em outros filmes, em mais dois outros filmes. Mas um filme que fosse realmente, totalmente estabelecido em cima da tortura, que é a realidade deles, é construída da polícia, é construído em cima da tortura. Não.”

<sup>119</sup> Lançado nas locadoras em formato DVD em 2010, conforme *Diário de Araguari*, 20 de abril de 2010.

<sup>120</sup> “Luiz Sérgio Person e Glauco Mirko Laurelli foram sócios em vários empreendimentos: Lauper Filmes (iniciais de Laurelli e Person), tanto na produção de longas e curtas como na de comerciais; distribuidora de filmes RPI – Reunião de Produtoras Independentes, de curta duração, e Auditório Augusta. Foram parceiros até numa lancha que usavam em São Vicente, e que também se chamava Lauper. Mas, principalmente, eram amigos” (MORAES, 2010, p. 505).

[...] Os atores de Araguari que tomaram parte no filme tiveram, sem exceção, desempenho excelente. A crítica especializada de São Paulo, aliás chegou a afirmar unanimemente que todo o elenco, inclusive os não profissionais, está no mesmo plano, um plano ótimo.(GAZETA DO TRIÂNGULO, 1967)<sup>121</sup>

Segundo Milton Lima Filho (2012), sobrinho de Alamy Filho que interpretou no filme o papel de advogado de acusação,<sup>122</sup> a estreia do filme simbolizou para o seu tio uma libertação pela possibilidade de o público ter acesso, nos seus dizeres, “à uma síntese real da história marcada por estigma.” Assistir ao filme, comenta Milton Filho, foi para o defensor dos Naves“ um motivo de orgulho e satisfação saber que aquela mancha e nódoa que o povo achava que ele tinha surrupiado o dinheiro do Benedito se desfez” (LIMA FILHO, 2012).

Bernardet (2011) diz que não houve nenhum trabalho estatístico sobre a receptividade do filme, mas, pelas suas lembranças, o trabalho não teve boa recepção pelo público de São Paulo e do Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro, o próprio correteirista foi atacado pelo *Jornal O Globo*, por um jornalista com quem trabalhara anos antes dos irmãos Naves, que publicou uma matéria dizendo que ele queria se transformar no “Khayat brasileiro”<sup>123</sup>. Por outro lado, ele comenta a grande reação nas cidades do interior do país, especialmente dos estados de Minas Gerais, Paraná, São Paulo e no Sul do Mato Grosso. Porque a imprensa não era forte nessas localidades, as pessoas enviavam telegramas para o produtor do filme, informando que aquele era o tipo de cinema que o público queria. Para Bernardet, essa movimentação do público das cidades pequenas, revelava que aquele cinema correspondia às expectativas do público, aquele cinema, nos seus dizeres, comunicava ao público a brutalidade da vida e a força enorme da polícia. Então, toda essa resposta foi um incentivo: um sinal de que eles estavam conseguindo falar com o público. Nas palavras de Bernardet:

[...] para nós, o fato de não termos tido grande repercussão em São Paulo e no Rio e ter tido esse artigo, foi pouco importante, foi pouco significativo diante da reação de pessoas do interior, e dos diversos estados, que motivavam o produtor a nos dizer “só vocês estão conseguindo falar.”(BERNARDET, 2011)<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> *Jornal Gazeta do Triângulo*. 18 de junho de 1967.

<sup>122</sup> Milton Lima Filho, intelectual de Araguari com histórico na política local (e nacional) conta que na época do filme tinha trinta e seis anos: “eu era jovem e gente jovem tem muitos sonhos. Eu era o auxiliar de promotoria. Eu tive uma ligeira vocação para o teatro. Tinha o TBC em São Paulo. Fazer teatro para quem morava no interior era morrer de fome. (*pausa*). Lélia Abramo que era fantástica! Foi em 1966. Eu já estava iniciando a vida de eleição” (LIMA FILHO, 2012).

<sup>123</sup> Segundo Bernardet (2011), Andre Khayat foi um cineasta francês que fez um filme de repercussão mundial, cujo título significava *Justiça*.

<sup>124</sup> E ele pontua “na linha que não é a das comédias”, e esclarece que, por essa perspectiva, quem mais se aproximava do público, naquela época, era Mazzaropi.

Diz Bernardet (2011) que, anos depois, outra passagem que reconheceu o trabalho dos cineastas se deu em meados de 1972, quando do governo Médici, em que ele, pressionado quanto a tortura, fez um discurso sobre o assunto. A *Revista Veja* comentou esse discurso, dando o seguinte destaque para a matéria: “*O Caso dos Irmãos Naves*” foi o primeiro a denunciar. Nas palavras do cineasta:

[...] Olha, isto para nós foi uma coisa ótima! Mas enfim, o filme já tinha... os filmes no Brasil tem uma carreira comercial muito curta... Em 1971-72 já era tarde demais. Porém, nós ficamos nos cursos de Direito, nas faculdades até hoje<sup>125</sup> (BERNARDET, 2011).

O filme que, apesar de uma estrutura narrativa totalmente baseada na tortura, não foi censurado.<sup>126</sup> Vencedor do “troféu candango” durante o *Festival de Brasília* (1967) nas categorias “melhor roteiro” e “melhor atriz coadjuvante” pela atuação de Lélia Abramo, o filme foi selecionado também, no mesmo ano, para integrar o *Festival de Moscou*. A premiação pelos diálogos foi o *Governador do Estado*, lembra Jean-Claude Bernardet (2011): “o presidente da comissão era um advogado, que era o Francisco Luiz de Almeida Moreira Salles e ele considerou que esses diálogos eram, de todo o cinema brasileiro, os mais próximos da fala processual, da fala do Direito.”

Para Bernardet (2011), o filme pode ser considerado um espetáculo com uma missão social: “o filme é um espetáculo sim, isso é importante. E o filme, como um espetáculo ele precisa seduzir, ele precisa emocionar. E o filme tem uma função social. A gente tá fazendo isso, mas não é à toa. Nós também estamos assumindo nossos riscos (BERNARDET, 2011).

Por todas essas passagens, o filme que utilizou da figura do tenente para denunciar a violência e a arbitrariedade é não menos que um suporte de memória, rastros de um passado, recortes da história brasileira que uma parcela da sociedade ainda prefere ‘esconder’.<sup>127</sup>

Se Peter Burke considera *imagens (pictóricas ou fotográficas, paradas ou em movimento)* como meio de comunicação, é perceptível que as imagens do filme em questão também são um ‘inventário’ sobre o *Erro*. São meios de comunicação que preservam a história, a própria ‘arquitetura’ do lugar, visto que as filmagens foram feitas em Araguari.

<sup>125</sup> Ele lembra e conta a seguinte passagem: “eu tive outro dia, outro dia, no ano passado, no Rio Grande do Sul, eu soube que o filme é mostrado a estudantes de 1º ano. E eu fui num rádio que eu fui entrevistado [...] Aí o entrevistador me perguntou e aí eu falei: “Eu fiz dos irmãos Naves.” “Você fez? Escreveu?” Ele se levantou e apertou a minha mão e disse: “Eu sou professor de Direito e todo ano apresento esse filme.” Então é uma carreira do filme que...quer dizer, eu acho que dentro do cinema político brasileiro ele realmente é um dos mais destacados.” (BERNARDET, 2011)

<sup>126</sup> Bernardet (2011) comenta sobre a censura de *Terra em Transe* (Glauber Rocha).

<sup>127</sup> Se hoje temos a Comissão da Verdade e Justiça é possível fazer um paralelo do filme (ou do livro), porque ambos os trabalhos representam o arquivo aberto daquela história: nomes dos torturadores e torturados e detalhes das torturas.

Nesse sentido, ensina Maluf, “é pelo espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizadas por longas permanências” (BACHELARD apud MALUF, 1995, p. 72).

As fotografias do filme possibilitam uma leitura da ação ambientada em Araguari, apresentam uma ‘vestimenta’ da cidade, servem de um guia para mostrar os locais, já citados no tópico anterior, pelos quais passaram os personagens reais do *Caso*. Muitos desses espaços foram reconhecidos como patrimônio histórico cultural, verdadeiros guardiões de memória, a exemplo da antiga delegacia, atualmente, Casa de Cultura de Araguari. Outros, possivelmente, já se deterioraram e permanecem apenas na memória oral.



Imagen 10 - CENA 23 – DELEGACIA. PORÃO I – INT. NOITE.  
Do arquivo pessoal de Marina Person

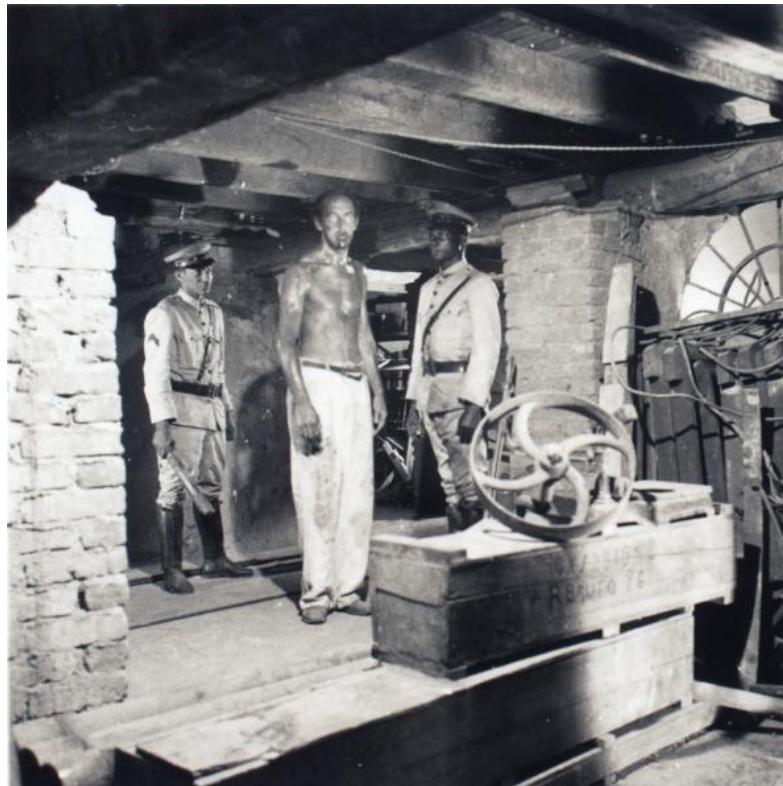


Imagen 11 - CENA 34 – DELEGACIA. SALA DO DELEG. – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person

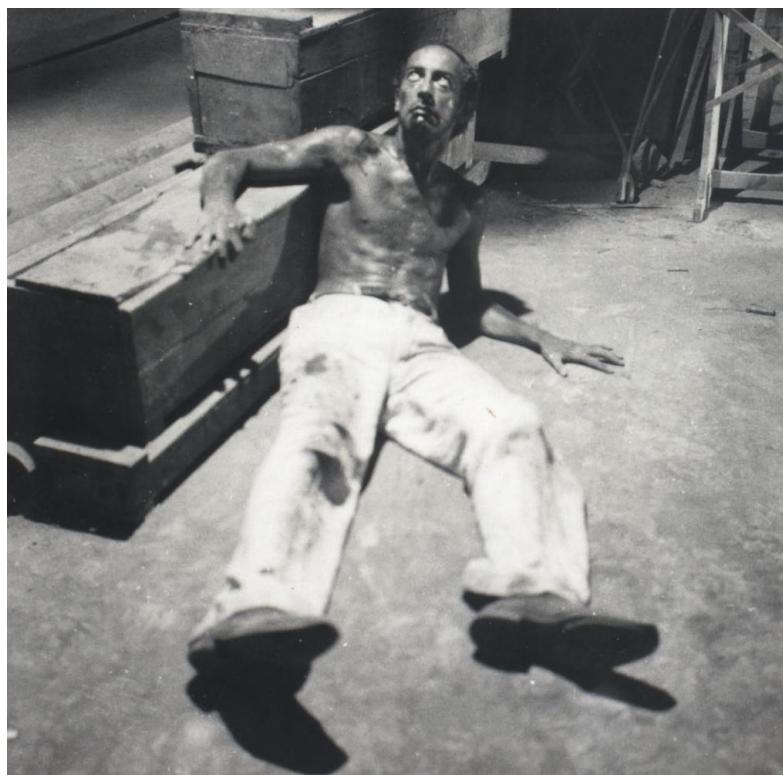


Imagen 12 - CENA 34 – DELEGACIA. SALA DO DELEG. – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person



Imagen 13 - CENA 46 – DESCAMPADO – EXT. DIA.  
Do arquivo pessoal de Marina Person



Imagen 14 - CENA 68 – FORUM. SALA DE AUDIÊNCIAS – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person



Imagen 15 - CENA 94 – FORUM – SALA DE AUDIÊNCIAS – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person



Imagen 16 - CENA 48 – PERTO DA PONTE DO PAU FURADO – EXT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person

Há, ainda, aqueles locais que tiveram a sua infraestrutura degradada, mas que, pelo seu valor intangível, foram reconhecidos como bem de domínio público, a exemplo da antiga casa de João Alamy Filho.

Lilian Matsuura (2013), na matéria jornalística *Tombamento não é a única forma de proteger bem*, informa que o referido imóvel foi reconhecido, em 1998, como patrimônio histórico cultural de Araguari, porém, foi demolido pelo proprietário, motivo pelo qual decisão recente o condenou ao pagamento de uma multa pelo “atentado aos valores e à memória da sociedade de Araguari.” (MATSUURA, 2013). No teor da decisão<sup>128</sup>, há várias menções sobre o imóvel enquanto cenário das cenas do filme, conforme descrito:



Imagen 17 - CENA 87 – CASA DE ALAMY. ESCRITÓRIO – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person

[...] As razões para o tombamento se devem, atualmente, ao histórico que esse imóvel carrega, ou seja, um pouco da história da cidade. Edificação construída por Eduardo Ungarelli para o Sr. José Jehovah Santos, prefeito de Araguari por duas vezes. Em uma parte do imóvel funcionou até 1926 o consultório médico dos doutores José Jehovah Santos, Roberto Freire e Manoel Musei. Em 1966 foram filmadas no local cenas do filme “O Caso dos Irmãos Naves”. No que diz respeito à arquitetura, mesmo descaracterizada trata-se de um exemplar da arquitetura eclética construída na década de 1920, uma arquitetura que demonstrava inclusive o poder aquisitivo de seu proprietário. Sua composição volumétrica em parte recuada representa o momento arquitetônico do aparecimento dos jardins e varandas (SENTENÇA, fl.17/36, apud MATSUURA, 2013).

<sup>128</sup> Apelação Cível n.1.0035.09.161507-6/001 - TJMG.



Imagen 18 - CENA 42 – CASA DE ALAMY. ESCRITÓRIO – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person

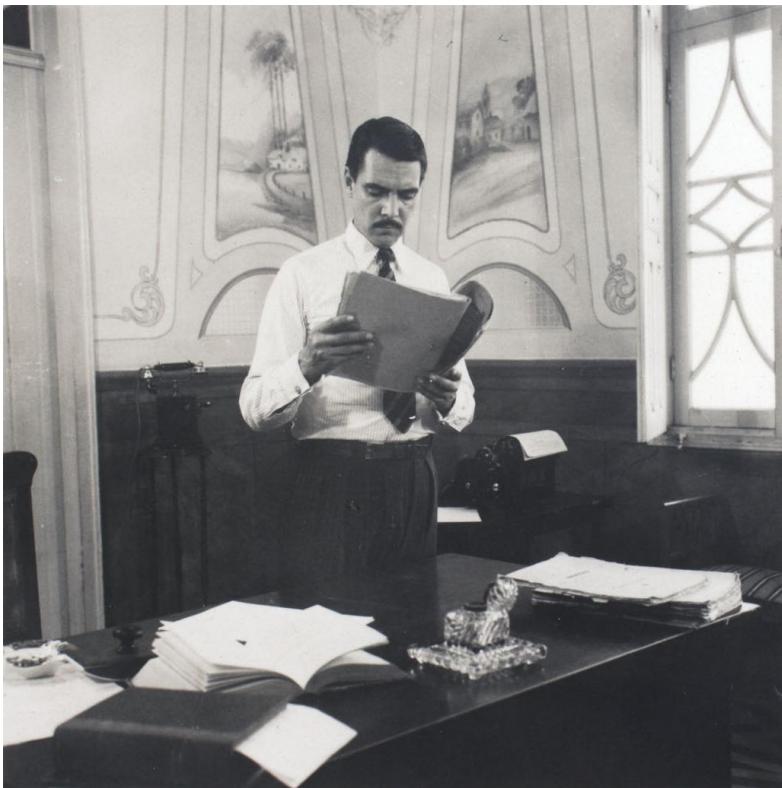


Imagen 19 - CENA 87- CASA DE ALAMY. ESCRITÓRIO – INT. DIA-  
Do arquivo pessoal de Marina Person



Imagen 20 - CENA 60 – CASA DE ALAMY. ESCRITÓRIO – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person



Imagen 21 - CENA 60 – CASA DE ALAMY. ESCRITÓRIO – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person



Imagen 22 - Storyboard fotográfico – sequência da Cena 42 – CASA DE ALAMY – INT. DIA  
Do arquivo pessoal de Marina Person

Assim, as imagens do filme fazem parte da memória regional, que pertence à coletividade. A identificação com os vestígios impregnados na cidade mantém o enredo no imaginário. Nos dizeres de Maluf, “a memória guarda os espaços em que viveu e que são afetivamente ordenados na singular arquitetura das lembranças” (MALUF, 1995, p. 72).

Por outra linha de pensamento, as fotografias registram parte da produção cultural brasileira, são arquivos da produção cinematográfica brasileira que remetem à um recorte histórico. São dados peculiares, de processos de criação à frente daquele tempo, se observarmos que o elenco teve um número expressivo de ‘não atores’, ‘atores de Araguari’. Muito embora o elenco tenha sido composto de ‘não atores’, a qualidade do filme não se perdeu. Ao contrário, demonstrou maestria por parte do diretor, que soube tão bem valorizar o potencial criativo de moradores de uma cidade que não tinha curso de formação em Artes. Assim, o reconhecimento e valorização dessas fotografias como suporte de memória contribuem para o preenchimento das lacunas da história cinematográfica do Brasil. Por certo, muitos trabalhos valiosos não deixaram material que contasse as suas histórias.



Imagen 23 - BASTIDORES - Raul Cortez; Mirko Laurelli; Hiltruz Helz; Luiz S. Person  
Do arquivo pessoal de Marina Person

Assim, é importante reconhecer o filme como suporte de memória, não somente pela temática, mas também pela qualidade com que foi concebido, valorizando, naquela época, o que hoje é pauta recorrente: a produção local.

Outro dado interessante são as lembranças dos artistas criadores do filme. A escolha das cenas do filme pode ser considerada recriação de algumas das lembranças registradas no livro de Alamy Filho. E também das próprias lembranças dos roteiristas a partir do que leram. Ensina Peter Burke (2000, p. 74) que “quando lemos narrativas de memórias, é fácil esquecer que não lemos a própria memória, mas suas transformações através da escrita”.

Nesse sentido, é de um valor imensurável um outro meio de comunicação tratado por Burke, que são as *tradições orais*, pelo “interesse por aspectos simbólicos da narrativa” (BURKE, 200, p.74). Narrativa aqui compreendida não só das versões do *Caso* que são repassadas de geração para geração (em vários lugares), mas a valorização daqueles que estiveram nos bastidores da criação artística em questão. Só eles podem responder a pergunta tão repetida e provocadora de Burke: “quem registra o que e por que?”. Ao buscarmos para o trabalho informações sobre a escrita do roteiro, percebemos a grandeza dessa *tradição* para o repasse de saberes quando Jean-Claude Bernardet nos concedeu uma entrevista. Assim, o filme (imagens paradas ou em movimento) e roteiro são registros de memória. Em contato com o roteiro ou o filme, leitores e espectadores se transportam para aquele imaginário coletivo, “lugar” de espírito, uma arquitetura de violência.

Ainda pela linha de pensamento de Burke e os suportes de memória, são adequados aos “*relatos*” escritos os depoimentos de alguns integrantes do filme (sobre o universo da criação do mesmo) registrados em vários livros.

Em uma passagem do livro de Ninho Moraes há um depoimento de Raul Cortez, retirado do material bruto do documentário *Person*, em que o ator, ao lembrar do processo de criação do personagem Joaquim Naves, faz a seguinte referência ao Luiz Sérgio Person:

[...] Ele tinha uma coisa de levar você quase ao desespero para conseguir ter uma verdade. Eu lembro que quando eu cheguei para filmar ele colocou a câmera num close direto. Ele já tinha pedido para eu deixar a barba por fazer. E fez uma das coisas que eu mais gosto do cinema: ele atrás da câmera ia dizendo o que deveria expressar no meu rosto. E eu me senti tão à vontade, e ele ia dizendo: agora passe isso. Ou passe aquilo. Agora pense em uma coisa. Ou pense em outra. E eu fazia, na verdade, o que o Joaquim, que era meu personagem, que estava totalmente catatônico [...] Tem cenas que eu lembro que a gente foi para o campo. Muito difícil, muitas vezes a gente sentia dores físicas, fazendo aquilo. Demoramos muito para filmar. (CORTEZ, apud MORAES, 2010, p. 153-154)

O livro *Glauco Mirko Laurelli: um Artesão do Cinema*, de autoria de Maria Ângela Jesus, apresenta o seguinte depoimento do produtor do filme:

[...] era uma época difícil, pois estávamos em plena ditadura. Fui produtor e montador do filme, que foi muito elogiado pela crítica e premiado no Festival de Brasília como melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante para Lélia Abramo. E ainda fomos selecionados para competição oficial do Festival de Cinema de Moscou, em 1967, onde o filme provocou uma impressionante reação da plateia. A

história é muito forte. O Person quando leu o livro logo pensou em transformá-lo num filme. Lembro-me que um pouco antes disso, alguém havia dado o livro para o Mazzaropi, mas ele disse bem assim: “Isso aqui não é para mim.” E de fato não era. Não me lembro qual filme eu estava fazendo com ele, mas lembro dessa história. Mais tarde, Person e Jean Claude ressolveram adaptá-lo para o cinema. Claro que tivemos algumas dificuldades para levar o projeto adiante. Havia muita preocupação, no começo das filmagens, com o momento político, a censura e tudo o mais. Em certo momento chegamos até a pensar que o filme fosse ser vetado. E o pior é que era dinheiro nosso investido no projeto. Mas era um projeto e tanto, com um elenco maravilhoso [...] Na produção, tivemos como sócios Magaldi, Prosperi e Carlito Maio, trazido por mim, e Mario Civelli, que tal fênix renascia com uma grande distribuidora de filmes (LAURELLI apud JESUS, 2007, p. 125-128).

Para além de oportunidades e projeção de carreira dos membros da equipe técnica, a seguinte passagem do livro demonstra que, por meio do filme, o acontecimento brasileiro foi notícia no estrangeiro. Houve, de certo modo, um reconhecimento do cinema brasileiro visto por cinco mil pessoas em Moscou de 1967:

[...] Fui ao Festival de Cinema de Moscou como representante de *O Caso dos Irmãos Naves* e vivi momentos inesquecíveis por lá. Como disse anteriormente, *O Caso dos Irmãos Naves* foi selecionado para o Festival de Cinema de Moscou, em 1967. Viajei a Moscou como representante do filme. Eu não conhecia a cidade e passei 18 ótimos dias por lá. Tive oportunidade de conhecer Leslie Caron, estrela de vários musicais americanos, como Gigi, que era jurada do festival. Na verdade, dei uma carona na limusine que deixaram à minha disposição, no dia da exibição do filme. A exibição foi no Palácio do Festival, dentro do Kremlin mesmo. Foi um grande evento, com ceremonial oficial e tudo. Lembro-me que mandaram uma limusine para me pegar no hotel e ir à cerimônia. Quando cheguei ao local, o Palácio do Festival estava lotado, com convidados de vários países e o público local. Era uma sala de exibição imensa, com mais de cinco mil lugares. Na saída, a limusine estava lá para me levar de volta ao hotel. Vi a Leslie Caron à espera de um carro, e não tive dúvida: ofereci uma carona a ela. E ela aceitou! Nunca me esqueço disso: nós dois naquela limusine enorme, passando pela Praça Vermelha. Parecia cena de filme (LAURELLI apud JESUS, 2007, p.153-154).<sup>129</sup>

O livro *Herbert. Um Gentleman no Palco e na Vida*, escrito por Neusa Barbosa apresenta John Herbert declarando que

[...] muitas vezes a comédia é subestimada, como se fosse uma coisa fácil de fazer. Não é mesmo. Tem que ter um timing, um ritmo para as situações se encaixarem, a história funcionar e fazer o público rir. É um exercício bastante difícil, requer muita prática e não se pode perder a naturalidade. Também por causa da nossa imagem ficar tão marcada pelas comédias, por sermos galãs, a gente não recebia muitos convites para fazer os chamados “filmes sérios”. Acho que por isso não fiz tantos papéis dramáticos. Mas o Luis Sérgio Person, o grande diretor paulista que fez SÃO PAULO S.A., não se abalava com esse tipo de preconceito. Tanto que me chamou e ao Anselmo Duarte para atuar em *O Caso dos Irmãos Naves* (1967). Fiz o papel do advogado [...] Era um filme muito forte, político, de repercussão, que recebeu vários prêmios inclusive o SACI para o Anselmo Duarte. [...] Quem queria muito me entregar um filme para dirigir era o Luís Sérgio Person. Eu tinha filmado com ele *O Caso dos Irmãos Naves*, lá em Araguari-MG. Ele me dizia na época que queria resgatar aquele tipo de história caipira que era popular, em torno de uma figura como o Mazzaropi (HERBERT apud BARBOSA, 2004, p. 73).

<sup>129</sup> Nessa passagem, há no livro em questão fotos do produtor recortes de noticiários e também cópia do certificado de participação no evento.

Um dado peculiar no depoimento tanto de Laurelli quanto de Herbert é a menção ao interesse de Person produzir, em parceria com Mazzaropi, a temática sobre os Naves. Revela, de certo modo, a ascensão da produção comercial de Mazzaropi, naquele contexto. Em entrevista concedida para a Revista *Filme Cultura Person* (1967), Person diz que os realizadores cinematográficos paulistas se encontravam desvinculados um do outro, cada qual fiel às suas características próprias de realização. Não havia um elemento comum na definição do cinema paulista. Mazzaropi, nos seus dizeres, “não tinha nenhum seguidor, nenhum outro tipo de filme que se aproxime dele. Se alguém parte para uma realização comercial, não há equivalência com Mazzaropi”. (PERSON apud MORAES, 2010, p. 468-469)

Ainda na mesma entrevista, Person diz que há correlações entre o *São Paulo S.A.* e *O Caso dos Irmãos Naves*, no aspecto da filmagem *in loco* (que libertam um aparato técnico, de filmagem em estúdio), mas que, no segundo, anseios e frustrações individuais deixam de existir face a uma objetividade na estrutura da própria condução dos personagens:

[...] nesse sentido há realmente uma correlação. Mas, a preposição inicial é totalmente oposta. *São Paulo S.A.* é um filme feito de experiência pessoal, de ambições e frustrações individuais. [...] Já *O Caso dos Irmãos Naves* parte de um fato, uma situação, de um ambiente, totalmente estranhos a mim. O caso me impressionou vivamente em 1956, a primeira vez que li algo sobre o assunto antes mesmo de pensar em fazer *São Paulo S.A.* Jamais esta história teria relação com o filme que agora foi realizado, se tivesse sido feito antes. Seria então mias ou menos um relato policial, um suspense. Ao contrário do meu filme anterior, esse tem uma objetividade essencial. *O Naves* é, assim, uma abstração de todo o conteúdo subjetivo; anseio e frustrações individuais deixam de existir. Ao contrário de *São Paulo S.A.*, não há personagens condutores. Há mesmo uma obsessão de inversão, de reviravolta estrutural. Várias vezes fui acusado de oportunista, como se fosse ao gosto do momento, como se fizesse cinema de acordo com o gosto vigente, como se eu fosse alguém sem ideias próprias de cinema, de definição pessoal como cineasta. Talvez a mudança de *São Paulo S.A.* para *O Caso dos Irmãos Naves* era eu poder chegar à comédia. Estava mais interessado na comédia do que no filme sobre Roberto Carlos. Ao meu ver, morre frustrado o cineasta que não faz comédia e musical” (PERSON apud MORAES, 2010, p. 471-472).

Assim, todos esses apontamentos contribuem para se pensar sobre a importância da construção de uma historiografia cinematográfica a partir da multiplicidade de registros de memória.

## 2.4 - Uma pausa para refletir - o *Caso* filmado e o *caos* que não se documenta

Como tema, *São Paulo Sociedade Anônima* a atualidade da temática. Nos seus dizeres chega a ser profético. Person teve a percepção de olhar para o lado, para o vizinho, para o parente mais próximo, para o seu quintal. (MORAES, 2010, p.27)

Essa fala é oportuna para o filme *O Caso dos Irmãos Naves*, cuja temática também continua atual pelas tantas injustiças (da Justiça) e violências (da Polícia). Se o pano de fundo da época do nascimento do *Caso* (e do filme) era a ditadura civil-militar, o de agora, que pode ser considerado ‘herança’ daquele período, é uma ‘sombra de mentiras’ que desenha o despreparo de policiais militares e seus criativos métodos de violência; a proliferação de escolas jurídicas com um excessivo tecnicismo rígido que ‘catapulta’ profissionais alheios aos ‘porões’ de que ressoam pedidos de socorro; a corrupção nas diversas ‘famílias’ institucionais (e instâncias); a falta de liberdade de expressão (ainda que velada); as péssimas condições carcerárias, dentre tantas deficiências estruturais da vida brasileira.

Raphael Ribeiro (2009), no já referido texto acadêmico *O Caso dos Irmãos Naves e o Caso de Tantos Irmãos*, aponta algumas falas do filme que o atormentaram<sup>130</sup> e finaliza o seu texto acadêmico com um paralelo do *Caso* com a atualidade, valendo-se das prisões por crime de tráfico motivadas pelo disque-denúncia para criticar o abismo existente entre os juízes e a realidade. Nas palavras de Raphael Ribeiro,

[...] Tudo parece muito atual, visto que hoje juízes condenam pessoas pelo crime de tráfico, com fundamento em disque denúncia, a autoria, como antes, não é certa. Estes mesmos juízes nem passam perto de uma cadeia, têm medo daqueles que excluem. O crime criado é um modo de jogar todos contra um. A tortura infelizmente acontece nos porões da democracia, como antes nas ditaduras. A família é agredida moralmente e fisicamente quando visita seu familiar, por exemplo, com as revistas vexatórias, para garantia. “É tudo mentira nos papel” [sic] (RIBEIRO, 2009).

Se, na época do filme, havia tortura de presos políticos, hoje há tortura do preso comum (BERNARDET, 2011). São péssimas as condições carcerárias. Presídios lotados que ‘abrigam’, assistem e, por vezes, camuflam assassinatos, chacinas e outras agressões, são uma das partes podres da ‘arquitetura’ brasileira, cujos espaços públicos também apresentam marcas de um modelo atual de ‘tortura’: assaltos à mão armada, balas perdidas, massacres e espancamentos, tanto por policiais quanto por pessoas comuns.

---

<sup>130</sup> “Sebastião Naves: ‘Na cidade, está todo mundo contra nós. Nós nem sabe o que o delegado pode fazer contra nós’. Mãe dos irmãos Naves: ‘É tudo mentira nos papel’ desesperada fala ao juiz, que friamente a manda calar. Adv. João Alamy Filho: ‘Veja por si mesmo, eles estão sendo torturados na cadeia’. O juiz responde ‘Não posso ir ver, pode ser perigoso, os instrumentos legais enfrentaram a violência, os atos processuais têm seu tempo’” (RIBEIRO, 2009).

Segundo Bernardet (2011), assuntos dessa natureza só ganham visibilidade quando os vitimados são a classe média: “A imprensa e a classe média se preocupam muito com a ação da polícia e a tortura quando a classe média é torturada”. Do contrário, são poucos os que saem do casulo e demonstram indignação. Plínio Marcos foi um deles. Procurou dar voz a esses seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”<sup>131</sup>, a exemplo de *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, conto escrito em 1977 e inspirado em fatos verídicos ocorridos em Osasco-SP na década de 1960, quando vinte e cinco detentos foram queimados vivos. O filme *JUÍZO*, de Guta Ramos, lançado em 2007, é um verdadeiro retrato dessa precariedade do Poder Judiciário, em que magistratura, defensoria pública e promotoria ficam de mãos atadas em face dos problemas que estão para ser decididos por eles: o futuro de menores em situações de risco<sup>132</sup>.

Bertold Brecht (2003) escreveu: “O que acontece, fica acontecido: a água que pões no vinho, não podes mais separar. Porém, tudo muda: com o último alento podes de novo começar”. Parece que o melhor caminho é cultivar a perplexidade. E não é à toa que o filme dirigido por Person se tornou um clássico e é instrumento pedagógico, principalmente nas escolas de formação jurídica e militar. Se ainda hoje estão ‘fechados’ os arquivos daquela época, foi realmente um ato de coragem do Person e Bernardet em falarem, por meio de metáforas, sobre a tortura vigente. Essa qualidade, por vezes adormecida nos intelectuais de agora, poderia acordar. Se hoje iniciam a “abertura” dos arquivos da época da ditadura militar, escondem os encarcerados de agora, repetem a ‘higienização’ daquela época e “varrem” as ‘cracolândias’ atuais, para, num futuro, voltar ao tempo e resgatar a cegueira do presente?

Desmemoriados que somos, heroicizamos os torturadores<sup>133</sup> e nos esquecemos dos torturados. De hoje. Bernardet (2011) critica a falta de preocupação com a tortura que acontece nas delegacias de polícia. Para ele, as prisões lotadas e os assassinatos que lá ocorrem não gerarão Comissão de Verdade para esse tipo de torturador. Nos seus dizeres:

[...] eu acho ótimo, hoje, não só acho ótimo como eu acho que devem sim, buscar os torturadores. É uma pena que o Tuma tenha morrido sem ter sido julgado, interrogado...ele que assumiu a polícia durante uma grande parte da ditadura. Mas uma grande preocupação com a tortura, atualmente, com as delegacias de polícia, [...] não há grande preocupação com as prisões que estão cheias de pessoas, os assassinatos. Isso pode até dar uma ficção como o Carandiru, mas não dá uma Comissão de Justiça e de Paz. Nunca mais, não se refere a isto. Então, essa questão é uma questão de classe. É uma questão de classe social, não é uma questão universal. [...] E quando digo isso, eu digo raramente e as pessoas ficam muito irritadas, porque

<sup>131</sup> É o termo recorrente no conto para se referir à sociedade.

<sup>132</sup> Ver Projeto DIREITO NO CÁRCERE que leva música (em especial, o samba) para o presídio central de Porto Alegre. Disponível em <<http://direitonocarcere.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

<sup>133</sup> A exemplo de uma das principais avenidas de Uberlândia-MG que é batizada com o nome de Rondon Pacheco.

parece uma desvalorização da coragem que tiveram os militantes, os riscos que eles tomaram e das suas mortes e das suas torturas e mortes. Como os Paivas e tantos outros. Mas isso me leva também a recusar a heroização (BERNARDET, 2011).

Se em 1967, usaram o ocorrido de Araguari como metáfora daquele momento, hoje é possível usar essa metáfora da ditadura militar para “encenar” as mazelas.

## 2.5 - A moda de viola: cantoria

“De algum lugar, a música...  
Mas ninguém sabe de onde,  
Nem como. Vem, perdura,  
Demora-se no espaço que ocupa.[...]  
(PALLOTTINI, 1970, p.62)

Em paralelo à durabilidade x esquecimento das reminiscências de Funes, estão os versos poéticos. No texto *A Permanência do Mundo e da Obra de Arte*, Hannah Arendt (2008, p. 183) pontua que a linguagem é o material da poesia, cuja recordação é transformada em memória. É o ritmo da poesia que permite a sua fixação na memória. É a memória que determinará a sua durabilidade, a sua lembrança na humanidade.

Para a autora, a capacidade humana<sup>134</sup> é a fonte imediata da obra de arte, que, mesmo sendo fruto do pensamento, não deixa de ser coisa, portanto, fabricada pelas mãos do homem, tal qual qualquer outro objeto. Segundo Hannah, a poesia e a música são as menos materialistas das artes por exigirem artesanato mínimo no seu material, que são o som e a palavra. Assim, mesmo que um poema tenha permanecido indelével na memória de muitas gerações de pessoas, para continuar a ser escutado (e lembrado), deverá ser registrado em algum suporte, adquirindo o caráter de tangível.

Esse prisma demanda-nos a reflexão sobre a música *Erro Judiciário*, composta por Sulino & Dr. Antônio Carlos. Está disponível na internet, postado por Sidney Melodia (2008), um vídeo em que ele canta numa edição de 1994 do Programa *Viola, Minha Viola*. Ao ser chamado ao palco por Inezita Barroso, o artista diz: “[...] eu vou cantar pra vocês, com a

---

<sup>134</sup> “Trata-se de capacidades do homem, e não de meros atributos do animal humano, como sentimentos, desejos e necessidades, aos quais estão ligados e que muitas vezes constituem o seu conteúdo. [...] A capacidade de pensar relaciona-se com o sentimento, transformando a sua dor muda e inarticulada, do mesmo modo como a troca a ganância crua do desejo e o uso transforma o anseio desesperado da necessidade – até que todos se tornem dignos de adentrar o mundo transformado em coisas, reificados. Em cada caso, uma capacidade humana que, por sua própria natureza, é comunicativa e voltada para o mundo, transcende e transfere para o mundo algo muito intenso e veemente que estava aprisionado no ser” (ARENDELT, 2008, p. 183).

permissão da produção do programa, uma moda de viola<sup>135</sup> inédita. É uma moda de viola que nós escrevemos recentemente e eu gostaria que vocês atentassem para o enredo. O Título é *Erro Judiciário*".<sup>136</sup> E canta:

Araguari tem remorso e tristeza em seu cenário/ O ano de trinta e sete manchou o seu calendário/ Quando uma pobre família por erro judiciário/ Vê os seus filhos amargando o rigor penitenciário/ Pagando como se fossem assassinos sanguinários/ Detidos injustamente/ Sofreram sendo inocentes como Jesus no calvário./ Joaquim Naves era sócio e amigo de Benedito/ Que por azar nos negócios traçou um plano esquisito/ Sumiu sem deixar recado, nem falado e nem escrito/ Sebastião e Joaquim Naves ficaram bastante aflitos/ Deram parte na polícia suspeitando de um delito/ Mas para averiguação/ Prenderam os dois irmãos causando grande conflito./ Os dois jamais esperavam o terrível desatino/ Por medo e desespero choravam como meninos/ E sem ter nenhuma prova abusou do raciocínio/ E fez com que os irmãos Naves mudassem os seus destinos/ Presos e seviços/ Confessaram obrigados que eram os assassinos/ Não encontrando o corpo, não saíram da prisão/ Sua mãe também foi presa na fria investigação/ Sem saber do que tratava de joelhos pelo chão/ Aquilo que ela assistia feria seu coração/ Via seus filhos queridos que lhes pediam bênção/ Bem ali na frente dela/ Apanhar do sentinela na mais cruel judiação/ Não há mais crime sem prova deste caso a lei nasceu/ Neste erro clamoroso vejão que aconteceu/ Treze anos na cadeia Joaquim Naves faleceu/ E com tanto sofrimento sua mãe também morreu/ Dezesseis anos de pena Sebastião sobreviveu/ Só foi posto em liberdade/ Quando vivo na cidade Benedito apareceu.<sup>137</sup>

Na hipótese de o violeiro ter apenas cantado a música em vários lugares para as muitas gerações e não tê-la inscrita nalgum suporte, seria provável que hoje não soubéssemos da sua existência. Ou talvez tivéssemos tomado nota apenas de parte da canção, na hipótese de alguém tê-la cantado para alguém que ouviu alguém cantá-la em algum lugar.

Inezita Barroso (2010), em entrevista concedida ao Projeto *Produção Cultural no Brasil*, ensina que a música folclórica

[...] só é executada quando tem um motivo: com um motivo religioso, um motivo de festa, um motivo triste. Você vê que as letras antigas falavam de fatos reais que aconteciam em volta. Não tinha jornal, não tinha nada, então o cantor era um jogral, pendurava a viola no cavalo e ia embora contar aqueles fatos. (BARROSO, 2010).

Assim é a música de Sulino: fatos reais cantados na viola. A sua composição articula algumas expressões que denotam uma visão cristã para o *Caso*, a exemplo de “sem saber do que tratava de joelhos pelo chão” e “sofreram sendo inocentes como Jesus no calvário”.

---

<sup>135</sup> “Defino a moda de viola como um ritmo supostamente originário da cultura caipira, que se caracteriza por um cantar quase declamado em duo de vozes com intervalo de terça, acompanhado por uma viola e um violão ou um par de violas, cujo som funciona como elemento dramático, realçando ou criando ambiente para determinadas passagens. Geralmente, as músicas narram um acontecimento, que pode ser inspirado em fato ocorrido ou uma criação do compositor; em ambos os casos, a estrutura narrativa da moda de viola confere um aspecto de registro documental (guardadas as especificidades da moda em termos narrativos)” (MENEZES, 2008, p. 18).

<sup>136</sup> Percebe-se, na fala do artista a sua preocupação, ao apresentar seu trabalho artístico, de informar o público sobre o acontecimento real. Isso, demonstrando, por meio da música, uma das funções sociais das artes.

<sup>137</sup> Disponível em <<http://migre.me/dcKUL>>. Acesso em: 23 mar. 2012

Essa sua visão cristã dialoga fortemente com o livro de Alamy Filho, que apresenta muitas passagens com referências cristãs e expressões relativas a Deus. Exemplos: ao falar sobre um mês do sumiço de Benedito: “O Benedito do Prontidão era o Benedito Pereira sumido? Deus sabe tudo. Deus sabe tudo.” (ALAMY FILHO, 1960, p. 42); ao se referir ao depoimento de Antônia Rita, que informara ter estado com o marido à noite e ele não tinha culpa: “Podia jurar. Jurar. E Deus também sabia.” (ALAMY FILHO, 1960, p. 44); ao descrever o seu conflito sobre a recusa ao pedido de Dona Ana: “O povo não acreditava neles. Tinha formado outro juízo. Herodes ou Pilatos? Anás ou Caifás?” (ALAMY FILHO, 1960, p. 51); ao descrever Dona Ana em sua casa: “Pela misericórdia de Deus, suplica a caridade do cristão. [...] sua dor santificava.” (ALAMY FILHO, 1960, p. 53). E ainda, uma passagem muito expressa sobre castigo divino:

[...] Sebastião sofria. Nada poderia fazer para afastar a cruz. [...] Só Deus. E ele pensava. Pensava que não merecia a ajuda de Deus. Só milagre. Mas ele não era santo para fazê-lo. Ele não podia tirar dinheiro do nada. Quem era ele? Pobre. Humilde. Pecador. Estava sofrendo por seus pecados. Tinha que sofrer, até que Deus mandasse parar. [...] Só um milagre! (ALAMY FILHO, 1960, p. 226-227).

E essa impressão se confirma pela fala de Person quando, na época da produção do filme, concede uma entrevista<sup>138</sup> e diz que a visão mineira de parte da sociedade brasileira sobre o *Caso* e outros ‘casos’ é horrível. Nos seus dizeres, referindo-se a Alamy Filho:

[...] Você não pode acreditar, mas o advogado deles – um sujeito honesto que lutou pela liberdade dos dois até o esgotamento de todos os meios possíveis – me disse, quando o conheci, que a prisão foi uma maneira de os dois irmãos se santificarem e que isso não aconteceria não fosse a injustiça (MORAES, 2010, p. 460).

Outro dado a ser observado são os cinco últimos versos da música que deixam pistas para o raciocínio de que a fonte geradora da letra foram os fatos contados por meio da *tradição oral*, cuja narrativa fica propensa à modificação, ao ser ouvida e repassada de pessoa para pessoa. Tanto Joaquim quanto Sebastião ficaram presos por oito anos (e não treze). Ganharam liberdade condicional por bom comportamento e não pelo reaparecimento de Benedito. Posto em liberdade, Joaquim faleceu após dezesseis anos. A mãe, depois da anulação do processo e do recebimento da indenização, foi a última a falecer.

Se observada por esse enfoque, da inverossimilhança de alguns dados, essa contradição de informações apresenta vestígios de uma provável alteração dos fatos advinda da própria oralidade. Daí, é possível conjecturar que a letra da música não tenha sido feita a partir dos estudos dos autos processuais, ou do livro. É possível pensar que os compositores

---

<sup>138</sup> Jornal do Brasil. 28 de novembro de 1965.

tenham assistido a noticiários, ao filme, por exemplo, filtrando a informação principal, deixando de lado os detalhes, e composto a música.

Essa foi a nossa primeira impressão, desfeita ao longo da pesquisa. Numa conversa por telefone, em 29 de dezembro de 2012, o letrista dr. Antônio Carlos revelou que a motivação para a criação do trabalho artístico se deu após ter lido o livro e assistido ao filme, tudo isso no seu percurso acadêmico, como ele contou:

[...] Eu estudei direito na USP no período de 72 a 76. Esse assunto veio à tona quando foi estudado, na aula de Penal e também em aulas sobre a reforma do Código Processual Penal de 1940. Me interessei. Veio o filme. Eu assisti ao filme. Eu comprei o livro. Eu tenho o livro até hoje. Estudei. E pensei: “falta uma música”. Escrevi a música. Eu sempre comentava com o Sulino. Quando o Sulino leu, fez as modificações. Então eu escrevi a letra e ele fez a melodia. Tirei a acidez da história. A história crua é muito pesada. Eu passava para ele o rascunho e ele fazia as alterações (CARLOS, 2012).<sup>139</sup>

Segundo o letrista, que não se lembra o ano em que a música foi gravada, foi difícil sintetizar uma longa história para o formato de letra de música. Sulino modificou os seus escritos (de acordo com a sua experiência e para que tocasse o público), cujos rascunhos devem estar com a família do violeiro. (CARLOS, 2012).

Esse fato reforça a ideia da importância da *tradição oral* para a preservação da memória e também da sua ressignificação. Nesse caso, uma memória sobre o processo criativo.

A referida música ganhou duas novas interpretações. Nas vozes de Leyde & Laura, compôs os álbuns *Viola Pura* (2002) e *Meu Canto Caipira* (2010),<sup>140</sup> com o nome *O Caso Irmãos Naves*. Interpretada pela dupla Luiz Faria e Silva Neto, integrou o álbum *Rio Formoso*<sup>141</sup> (2004), mantendo o título de *Erro Judiciário*. Nos dizeres de Laura, “o nosso público gosta muito destas histórias, esta principalmente, por ser real, e foi também o motivo que nos levou a gravarmos (LAURA, 2012).<sup>142</sup>

É importante mencionar que a gravação de Leyde & Laura apresenta, antes do enredo, a seguinte introdução (falada): “1937. No triângulo mineiro uma confissão obtida sob tortura se transformou no maior erro judiciário do século. Fato este que influenciou a alteração do Código Penal do nosso país”.

---

<sup>139</sup> Conversa informal via telefone com dr. Antônio Carlos e Eliene Rodrigues em 29.12.2012.

<sup>140</sup> Conforme descrição da discografia de Leyde & Laura feita por Sandra Cristina Peripato. Disponível em <<http://migre.me/deG1p>>. Acesso em: 23 mar. 2012

<sup>141</sup> Disponível em <<http://migre.me/deG27>>. Acesso em: 12 set.2012.

<sup>142</sup> Entrevista via e-mail concedida por Laura a Eliene Rodrigues em data de 04. 04. 2012.

## 2.6 - O documentário televisivo

Outro possível paralelo com a poesia (e a necessidade de suporte para a sobrevivência) mencionado no tópico anterior são os depoimentos trazidos no documentário televisivo *O Caso dos Irmãos Naves*, apresentado durante o último Programa *Linha Direta Justiça* da TV Globo, em 18 dezembro de 2003<sup>143</sup>.

Os jornais da época relatam que a equipe de produção do programa ficou em Araguari por três meses, mapeando lugares, fatos e recortes de jornais da época. Depois de formatar um material-base, com alguns depoimentos gravados (moradores do lugar), retornou para os estúdios do *PROJAC-RJ*, para a filmagem das cenas de reconstituição, bem como para a finalização do programa. Segundo nota do jornal *Diário de Araguari*<sup>144</sup>, o objetivo do trabalho era “mostrar que os irmãos eram realmente inocentes e que, mesmo assim, foram condenados e permaneceram por muito tempo presos por um crime que não cometaram.”

Os depoimentos apresentados no episódio reúnem declarações de alguns dos atores que integraram o elenco do filme (Raul Cortez, Juca de Oliveira e John Herbert); bem como de familiares dos Naves e de Alamy Filho, de moradores da cidade e intelectuais. Vale reconhecer o valor de tais depoimentos pelo próprio caráter da perpetuidade da memória: vieses do imaginário coletivo impressos em imagens. Depoimentos gravados, evitando assim, a sua deterioração.

O documentário pode ser desmembrado em três eixos: narrativa dramatizada (simulação dos fatos); depoimentos (recordações) e narrativa comentada (provocações críticas pelo repórter sobre a atuação da polícia militar). Esses três eixos estão muito bem amarrados. Como será percebido pela leitura a seguir, o enfoque será dado para o que aqui denominamos de *depoimentos*, sem deixar de ‘listar’ uma ordem da sequência de algumas cenas que compreendem a simulação dos fatos.

O episódio inicia-se com a voz do narrador<sup>145</sup> anunciando o desaparecimento de Benedito para trazer a voz de recordações daqueles que não presenciaram os fatos, mas que se

---

<sup>143</sup> Equipe Técnica: “[...] Atores: Emilio Orciollo Neto, Bruce Gomlevski, Jackson Antunes, Aracy Cardoso, Leon Goés, Aramis Trindade, Alexia Garcia, Mauro José, Érica Lustosa, Roberta Repetto, Marcelo Gonçalves, Walter Bellonci, José Augusto Branco \* Roteiro: Charles Peixoto. \* Direção: Pedro Vasconcellos, Edson Erdmann, Luis Felipe Sá e Milton Abirached. \* Narração: Nina de Pádua. \* Repórter: Domingos Meireles.” (LINHA DIRETA, 2003).

<sup>144</sup> *Diário de Araguari*. 04 de dezembro de 2003. Matéria transcrita para *Gazeta do Triângulo*. 04 de dezembro de 2003.

<sup>145</sup> Transcrições nossas de trechos do programa do Linha Direta.

tornaram ‘testemunhas’, por serem filhos de quem presenciou ou por terem estudado, de alguma forma, o ocorrido:

[...] *Imagens (recortes de jornais). [...]*

JUCA DE OLIVEIRA - Os inocentes foram supliciados quase até a morte e, depois de supliciados, ficaram anos e anos na prisão. [...]

*Imagens. Recortes de jornais.. Cenas. (Abertura. Créditos)*

Todos os depoimentos apresentados são mesclados com as cenas do filme e falas do jornalista apresentador do programa. Direcionado para a televisão, as imagens, as falas, os depoimentos são curtos e dinâmicos. Há uma interligação entre os depoimentos das pessoas e as cenas reconstituídas do caso. O episódio televisivo inicia-se fazendo referência ao filme. Não só o mencionam, informando os nomes da direção e elenco, mas a cada citação de nome dos atores do elenco, é mostrado um flash de cena pela qual ele compôs o personagem.

NARRADOR - O erro da Justiça virou filme em 1967 dirigido pelo cineasta paulista Luis Sérgio Person.

(*Voz do narrador citando os nomes dos atores:. Flashes de cenas do filme para cada citação*)



Imagen 24 - Linha Direta

JUCA DE OLIVEIRA -  
O que o Luiz Sérgio Person fez foi  
apanhar esse filme como uma  
espécie de parábola daquilo que se  
fazia durante o período militar.

E segue com a fala de Raul Cortez dizendo que, no filme, o Person “colocava a omissão, a ingenuidade, a inocência daquelas pessoas todas em relação aquele acontecimento terrível que tava acontecendo na cidade”.

Interessante essa forma de reconhecimento e atribuição de valor ao filme. Denota fidelidade à fonte de inspiração<sup>146</sup> e valoração do elenco, ao valer-se de declarações dos atores que compuseram o filme. As falas iniciais dos atores referem-se ao universo de criação do diretor, às suas intenções e não simplesmente às cenas específicas em que eles atuaram. Referência feita ao filme, o episódio desenrola-se costurando cenas, fotografias, recortes de jornais e depoimentos. Abaixo, alguns trechos do episódio<sup>147</sup>:

[...] *Cena Delegado chegando na cidade*

MARIA BEATRIZ ALAMY - Era muito prepotente A farda dele era impecável e tinha muita pose e andava mostrando a arma pra todo mundo em Araguari. (*Cena de Dona Ana chegando à casa de Alamy*) O papai viu que ela tava falando a verdade. O papai escondeu a dona Ana dentro de casa, lá na nossa casa em Araguari. [...]

HONOR MACHADO<sup>148</sup> - por isso que eu te falo, quantas injustiças se comete em nome da justiça.

*Cena da família Naves indo à delegacia. Irmãos Presos são levados para o porão. Iniciam-se as pancadas. Uma câmera adentra ao porão mostrando desde o portal e o corredor de entrada até várias partes do mesmo.*

NARRADOR - Este é o porão da delegacia. Aqui funcionava uma espécie de câmara de tortura

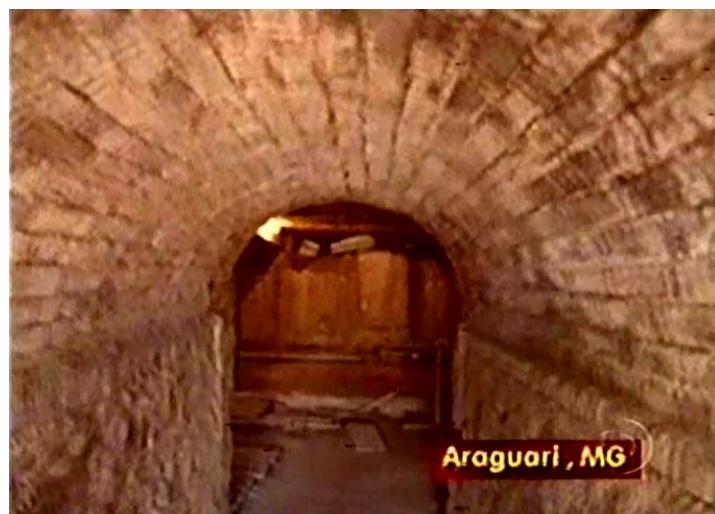


Imagen 25 - Entrada do porão cadeia pública Araguari – Linha Direta

<sup>146</sup> Algumas passagens da dramatização deixam pistas de que o roteiro do documentário televisivo também foi inspirado no livro. A primeira cena apresenta Benedito na casa de Joaquim. Há passagens de diálogos dos três primos antes da festa da inauguração da Ponte. Após a festa, há uma passagem de Benedito no cabaré com uma mulher chamada Nenen. A personagem Nenen é citada em um depoimento constante no livro. No filme, o Benedito apenas aparece dentro do trem e saindo da cidade.

<sup>147</sup> Procurou-se enumerar os depoentes e mencionar algumas cenas interligadas às suas falas. Muitos depoentes são apresentados mais de uma vez, a exemplo do historiador Marcos. O que aqui se apresenta não são transcrições fiéis do texto do episódio, e sim alguns trechos, com o intuito de enfocar as tradições orais (depoimentos) registradas na imagem em movimento (episódio).

<sup>148</sup> Morador de Araguari. Irmão de Alamy Filho. Emociona-se em quase todas as falas.

A imagem em movimento conduz o espectador pela porta de entrada passando pelo corredor até chegar ao interior daquele lugar. A imagem se movimenta de forma rápida. E é simbólico esse percurso pelo olhar. Uma sensação de recolhimento, um convite para o mergulho naquelas lembranças esquecidas, escondidas, não visitadas. Uma passagem pelo *Erro*. Um lugar que quase ninguém viu (ou compreendeu). Espaço curto que representou um longo tempo de dor para os irmãos. Espaço que esconde aflições. Quem o atravessa, mesmo com o olhar, ouve a experiência da família Naves. Pode-se dizer que a imagem do porão revela, nos dizeres de Maluf (2005, p. 74), os “cenários e paredes [...] impregnados de valores e significados reconstruídos de sua vida”.

A antiga delegacia é, hoje, a *Casa de Cultura* de Araguari, patrimônio imaterial da cidade. É notável o enfoque dado pelo episódio para a imagem do porão. Também são apresentados a fachada do asilo e os túmulos de Sebastião e Dona Ana, com foco para as datas de seu nascimento e falecimento. Os espaços, como já citamos Maluf em outras passagens, trazem reminiscências de um passado. São vivos na memória. Se preservados, contribuem para a permanência dos fios de memória.

Os depoimentos dos moradores e do irmão do advogado são emocionados<sup>149</sup>, enquanto as falas dos atores e dos demais profissionais são distanciadas. Isso revela o quanto o afetivo interfere no que é lembrado, nas escolhas das lembranças e na forma como elas são ditas. Os depoimentos dos atores que atuaram no filme retratam o universo da época e alguns traços dos personagens, características que, por certo, foram observadas durante o processo de criação do personagem, conforme se observa na fala de Raul Cortez ao se referir ao tenente como um louco:



Imagen 26 - Linha Direta

RAUL CORTEZ - O Joaquim acho que era mais fraco de saúde, era mais sensível. Então, eu acho que todas as torturas que ele sofreu, eu lembro que a pior foi o momento em que o Joaquim começa a cavar e procurar uma coisa que ele sabia que não existia. Eu acho que, nesse momento, ali ele deve ter rezado pra encontrar o dinheiro lá porque ele sabia o sofrimento, a tortura que ele ia sofrer depois. Então isso, eu acho que ainda foi pior porque a tortura física se comprehende, mas esse tipo de tortura, você querer encontrar o imaginário dessa maneira, de uma historia imposta por um tenente completamente doido, louco que criou um crime.

<sup>149</sup> Os gestos dos depoentes demonstram emoções. Honor, por exemplo, em todas as falas, tem os olhos marejados e, numa delas, ele levanta os braços, reproduzindo, ao seu modo, a posição em que Dona Ana ficou quando estuprada. E ao dizer, ele chora.

A fala de John Hebert demonstra o seu olhar para o passado dialogando com o presente, valendo-se dos dois personagens:

JOHN HEBERT<sup>150</sup>- A força da polícia e do poder na época da ditadura era maior. Era na força mesmo, então os dois reclamavam, diziam que não tinham feito, não tinham como se defender. E se falasse muito, levava mais porrada, mais tortura. Infelizmente essa linha de investigação policial continua um pouco até hoje. [...]

Na sequência, apresentam-se fotografias do acervo do Estado de Minas; imagem do Asilo São Vicente de Paula (Araguari-MG); cena do reencontro de Sebastião de Benedito. Eles se abraçam e o plano fecha com Ivaldo Naves dizendo<sup>151</sup> “acho que foi o grande prêmio que meu pai teve, naquele momento.” E segue com depoimento de Maria Beatriz Alamy<sup>152</sup> referindo-se a Sebastião como um santo, por tudo o que ele sofreu e perdoou. Depois aparecem fotos do reencontro dos dois. Fotos do tenente e da Ana Rosa.

As fotografias apresentadas são ora recortes de jornais apresentando fotografias inseridas em matérias escritas, ora fotografias de rostos (advogado, delegado, os irmãos, Dona Ana, Benedito). De certo modo, elas incrementam os depoimentos, possibilitando ao imaginário de quem as vê pela perspectiva do passado. Um direcionamento para a perspectiva real daquilo que estava sendo contado. A fotografia dos primos tende a mostrar que o abraço e o perdão entre eles não foi um simples discurso. As imagens de Dona Ana recebendo o colar das mãos de Sara Kubitschek simbolizam o Brasil reconhecendo a inocência dos Naves. O prêmio para os mártires que sofreram até as últimas consequências na defesa da honra e dignidade. Virtude.

A figura do filho de Sebastião Naves na ‘televisão’ mostra que, com a morte dos personagens principais, apenas um volume do *Caso* fechou. Ficaram novas gerações lidando com as consequências do ocorrido. É uma perspectiva apresentada pelo episódio que sugere a reflexão sobre os possíveis estragos gerados pela má condução das instituições de segurança e sobre os valores, o modo como as famílias prejudicadas seguem em frente. Algumas recriam o passado e agasalham o inferno pela fé, conforme se vê:

IVALDO NAVES<sup>153</sup> - E a indenização que o meu pai recebeu e a minha tia, mal deu pra eles comprarem uma casa simples, porque não foi embutido o juros e a correção monetária. Mas não era o objetivo também do meu pai querer ficar rico com isso. [...] Ele dizia que as coisas ruins a gente deve esquecer e guardar só as boas, os bons momentos nessa construção nossa que cada um tem, na sua vida própria. Tô aqui fazendo esse depoimento, dizendo que a nossa família é até privilegiada, porque nós conseguimos, como dizia a minha mãe, agasalhar a esse inferno no cobertor que Deus nos deu. (*emociona*)

---

<sup>150</sup> Interpretou o personagem do advogado de defesa.

<sup>151</sup> Filho de Sebastião Naves

<sup>152</sup> Filha de João Alamy Filho.

<sup>153</sup> Referindo-se ao pai, Sebastião Naves. Nos remete à passagem sobre o eterno retorno anteriormente citada.

[...]

*Fotos do cemitério. Túmulo de Sebastião Naves e Ana Rosa.*

Olhar para o episódio do *Linha Direta* pelo ângulo dos depoimentos atrelados à imagem das imagens nos direciona para os meios de comunicação empregados para a transmissão da memória social apregoados por Burke. Um desmembramento dos próprios aparatos que integram o documentário televisivo possibilita enxergar meios de comunicação dentro de outros meios de comunicação. Em outras palavras, o episódio, de acordo com o pensamento de Burke e os cinco meios de comunicação, configura-se no que ele denomina de *imagens*. O curioso é que, dentro dessa imagem, estão os cinco<sup>154</sup> meios de comunicação que transmitem a memória social, citados por Burke, num processo metalínguístico.

Os fios de memória, narrados pelos depoentes no programa televisivo, bem explicitam as *tradições orais*, o primeiro meio de comunicação tratado por Burke. O episódio registra, por meio de imagem em movimento, narrativas simbólicas, permitindo uma perpetuidade da memória.

O segundo meio de comunicação a que Burke se refere, *a ação do historiador, as memórias e outros “relatos” escritos*, nos faz pensar no depoimento do historiador Marcos Sousa. Ao contrário das falas dos moradores de Araguari, carregadas de emoção, ou da filha e do irmão do advogado, que tendem a ser passionais, ou até mesmo a fala do Ivaldo Naves, em que, pelo simples fato de ele tentar conter a emoção, é o que mais nos revela a sua carga emotiva, as falas de Marcos Sousa, distanciadas de sentimento, são elucidativas. Trazem dados e descrições. Os relatos do historiador, diz Burke, “não são atos inocentes da memória, mas antes tentativas de convencer, formar a memória de outrem” (BURKE, 2000, p.74).

As *imagens (pictóricas ou fotográficas, paradas ou em movimento)* são o que acima denominamos de “imagem da imagem”, o terceiro meio de comunicação tratado pelo historiador cultural. Nos seus dizeres:

[...] Trata-se de imagens imateriais, na verdade “imaginárias”. Contudo, as materiais há muito têm sido construídas para ajudar a retenção e transmissão de memórias – “memoriais” como lápides, estátuas, medalhas e “suvenires” de vários tipos. Historiadores dos séculos XIX e XX, em particular, vêm dedicando um interesse cada vez maior aos monumentos públicos dos últimos anos, precisamente porque esses monumentos ao mesmo tempo expressavam e formavam a memória nacional.” (BURKE, 2000, p. 74-75)

O episódio é não menos que uma imagem em movimento, apresentando algumas imagens paradas: as fotografias dos principais personagens, os recortes de jornais e os

---

<sup>154</sup> Para relembrar, os cinco meios de comunicação propostos por Peter Burke: tradições orais, ação do historiador, ações do mestre para o aprendiz (rituais), imagens e espaço.

enquadramentos fotográficos das lápides do cemitério (informando as datas de nascimento e falecimento dos Naves).

O porão, o asilo (onde Joaquim morreu) e o cemitério mostrados no episódio enquadram-se no quinto meio de comunicação apontado por Burke, o *espaço*<sup>155</sup>, para quem esse aparato de memória estava implícito na arte da memória clássica e renascentista até que Maurice Halbwachs o explicitasse como meio de valorizar as imagens a ser lembradas em locais imaginários possibilitando a associação de ideias. (BURKE, 2000, p. 75).

O episódio televisivo em questão, série jornalística sobre os casos policiais, é um registro sobre a passagem do tempo no que tange à violência. Muito embora o enfoque deste tópico não esteja na análise da dramatização, é importante pontuar que, na dramatização, a imagem que apresenta o tenente chegando a cidade de Araguari e também a imagem da família Naves, entrando, pela primeira vez na delegacia, movimentam-se da direita para a esquerda. Simbolizam, de certo modo, um retorno ao passado, à violência. Os tempos passaram, mas a violência ainda tem forte presença. Nessa passagem da chegada do tenente, a imagem é captada de baixo para cima, acentuando o poder e a força da violência.

Assim, todos esses suportes que preservam os vestígios de memória dos Naves são antídotos contra o esquecimento de um importante recorte da história brasileira. Nesse sentido, Hannah Arendt (2008, p. 187) ensina que

[...] A <realização de grandes feitos e o dizer de grandes palavras> não deixarão qualquer vestígio, qualquer produto que possa perdurar depois que passa o momento da ação e da palavra falada. [...] os homens que agem e falam precisam da ajuda do *homo faber* em sua mais alta capacidade, isto é, a ajuda do artista, de poetas e historiógrafos, de escritores e construtores de monumentos, pois sem eles, o único produto de sua atividade, a **história** que eles vivem e **encenam** não poderia sobreviver.

Assim como Funes, os Naves transformaram-se em monumentos. Construíram uma história que ultrapassou o campo do individual para o coletivo. Uma história que movimentou experiências não somente dos que vivenciaram os acontecimentos, mas, principalmente, dos escultores que arquitetaram os edifícios dos Naves pela perspectiva de experiências e paixões. O advogado valeu-se da sua arte de escrita e criou o fato gerador de outros suportes de memória: cinema, música e televisão. Esses criadores, por certo, não teriam edificado seus

---

<sup>155</sup> São adequados também ao *espaço* os lugares propostos no roteiro do projeto *Visita Técnica “O Caso dos Irmãos Naves: a história de um erro”*, na cidade de Araguari-MG, idealizada pela historiadora Viviane Lemes. Roteiro da visita: Secretaria de Obras (um dos locais onde os irmãos foram torturados); Goiás Atlética e Casa da Cultura (Cadeia e Tribunal do Júri); Palácio / Museu; Exposição de Documentos e Fotos organizada pelo Arquivo Público no saguão da Galeria de Arte o Cine Teatro; Apresentação da peça teatral *O Caso Irmãos Naves* pelo Grupo EmCena de Teatro; Palestra com debate. Tema: Releitura do Caso Irmãos Naves na perspectiva do Direito Processual Penal e dos Direitos Humanos. Disponível em: <<http://migre.me/deG6f>>. Acesso em: 19 abr. 2012.

‘monumentos’ não fossem suas experiências individuais e um anseio de transformação para além do seu ninho.

Jorge Larrosa (2004), no seu texto *Experiência e Paixão*, conceitua experiência como tudo aquilo que nos passa, ou nos toca, ou nos acontece e, ao nos passar, nos forma e nos transforma. O autor, para tratar da paixão no sentido de responsabilidade em relação com o outro e como experiência de amor, trabalha com o conceito de “sujeito da experiência”. Para ele, o sujeito da experiência é uma superfície da sensibilidade na qual aquilo que passa afeta de algum modo, produz afetos, inscreve marcas, deixa vestígios e efeitos.

Para Larrosa, no indivíduo que apenas deposita informações, sem se permitir alguma transformação a partir delas, a experiência não se revela/traduz. A experiência é um encontro ou uma relação com algo que se experimenta. É dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.

Existem as experiências que são dadas pelo simples fato de ‘assistir a algo’. Estas tornam-se um modo de fazer que desperta para novas criações. O que vemos, lemos, ouvimos e ao que assistimos nos inspira. Um pouquinho de tudo aquilo que nos toca fica latente em nós e, em algum momento e circunstância, vem à tona.

[...] São as experiências que nos possibilitam a construção. A aprendizagem começa com a intuição. A originalidade é filha da imitação. Começamos imitando algo que admiramos. A invenção aparece desse processo de imitação. Todos convertemos as imitações em invenções. Sempre há um chamado que devemos nos guiar. Devemos ouvir essa voz (SILVA, 2011)

Essa imitação pode ter sido um despertar recorrente para as novas criações inspiradas nos escritos de Alamy Filho. O livro, fato gerador dos outros trabalhos artísticos, que serviram de aparato de memória dos Naves, não deixa de ser uma imitação dos autos processuais. Person, quando da leitura do livro, foi “afetado” por algo que o motivou a projetar mentalmente o filme. Tal qual aprendiz e mestre. Já dizia Octavio Paz: “a originalidade é filha da imitação” (SILVA, 2011). Assim, pode-se dizer que a matriz para a criação dos monumentos foram as experiências de cada artista afetadas pelo contato com os autos processuais por meio do livro de Alamy Filho. Este, por sua vez, foi o primeiro que se permitiu a silenciar, escutar e ser afetado pelas falas de Dona Ana. Foi ele, possivelmente, o primeiro sujeito da experiência, que, transformado pela dor dos Naves, se sensibilizou a produzir afetos, o primeiro a ampará-los na luta pela mudança e o primeiro a deixar vestígios e efeitos. Esses vestígios abriram caminho para o cinema, a música e a televisão, cada qual ressignificando a história de acordo com o seu tempo e atingindo novos público.

## CAPÍTULO III

### TEATRO E MÚSICA: MARCAS CONTEMPORÂNEAS DO PASSADO, RESSIGNIFICADAS A PARTIR DA MEMÓRIA E DOS PROCESSAMENTOS ARTÍSTICOS

Desde os tempos antigos, a literatura teatral mundial apresenta textos que não só abordam questões jurídicas<sup>156</sup>, como foram escritos a partir de inquéritos policiais (a exemplo de *O Interrogatório*, de Peter Weiss; *A Justiça*<sup>157</sup>, de Giuseppe Dessí; e *O Caso Oppenheimer*, de Heimar Kipphardt) e, também, de autos processuais (a exemplo de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller)<sup>158</sup>. No teatro brasileiro, muitos dramaturgos utilizaram-se da escrita para criticar/denunciar a realidade jurídica, tal qual Martins Pena em *O Juiz de Paz na Roça*, Arthur Azevedo em *Bilontra*<sup>159</sup>, Dias Gomes em *O Santo Inquérito*, Plínio Marcos em *Barrela* e Moacir Chaves em *Bugiara*, dentre outros. Destaca-se que o texto *Bugiara* foi escrito a partir de arquivos de processo da inquisição brasileira contra o luterano João Cointa.<sup>160</sup>

Sábat Magaldi (2008), em seu livro *O Texto no Teatro*, observa que existem vários trabalhos teatrais fundamentados em tramas de casos jurídicos. Um processo que conduz a um julgamento, ele explica, traz em si muito de teatro, cujo conflito é estabelecido nas relações de defesa e acusação, apresentando “um núcleo dramático espontâneo, capaz de atrair todo o tempo o interesse do espectador” (MAGALDI, 2008, p. 324).

<sup>156</sup> A exemplo de *Antígona*, de Sófocles; *Oréstia*, de Ésquilo; *Vespas*, de Aristófanes; *Medida por Medida*, de Shakespeare; *O Círculo de Giz Caucásiano*, de Bertold Brecht; e *O Crime de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno.

<sup>157</sup> *La Giustizia*, nome original.

<sup>158</sup> “[...] Para escrever *As Feiticeiras de Salém* (*The Crucible*), Arthur Miller não precisou fugir muito à realidade: os autos do processo relativo aos acontecimentos no pequeno aglomerado norte-americano, no ano de 1692, forneceram-lhe material altamente dramático, transponível para o palco apenas com os cortes e a concentração exigidos pelos limites do espetáculo. Episódios verdadeiros, não há dúvida. Mas seriam verossímeis?” (MAGALDI, 2008, p. 364).

<sup>159</sup> Ver *A cena aberta. A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, de Fernando Antonio Mencarelli.

<sup>160</sup> Estreado em 1999, o espetáculo recebeu o Prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro. “[...] o texto do espetáculo é desprovido de ação dramática e a linguagem dos documentos se repete.” Disponível em: <<http://migre.me/deG8f>>. Acesso em: 29 jan. 2013.

Esse “atrair todo o tempo o interesse do espectador” é a essência do teatro no palco. É essa relação que se estabelece entre palco e plateia que diferencia o teatro dos outros fazeres artísticos. No palco, o teatro é visto e, por vezes, materializa personagens de textos teatrais, romances, contos, ficções, diários, jornais, documentos, autos processuais, dentre tantos outros materiais escritos (ou histórias contadas) que inspiram a criação de trabalhos artísticos a serem encenados. Teatro é presença, realização humana. Cada espetáculo é único, traz um novo ritmo do ator. O ator está em constante convívio com a mudança. Os movimentos, os gestos e a energia sempre mudam. O espetáculo teatral é dinâmico. Efêmero. Diferentemente das outras linguagens artísticas, o espetáculo teatral não se congela no tempo. Os vestígios por ele deixados, a exemplo de fotografias e vídeos, podem apresentar nuances do momento de comunicação entre palco e plateia e possibilitar ao espectador uma ideia da dimensão visual e/ou até mesmo do texto teatral, mas não possibilita a experiência sagrada do “ver fazer acontecer”. O texto teatral, quando da sua concepção, quando da sua escrita, tem um destino certo: a encenação.

O prefácio<sup>161</sup> do livro *O Teatro e sua Realidade*, de Bernard Dort (1977) — um estudo sobre o teatro contemporâneo —, diz que o objetivo do teatro é intervir na vida e possibilitar ao espectador o seu encontro consigo mesmo (e com sua sociedade), tornando-o capaz de agir sobre a sua própria realidade (DORT, 1997, p. 9-10). Nas páginas iniciais do texto, Dort apresenta algumas propostas de trabalho que romperam com o teatro naturalista, dentre elas, o teatro épico de Bertold Brecht.<sup>162</sup>

A partir disso, o autor apresenta o “teatro-documento” ou o “teatro de fatos” — que coloca no palco acontecimentos reais sem reconstituir uma aparência de realidade — e lista algumas tentativas de montagem desse tipo de trabalho<sup>163</sup>, demonstrando a sua complexidade: o teatro-documento não se resume em levar para a cena fatos brutos. O autor reconheceu o sucesso de *O Interrogatório*, de Peter Weiss, porque, nos seus dizeres, o dramaturgo “recusou-se tanto a fazer uma reconstituição das audiências como a realizar uma montagem

<sup>161</sup> Escrito por Fernando Peixoto.

<sup>162</sup> Um teatro do espanto e da curiosidade. Uma nova dramaturgia como ferramenta para despertar o povo e criar a consciência política. Um teatro que utiliza cartazes, faixas, projeções e outros elementos que despertem a plateia para a realidade. No palco, uma ação para ser vista e compreendida, mas a verdade desta ação, nos dizeres de Dort, “situa-se em outro lugar, na plateia, ou, mais ainda, na sociedade, que é o denominador comum entre a plateia e o palco. Cabe ao espectador descobri-la e fazê-la existir concretamente” (DORT, 1977, p. 27).

<sup>163</sup> Segundo Dort (1977, p.28-29), algumas peças não passam de documentários à maneira naturalista, a exemplo de *Oppenheimer*, de Heimar Kipphardt, em que a problemática moral do personagem prevalece, deixando em segundo plano, a questão da construção e da utilização da bomba atômica. Também de *A guerra entre parênteses* de Guy Kayat, um trabalho sobre a guerra do Vietnã, em que os gritos e gesticulações dos atores para demonstrar a violência provoca no espectador uma espécie de catarse.

dos fatos revelados ou confirmados pelo processo que se destinasse unicamente a provocar horror no espectador" (DORT, 1977, p. 29).

Magaldi (2008), que acompanha esse pensamento, afirma que a referida peça "abriu para o autor e para a dramaturgia moderna um caminho rico de possibilidades", pelo farto material a ser explorado e, pela lucidez com que o dramaturgo alemão abordou os acontecimentos, deixou ao público (e para os tempos) o julgamento de "um dos problemas capitais que atormentam o homem contemporâneo: o da responsabilidade individual e coletiva" (MAGALDI, 2008, p. 474-475).

A impressão que se tem é que Peter Weiss soube lapidar, com maestria, os documentos policiais e levar para o público, por meio da linguagem teatral, a consciência dos fatos. Foi a partir do seu texto teatral — e não mais das peças dos interrogatórios dos judeus — que vários outros trabalhos artísticos foram criados, a exemplo da recente montagem do espetáculo teatral *O Interrogatório — uma vigília pela vida*, pelo grupo carioca Centro de Investigação Teatral. Sob direção de Eduardo Wotzik, a peça teatral estreou em 2012, levando ao palco as cenas que duraram vinte e quatro horas seguidas e serviram de material para a criação do filme *Testemunha 4*, dirigido por Marcelo Grabwsky<sup>164</sup>.

Tudo isso nos remete ao *Caso dos Irmãos Naves* e aos processamentos artísticos que, nos últimos anos, foram sendo gerados a partir daqueles suportes de memória já citados, especialmente, a partir do livro e do filme. Fazendo um paralelo com o trabalho de Peter Weiss, é possível dizer que tanto o livro quanto o filme extraíram dos autos processuais a matéria-prima e abriram "esse caminho rico de possibilidades" a despertar no público (e em outros artistas) essa consciência de responsabilidade individual e coletiva, a que Magaldi faz referência.

Como já mencionado em tópicos anteriores, muitas reminiscências do passado ficaram cravadas nos trabalhos artísticos de *O Caso dos Irmãos Naves*. Uma imagem de Araguari<sup>165</sup> que provocou/provoca, em alguns espectadores um retrospecto pessoal ou uma simples informação histórica e, em outros, um despertar da consciência para uma responsabilidade coletiva e um desejo de mudar. Muito embora seja impossível mensurar os impactos causados pelas imagens (dos trabalhos em questão) na vida dos espectadores, é importante lembrar que, como bem observa Francisco de Assis Ferreira Melo (2009) em sua dissertação *Toda Nudez de Nelson Rodrigues na dramaturgia e no cinema*, um trabalho artístico não morre no seu tempo de criação. Ele influencia no futuro. Nas suas palavras: "uma

<sup>164</sup> Disponível em: <<http://migre.me/deG9E>>. Acesso em 10 jan. 2013.

<sup>165</sup> Dos anos de 1930 e 1960, apresentada no livro de Alamy e filme de Person.

vez que o contato com a história esteja concretizado, não há como retirar da plateia as impressões do que aconteceu, pois cada um, a seu modo, se permite capturar pelo impacto das imagens e se sujeitar à história” (2009, p. 92).

E esse “se sujeitar à história” pode ser lido pelas lentes de Auterives Maciel Júnior (2008) no texto *A memória cósmica e a emoção criadora*, em que o autor analisa a memória pela perspectiva de uma vivência criativa (à luz de Bergson e a sua teoria sobre a “totalidade aberta”) e, a partir disso, conclui que “a emoção nos abre para o tempo como invenção, que potencializa o tempo, selando a aliança entre a memória e a criação” (MACIEL JÚNIOR, 2008, p. 76). Para o autor, durante o arranjo de uma obra de arte, para além das sensações que são elementares, a inovação que o artista pode apresentar é a sua capacidade de juntar a estas sensações uma emoção inteiramente nova.

Pensando sobre os autos processuais ‘esculpidos’ em formato de livro e filme e sobre a influência das imagens por eles deixada, a ideia deste capítulo é apresentar alguns apontamentos sobre o espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves*, concebido pelo grupo EmCena, e o trabalho musical de Jair Naves, cuja ideia surgiu a partir do momento em que o artista assistiu ao filme de Person. Também apresentaremos um exercício de escrita teatral que desenvolvemos no percurso desta pesquisa.

### **3.1 – EmCena e os Naves**

[...]

O tempo passa, o tempo passa,  
o tempo já é passado.  
De tanto a gente sofrer  
devia ficar acostumado.  
Mas cada dor é como nova  
e cada lágrima é água lavada  
e cada nó na garganta  
tem outro gosto mais amargo.  
(PALLOTTINI, 1970, p. 36)

Em 2006, *O Caso dos Irmãos Naves* ganhou formato de espetáculo teatral, com estreia em 30 de abril no Teatro Rondon Pacheco, em Uberlândia-MG. Concebido pelo grupo *EmCena*, de Araguari-MG, e sob direção de Thiago Scalia e Fernando Mikael, o espetáculo de mesmo nome foi um sucesso, relata o *Diário de Araguari* de 12 de maio de 2006: “parece mentira, mas todos os ingressos foram vendidos, cadeiras extras foram colocadas no teatro, pessoas sentadas no chão”. Segundo o jornal, os jovens atores pesquisaram sobre o tema no

Arquivo Público de Araguari, entrevistaram familiares, visitaram locais e, a partir disso, “surgiu das mãos talentosas de Henrique Macedo o roteiro emocionante”.

Casa lotada na estreia, o início da temporada na Casa de Cultura em Araguari-MG, não foi diferente, anunciou o jornal *Gazeta do Triângulo* de 17 de maio de 2006: ingressos esgotados, público de outras cidades, lágrimas e emoções da plateia. Segundo a matéria jornalística, “a mensagem passada ao público era de que Dona Ana, mais velha, estivesse lembrando momentos em que viveu ao lado dos filhos, esposas e neto.” A encenação dessas recordações retornou aos palcos em 2009<sup>166</sup> seguindo carreira até 2012, momento em que assistimos às cortinas se abrirem e apresentarem a mãe dos Naves:



Imagen 27 – Grupo EmCena<sup>168</sup>

DONA ANA - óia gente, depois de tudo que aconteceu eu nunca mais quis voltá naquela cidade. Doutô João aconselhô não ficá lembrando [...] Eu me lembro tudo, tudo que aconteceu... cada lágrima que saiu desses olhos. Eu tinha certeza que meus fio era inocente, inocente, inocente, inocente.<sup>167</sup>

Logo depois, ao som do refrão da música *Roda Viva*<sup>169</sup>, de Chico Buarque, são apresentadas, numa espécie de “pot-pourri”, várias passagens do espetáculo. A primeira cena se inicia com Dona Ana, Sebastião e Salvina em volta de uma mesa de cozinha. Salvina, em

<sup>166</sup> “Elenco: Thiago Scalia (Joaquim Naves); Érica Goulart e Andressa Lis (Antônia Rita); Diogo Machado (Sebastião Naves); Lidia Soares e Karen Marry (Salvina Olina); Glenda Mara e Ana Macedo (Dona Ana Rosa Naves); Fernando Mikael (Tenente Francico Vieira); Guilherme Campos e Rubens de Souza (Soldado); David Abdalla (Alamy); Ricardo Fiúza (Benedito); Guilherme Franco (Iluminação); Luana Andrade (Sonoplastia).” (MACHADO, 2012).

<sup>167</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>168</sup> Foto: Disponível em <<http://migre.me/deEEd>>. Acesso em: 12 set. 2012.

<sup>169</sup> “Roda mundo, roda gigante/ Roda moinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração.”

pé, segura uma vasilha e prepara algum alimento. Conversam sobre a festa que vai acontecer. Dona Ana pergunta ao casal onde estão seus filhos. Chegam Joaquim Naves e Tonha.



Imagen 28 – Sentados (da esquerda para a direita): Joaquim Naves; Ana Rosa; Sebastião Naves. Em pé: Antônia Rita e Salvina – Grupo EmCena<sup>170</sup>

Antes de qualquer fala dos personagens, as primeiras imagens apresentadas no palco (os elementos cênicos e a disposição dos personagens) já sinalizam ao público que aquela personagem que outrora iniciara uma narração do seu passado estava ali, naquele momento, num ambiente familiar, vivendo aquela história.

De volta à primeira cena: Joaquim anuncia a compra de um caminhão em sociedade com o primo Benedito. Os diálogos sinalizam preocupação. Ana Rosa diz para ele não dar um passo maior que as pernas e reforça: “a gente não gasta o que a gente não tem”. Salvina pergunta pelo Benedito e Sebastião diz que ele vendeu o arroz. Dona Ana interrompe a conversa e propõe que parem de falar em dinheiro e rezem. Todos se levantam e rezam o *Pai Nossa*. As fotografias direcionam a uma percepção de que a obra teatral é uma dramatização de parte da história da família Naves.

---

<sup>170</sup> Foto: Disponível em <<http://migre.me/deFQd>>. Acesso em: 01 jan. 2013 .



Imagen 29 - Da esquerda para a direita: Antônia Rita; Joaquim Naves; Dona Ana; Salvina e Sebastião Naves - Grupo EmCena<sup>171</sup>

Blackout. Cena 2. Benedito sozinho no palco. Um monólogo. Demonstra estar atordoado com o dinheiro. Fala da crise, da queda de preços, do prejuízo na venda do arroz. Sozinho se autoquestionando.



Imagen 30 - Benedito Pereira Caetano – Grupo EmCena<sup>173</sup>

BENEDITO - Eu pensei que eu tirava um dinheiro bom.

[...]

Vontade é de sumir no mundo com essa dinheirama.

[...]

É isso mesmo que eu vou fazer e um dia eu volto e resolvo o que tiver que resolver.”

(Faz uma prece a Deus e Nossa Senhora.)<sup>172</sup>

<sup>171</sup> Foto: Disponível em <<http://migre.me/deFSP>>. Acesso em: 10 out. 2012.

<sup>172</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>173</sup> Foto: Disponível em <<http://migre.me/deGrC>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Sebastião e Joaquim o encontram numa festa. Chamam-no. Ele tenta se esquivar. Conversam. Sebastião o aconselha a não carregar muito dinheiro. Benedito diz que vai ao encontro de Floriza. Sai. Joaquim diz ao Sebastião que estava com mal pressentimento. E assim termina a cena, sinalizando um drama.

Na Cena 3, não há fala. Do lado esquerdo do palco, entra Benedito. Põe uma mala no chão. Abre-a. Retira uma imagem de algum santo. Beija-a. Faz o sinal da cruz. Sai. Blackout. Barulho de locomotiva.



Imagen 31 - Benedito Pereira Caetano – Grupo EmCena<sup>174</sup>

Inicia-se a Cena 4. No mesmo cenário da Cena 1: cozinha da casa de Dona Ana. Lado direito do palco. Os mesmos personagens em volta da mesa. Os diálogos anunciam o sumiço de Benedito. Sebastião diz: “o povo tá falando na rua que eu e o Quinca demo jeito no Benedito”. Chega Joaquim e informa sobre a chegada do novo delegado. “Deus há de iluminá a cabeça desse home”, diz Dona Ana. Os dois irmãos dizem que vão à delegacia. Todos falam ao mesmo tempo. Um alvoroço. “Ou vai todo mundo, ou não vai ninguém.”, resolve Dona Ana. Num emaranhado de vozes, os casais saem. Dona Ana faz uma oração. Uma imagem de Nossa Senhora Aparecida sobre a mesa. Conversa com a santa. Ao fundo, uma música *Ave Maria*. Dona Ana faz a oração “Ave Maria, cheia de graça [...]”.

A música e a entonação da voz da personagem tendem a despertar no público o sentimento de compaixão. Além disso, permitem que o espectador faça uma correlação desse momento ‘presente’ (o da cena) com a primeira fala da Dona Ana — “Eu tinha certeza que

<sup>174</sup>Foto: Disponível em <<http://migre.me/deGwO>>. Acesso em: 01 out. 2012.

meus fio era inocente, inocente, inocente, inocente” — e preveja que algo trágico virá na sequência. Assim, aquela fala inicial que parecia ser apenas um artifício dramatúrgico para trabalhar o plano de memória, passa a ser vista como uma narrativa que antecede a ação, traço característico do melodrama<sup>175</sup>. Conforme ensinam Ricardo Augusto Santos de Oliveira e Paulo Merisio (2008) no artigo *A interpretação melodramática na encenação contemporânea*, o texto melodramático apresenta monólogos no início da peça (ou em outros momentos) com o intuito de complementar o enredo e deixar a plateia a par da história (OLIVEIRA; MERISIO; 2008, p. 5).

Além desses dois monólogos de Benedito acima apresentados e essa oração de Dona Ana, a peça apresenta vários outros, muitos deles no proscênio.<sup>176</sup>.

Na sequência, a Cena 5. O tenente adentra a delegacia e diz: “da minha justiça eu garanto. Não há impunidade”. A família Naves chega. De pronto, Dona Ana diz que seus filhos são inocentes. Joaquim e Sebastião ficam presos. O tenente diz: “então, meus caros, nós vamos pôr essa história a limpo hoje”.



Imagen 32 - Tenente Vieira e Família Naves –Grupo EmCena<sup>177</sup>

<sup>175</sup> “[...] o melodrama não é um gênero estritamente francês, ele avança para outros países e continentes. No Brasil, o melodrama se propaga ainda durante o século XIX concomitantemente ao drama romântico, num período em que a crítica teatral e a dramaturgia nacional se formam com base nas experiências europeias. Sendo este fato uma das justificativas para os poucos registros sobre o gênero neste período e para a confusão que há nos escritos que confundem drama e melodrama.[...] o melodrama é cercado de sentimentalismo, aos temas, aos personagens, com apelo visual e músicas que apresentam os tipos ou enfatizam as situações” (OLIVEIRA; MERISIO; 2008, p. 7-12).

<sup>176</sup> Vale ressaltar que as nossas impressões sobre essa montagem baseiam-se nas nossas lembranças dos espetáculos a que assistimos e das transcrições de trechos do texto que fizemos das apresentações dos dias 21 e 22 de abril de 2012.

<sup>177</sup> Disponível em: <<http://migre.me/deGy3>>. Acesso em: 21 out. 2012.

Essa cena da peça se assemelha ao filme e é uma das passagens cruciais da história real, porque Dona Ana, após ser intimada, vai à delegacia, pela primeira vez, para prestar depoimentos sobre o “cachorro fugido” de Zé Prontidão. É daí que surgem as primeiras suspeitas contra Joaquim. A adaptação para o roteiro do filme trouxe na “Cena 17” esse dado de que toda a família se dirige à delegacia. No filme, a família se dirige à delegacia para informar sobre o encontro de Zé Prontidão com Benedito. Na peça teatral essa passagem não é demonstrada, mas tanto no filme quanto na peça teatral, Joaquim fica preso. E a peça teatral se desenvolve numa sequência de cenas de tortura e a plateia se envolve com as imagens de pancadas e os gritos de terror.



Imagen 33 - Tenente Vieira e Joaquim Naves – Grupo EmCena<sup>178</sup>

Essa imagem, por si só, demonstra a dicotomia entre o opressor e oprimido, personagens típicos do melodrama. Explicita a violência e a dor. Também provoca o horror e a identificação do público com os personagens.

Na sequência, Salvina dirige-se ao proscênio e diz: “depois que nós largô eles na delegacia, nessa hora lá, nossas vida mudou. [...] Debaixo de uma tempestade que não tinha fim. Noite fria, triste, noite dessas que não dá para esquecer”<sup>179</sup>. Mais uma vez, um monólogo, que se apresenta como lembrança, cuja maior força parece ser um complemento para o enredo. Depois, a cena volta para a delegacia. Aparecem os irmãos sentados.

<sup>178</sup>Disponível em <<http://migre.me/deGza>>. Acesso em: 10 out. 2012.

<sup>179</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.



Imagen 34 - Tenente Vieira e os Irmãos Naves – Grupo EmCena<sup>181</sup>

[...]

TENENTE - qual a razão do crime: inveja, raiva, ambição?  
[...]

JOAQUIM - ninguém pode acusar sem ter prova.

TENENTE - então quer dizer que você manda na delegacia?

(*Espancamentos. Flashes de luzes*)

TENENTE - então, refrescaram a memória? Será que agora são capazes de me responder o que fizeram no dia 29?<sup>180</sup>



Imagen 35 - Tenente; policias e os Irmãos Naves - Grupo EmCena<sup>183</sup>

(Tenente manda Joaquim afogar o irmão num balde de água. Ele nega. O Tenente mergulha a cabeça de Joaquim no balde.)<sup>182</sup>

<sup>180</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>181</sup> Disponível em <<http://migre.me/deGA4>>. Acesso em: 10 out. 2012.

<sup>182</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral “O Caso dos Irmãos Naves” apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>183</sup> Disponível em: <<http://migre.me/deGDS>>. Acesso em: 21 out. 2012.



SEBASTIÃO - o senhor pode até matá nós, mas nós não vamos contá mentira.<sup>184</sup>

Imagen 36 - Joaquim Naves; Sebastião Naves – Grupo EmCena<sup>185</sup>



Imagen 37 - Tenente Vieira; Joaquim Naves – Grupo EmCena  
Foto: Pedro Fonseca<sup>187</sup>

TENENTE - Durante a minha carreira eu aprendi que nenhuma mentira resiste à dor.

JOAQUIM - nós não sabemos do Benedito".<sup>186</sup>

<sup>184</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>185</sup> Disponível em: <<http://migre.me/deI1U>>. Acesso em: 22 set. 2012.

<sup>186</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>187</sup> Disponível em: <<http://migre.me/deIfm>>. Acesso em: 18 out. 2012.

Blackout. Ouve-se trecho da canção *Cálice* na voz de Chico Buarque. Ao mesmo tempo o ruído de uma batida do martelo e um extenso grito: “aaaaahhhhhhhhhhhhh”. Finaliza-se com o trecho da música “Pai, afasta de mim esse cálice”. Abre-se para Dona Ana no proscênio:

DONA ANA - nenhuma mãe gosta de vê os fio sofrê e os meus tá lá preso quinem bicho por conta de mentira e injustiça. Eles tão preso e eu nem sei quanto tempo faz. (*chorando*). Parece intê que foi onte que ês cabia nos meus braço. Mas depois ês cresce e aí a gente sorta pro mundo [...] e é só Deus que ajuda a criá. Eu tenho fé, eu tenho fé que os meus filhos são inocente. [...] e Nossa Senhora há de ajudar fazer a verdade aparecer.<sup>188</sup>

Essa passagem, como demonstrada, apresenta a reconstituição de uma tortura bárbara. No momento dessa cena, o espectador se envolve com o grito do personagem, com o barulho do martelo e com a música e ele próprio fantasia a sua imagem. É uma cena chocante que permite mais uma vez refletir, à luz de Bernard Dort, sobre os motivos pelos quais o espetáculo em questão não se enquadra no teatro-documento: “esta violência não deixa de provocar uma espécie de ‘catarse’ no espectador: por isso, em vez de permitir que uma realidade colocada em cena seja decifrada, o espetáculo se torna um fim em si mesmo – resulta em uma festa negra” (DORT, 1977, p. 29).

Na sequência, o tenente faz um discurso sobre tortura: “[...] através da tortura descobrimos a mais pura verdade. Traga a velha!”. Dona Ana é levada pelos policiais ao encontro dos filhos e do tenente.<sup>189</sup> É dramatizada a cena de estupro, valendo-se do recurso de sombra chinesa. A cena é explícita e palavrões são utilizados para se referir a mãe dos Naves, conforme se vê:

TENENTE (*para Joaquim*) - foi asqueroso chupar essa [...] sua mamãezinha tá velha, mas não é de se jogar fora. (*Joaquim cospe nele*). Tira a roupa porque agora quem vai fazer sua mamãezinha gemer é você [...] Eu vou contar até três. (*Joaquim fica de cueca*) Vem cá [...] Faz essa puta, velha meretriz gemer. (*Música. Joaquim a abraça.*)<sup>190</sup>

Essa passagem nos remete a série televisiva apresentada no Jornal Gazeta, em 1962, a partir dos depoimentos de Ana Rosa. É perceptível a retomada da cena de estupro e o termo “velha” utilizado naquela narrativa para se referir a Dona Ana. Tanto o livro quanto o filme, ao se referir a Dona Ana, utilizam-se de uma linguagem ‘cuidadosa’. Quando mencionam as passagens nas quais ela foi violentada, Alamy Filho escreve: “Ela é despidas, ali, no porão

<sup>188</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>189</sup> Mais uma vez, o recurso de luzes (flash) faz lembrar as cenas de violência contidas no filme.

<sup>190</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

inundo". (ALAMY FILHO, 1960, p. 50). E Bernardet (2004, p. 90): "Num guento mais!... Tiraram minha roupa...". É de se observar também que, no filme, procuraram um equilíbrio para que, nos dizeres de Bernardet, "as cenas de tortura não se transformassem em espetáculo, e que sempre fossem perceptíveis a responsabilidade da polícia e a significação política desses procedimentos". (BERNARDET, 2004, p. 12). Ao contrário, a peça teatral escancara a violência. Nesse sentido, matéria jornalística da *Página Cultural* (2011), citando Thiago Scalia, diretor do espetáculo, esclarece que a "peça faz com que o público presente se identifique com o ambiente familiar e com drama vivido pelas personagens em busca da verdade em um período onde a ditadura imperava"<sup>191</sup>.

Na passagem em que Dona Ana procura o advogado, a cena inicia-se com uma mesa com papéis. Um homem. Dona Ana entra. O homem a recebe como se soubesse dos fatos.



Imagen 38 - João Alamy Filho – Grupo EmCena. Foto: Pedro Fonseca<sup>193</sup>

ALAMY - Vem, vem, vem  
[...] Senta aqui. (*Dona Ana fala desordenadamente*)  
Calma, Dona Ana. Calma.  
Bebe água.

ANA - eu ouvi falar que o senhor é homi bom, ajuda eles a sair. Nóis não tem dinheiro agora não, mas nós trabalha e paga. (*Chora e fala sobre os abusos*)

ALAMY - obter a confissão por meio de tortura é ilegal.<sup>192</sup>

Essa cena demonstra a preponderância da gesticulação em contraposição ao diálogo. A personagem Dona Ana não esclarece ao advogado o que ela quer. Apenas chora e o advogado já se prontifica a ajudá-la. É como se ela fosse a "mocinha" que encontrou um herói. Ele faz um discurso teórico sobre tortura pronunciando as expressões "dar a todos oportunidades iguais" e "suplícios irracionais". E continua: "eu não sei se os Naves são

<sup>191</sup> Disponível em <<http://migre.me/deIHq>>. Acesso em: 10 out. 2012.

<sup>192</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>193</sup> Disponível em: <<http://migre.me/deIfm>> . Acesso em: 18 out. 2012.

inocentes, [...] porque o direito não é uma simples ideia, é uma força [...] a força do direito deverá ser essa força. E será essa a minha luta”.

Segundo nota da *Página Cultural*, a “adaptação da história para o teatro, feita pelo advogado Henrique Macedo, [...] se baseou em autores renomados do direito, como Cesare Beccaria”.<sup>194</sup> É curiosa essa observação para se pensar que a linguagem jurídica dos autos processuais do *Caso*, por si só, é específica. Percebe-se que Alamy Filho, em seu livro, faz uso de uma linguagem simples, menos formal, possivelmente para facilitar a compreensão dos fatos, para uma aproximação com o leitor. Do espetáculo, fica a impressão de que algumas falas do tenente e do advogado, por serem muito formais dificultam, por alguns instantes, o entendimento por parte do público, a exemplo dessa passagem da encenação divulgada no canal Youtube:

TENTENTE – [...] A verdade não é algo claro e evidente sempre. Ocasionalmente depende das circunstâncias para não dizer quase sempre. Às vezes é perigosa e relevante, portanto, mais conveniente que permaneça desconhecida. Hoje, nessa cidade eu percebo que a verdade dos fatos é de uma importância incalculável. Não se pode admitir que a eficácia do Estado seja questionada por um crime sem solução. Não, isso seria inadmissível. E no império das forças dos tempos, não prevalece a mim. E no predomínio da justiça, da minha justiça eu garanto! Não há impunidade. [...] (para Alamy) A justiça é a aparente tranquilidade que o povo precisa, quando anda na rua, quando abre a janela, quando vê o mundo ao seu redor. Ao contrário do senhor, Dr. nós não defendemos bandidos. Não convencemos ninguém por meio de palavras bonitas. (SILVA, 2012)

Na sequência, aparecem na delegacia, o tenente, os irmãos e soldado. Joaquim é colocado sentado de costas sobre uma cadeira, cabeça para baixo, braços abertos. A imagem nos remete a cena do filme, em que os irmãos estão pendurados numa árvore (amarrados de cabeça para baixo). O tenente o faz beber urina. Joaquim diz: “eu sou inocente.” E Sebastião está na mira dos soldados que aponta-lhe uma arma sobre a cabeça. E continua:

TENENTE- (para Joaquim) Nós vamos matar o seu irmão. (para os soldados) um, dois, três. Atira! (*ouve-se barulho de tiro e um grito. Soldados e Sebastião saem de cena. Tenente fala para Joaquim*) o seu irmão morreu, caipira desgraçado. Agora reza! Agora fala a verdade, senão você vai morrer que nem o seu irmão. Um, dois, três, Atira!

JOAQUIM - eu falo o que você quiser mas não mata eu.  
(*Barulho de máquina de datilografia. Tenente dita ao escrivão a sua historieta*).<sup>195</sup>

Em seguida, aparece Sebastião no proscênio.

SEBASTIÃO - aquele tiro não tinha tirado a minha vida [...] depois daquilo o seu tenente fez o Quinca buscar o dinheiro lá pras bandas [...] fez o Quinca desenterrar o

<sup>194</sup> Disponível em: <<http://migre.me/deIfm>> . Acesso em. 18 out. 2012..

<sup>195</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

dinheiro, fez o Quinca cavar buraco com as unha, mas ele não tinha mais as unha e o Quinca cavava e gritava e cavava e gritava e o sangue misturava com a terra, mas não tinha dinheiro nenhum e ele sabia disso. Só tinha dor [...] as mentira e o sangue que escorria [...] e debaixo de pancadas, se você não for muito forte, você acaba falando o que os outros manda. Eu também falei. Eu não aguentava tanto suplício.<sup>196</sup> O inferno ainda não tinha terminado.<sup>197</sup>

Essa lembrança de Sebastião, ao nosso ver, é umas das passagens mais marcantes da encenação. São falas simples e objetivas que passam verdade, demonstram a dor e a crueza da violência, sem o apelo para a dramatização da ocasião da tortura. Possivelmente, seja o único momento da peça que tende a provocar um distanciamento da plateia. Tal quadro nos remete a um comentário de Magaldi (2008) sobre o *O Interrogatório* de Peter Weiss, quando ele diz sobre as verdades da peça:

[...] a verdade vai saltando, com extrema clareza, dos sucessivos depoimentos, sem que seja necessário dramatizar os fatos. A frieza do estilo narrativo, aliás, apresentando os diálogos em versos brancos, é que sublinha o horror do sucedido, e provoca até mal-estar físico. (MAGALDI, 2008, p. 471)

No mesmo sentido, DORT diz que o espectador capta fragmentos da realidade que são levados ao palco e que afogado por tantas imagens e informações, o espectador, nem sempre “vê literalmente o que é” (DORT, 1970, p. 397). Postos no palco tais fragmentos, o espectador tem a possibilidade de olhar com outros olhos, sendo necessário que tais fragmentos, nos seus dizeres, não sejam reorganizados. Para o autor, não se trata de fazer o espectador crer que está em determinado lugar ou participa dos acontecimentos daquele lugar, mas, nos seus dizeres, “de expor, da maneira mais teatral, estes fatos. Aqui tudo é jogo, não realidade. Mas este jogo nos devolve à nossa realidade: ele no-la oferece para fazer, para modificar.” (DORT, 1970, p. 398)<sup>198</sup>

E é assim que essa passagem do espetáculo se revela. Na sequência, flashes de luzes demonstram a mudança de cena. Retoma-se a dramatização das torturas. Aparecem o tenente, os soldados e as esposas dos Naves (Salvina e Antônia Rita). Depois de alguns dizeres, o tenente diz “vou matar o menino com facão. A criança é muito gorda, vou parti-la no meio.” e Salvina responde: “eu falo! Mas não machuca o meu bebê, é só isso que eu te peço.” As cunhadas conversam. E numa cena de muito choro e emoção das personagens elas anunciam a morte do bebê de Salvina.

<sup>196</sup> A palavra suplício é recorrente no decorrer da peça.

<sup>197</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>198</sup> Ele cita o exemplo da peça sobre a guerra do Vietnã, encenada por Brook.



Imagen 39 - Salvina e Antônia Rita – Grupo EmCena<sup>200</sup>

Salvina fica sozinha com o bebê e canta “dorme nenen que a bicho vem pegar, papai foi pra roça. Mamãe foi trabalhar.” É uma cena que também, convida o público a sentir piedade e ter a ilusão de estar participando do exato momento de dor.

Na sequência, do lado esquerdo do palco uma mesa e um rádio que anuncia o dia 27.06.1938, dia do julgamento dos irmãos naves. Aparecem os dois irmãos sentados. Sebastião diz que tomou purgante. E continua:

SEBASTIÃO - fiquei com o corpo coberto de sangue enfrentando injustiça e suplício [...] eu juro por Deus, eu sou inocente!

JOAQUIM - eu sou inocente. Tudo que eu falei nos papeis é mentira. O seu Tenente judiou demais de nós. Bateu nas nossas muié, abusou da mãe e queria que eu abusasse, aí eu confessei.

ALAMY - Peço aos srs. Jurados! Os srs. Jurados podem ver as torturas e os suplícios. A tortura é uma barbárie utilizada... [...] É monstruoso exigir que um homem acuse a si próprio.

SALVINA - aí então ele deixou eu e nossos filhos na cadeia. Ele disse inté que ia matá meus filho, mas ele já tava morto. (*descreve o bebê*) a sua boquinha foi ficando roxa, eu vi meu filho se contorcer e agonizar nos meus braços... Ele morreu de fome. [...]

ALAMY - Eu pergunto aos srs. Jurados onde está o cadáver? o dinheiro?

(VOZ do juiz relatando a absolvição.)<sup>201</sup>

ANTÔNIA RITA - e o seu leite secou mesmo? (*pega o neném dos braços de Salvina*) Salvinha, o bebê está morto. Seu filho está morto.<sup>199</sup>

<sup>199</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>200</sup> Foto: Disponível em: <<http://migre.me/deI1U>>. Acesso em: 22 set. 2012.

A cena do julgamento segue a mesma linha de tentar demonstrar o sofrimento daquela família. Percebe-se o uso do rádio como recurso para as amarrações das informações. Aparecem o tenente e o advogado. Depois o rádio anuncia a liberdade condicional. E na sequência a dramatização da morte de Joaquim. Joaquim deitado sobre um colchão ao lado de Antônia Rita. Chegam Sebastião e Salvina. Antônia Rita fala sobre a gravidade da doença. Sebastião o toma nos braços.

JOAQUIM (*delirando*): o Tenente tá aqui, ele vai pegar de novo. Não deixa Bastião! Não deixa Bastião! Não deixa Bastião!

SEBASTIÃO - acabou Joaquim, não tem mais tenente, não tem mais sofrimento. Acabou.

JOAQUIM - eu vejo, ele tá aqui.<sup>202</sup>

Continua o desespero ao som de trechos da música *Construção* de Chico Buarque até finalizar a cena. Na sequência Dona Ana com um terço na mão. Chega Sebastião e diz: “mãe, o Quinca morreu.” Uma voz em off anuncia uma homenagem ao tenente Vieira pela sua bravura e amor à pátria. Aparece ele do lado esquerdo palco recebendo uma medalha ao mesmo tempo em que Dona Ana, do lado direito do palco, coloca o terço no pescoço. Benedito reaparece e o espetáculo termina com a retomada da mesma personagem do início da peça no plano da memória.

ANA (*Plano da memória*) - Em troca da vida dos meus filho e todo o sofrimento me deram uma casinha para nós mora, um colar e uma máquina. Eu já não era mais jovem, nem mais força nas mãos.<sup>203</sup>

À esquerda, Dona Ana sentada (plano da memória). À direita do palco, no mesmo lugar da Cena 1, a família em volta da mesa. Dona Ana se levanta. Lembra de um passado em que a família estava reunida e feliz. A família em volta da mesa como se retomasse à cena inicial. E o espetáculo finaliza num formato de fotografia.

---

<sup>201</sup> Transcrição da autora de trecho do espetáculo teatral *O Caso dos Irmãos Naves* apresentado pelo Grupo EmCena no Teatro Rondon Pacheco. Uberlândia-MG, 22 abril, 2012.

<sup>202</sup> *Idem.*

<sup>203</sup> *Idem.*



Imagen 40 - Família Naves – Grupo EmCena<sup>204</sup>

Ao final, os atores voltam em cena e falam sobre outros erros judiciários que aconteceram no Brasil. Parece uma tentativa de se utilizar de técnicas para o distanciamento. No entanto, nesse momento, o público já está envolvido e mais uma vez, apenas recebe uma mensagem pronta.

Por todos esses apontamentos, observa-se que pelos recursos visuais e música utilizados em cena, há uma identificação do espectador com o espetáculo, no sentido de acreditar no que está assistindo, e uma espécie de catarse, conforme se observa no depoimento de Tereza Cristina Cunha:

[...] Que atores? O que eu via ali era a família Naves em sofrimento. A realidade cruel que conseguiu derramar sangue e lágrimas, dor e impotência diante do trator chamado “Chico Vieira”. (CUNHA, 2012)

Não se sabe qual a proposta do grupo, mas a partir daquilo a que assistimos, fica a impressão de que parece ser um conjunto das imagens, das músicas, da entonação das falas que provocam no público emoções. É perceptível que não é um trabalho que cause um distanciamento do público e sim, um convite para uma vivência de dor. É um trabalho que

<sup>204</sup> Foto: Disponível em: <<http://migre.me/deJ2U>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

apresenta o sofrimento de uma família que foi vítima das violências da época da ditadura Vargas. Uma família pobre e honesta que lutou até as últimas forças para provar a inocência.

A impressão que se tem é que o espetáculo teatral é um misto dos trabalhos anteriores (livro, série televisiva, filme e documentário televisivo), inovando no que se refere ao resgate da memória pelas cenas iniciais e finais, trazendo elementos novos, tal qual a premiação do tenente, tudo isso afirmado a dualidade entre o opressor e oprimido. As escolhas dos quadros do espetáculo teatral lembram algumas cenas do episódio televisivo e do filme, em razão do grande leque de cenas que o livro oferece.

É perceptível a repetição das falas “nós somos inocentes”; “meus filhos são gente honesta” e também a orações, denotando, por vezes, traços melodramáticos, no sentido de nuances dos personagens “bons”.

Pensando sobre uma dramaturgia de julgamento, o espetáculo não parece ser um trabalho que pretende levar ao público a consciência dos fatos no sentido de pensar (e repensar) sobre a impotência do Poder Judiciário daquela época. Não nos pareceu ser um trabalho que, por meio de diálogos busca uma mediação entre palco e plateia no sentido de apresentar fragmentos de uma realidade para serem ‘julgados’, mas sim, de uma mediação entre palco e plateia que vivencie fragmentos de uma realidade e sinta o peso de uma dor de uma família. O espetáculo em questão apresenta imagens de sofrimento de uma família provocando no público a ilusão de um retorno ao passado da ditadura Vargas. Segundo Dort (1970, p. 398), cabe ao espectador extrair a sua realidade: “o teatro não muda o mundo, só pode nos dar a consciência da necessidade de mudar o mundo.” Parece-nos que o espetáculo em questão, tenta nos levar para aquele mundo de sofrimentos do passado.

De lá para cá, o espetáculo não só circulou por várias cidades, mantendo o sucesso de público<sup>205</sup>, como ampliou a sua carreira e passou a integrar roteiros de turismo cultural da cidade, a exemplo da *Visita Técnica “O Caso dos Irmãos Naves: a história de um erro”*, idealizada pela historiadora Viviane Lemes (2012). Pela perspectiva dos espaços monumentais, abordado no capítulo anterior, é de se observar que, dentro da programação desta visita técnica, o espetáculo pode ser visto como um daqueles *espaços de memória*<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> Segundo Feliciano (2011), em nota do jornal eletrônico *Página Cultural*, “o espetáculo já foi apresentado para mais de quinze mil pessoas” nas diversas cidades da região.

<sup>206</sup> Até mesmo “espírito de lugar”, conforme nota de rodapé “58”. (BRASIL, 2012, p. 153)

### 3.2 – Jair Naves: a música como eco da memória

“É uma estranha memória  
a que une esta música  
a tão velhas histórias.  
Mais que histórias, ambientes,  
ar frio e fino de bairro,  
mas bairro de antigamente.

[...]

É uma estranha memória,  
uma dor implacável.  
Na esquina desse tempo  
que vida eu me preparava?  
Esta vida, com certeza.  
Só que inda a não carregava.”

(PALLOTTINI, 1970, p. 63)

Em 2008, após o seu rompimento com a banda Ludovic<sup>207</sup>, Jair Naves assistiu ao filme *O Caso dos Irmãos Naves*, se transportou para algumas passagens da sua infância e ganhou impulso para o lançamento do seu primeiro trabalho solo, o EP *Araguari* (2010)<sup>208</sup>, cujas músicas fazem uma referência à cidade de mesmo nome. Sua cidade natal. Local de memórias que foi o cenário para o fechamento da turnê de divulgação desse trabalho e para a criação do curta-metragem *Araguari, o que foi que aconteceu?*<sup>209</sup> (TIBIU, 2011).

O documentário *Araguari, o que foi que aconteceu?*, dirigido por Anderson Boscarini e Rafael Oriente (2011), inicia-se com uma baixa sonoridade de motor de carro em movimento e com o seguinte letreiro: “Em fevereiro de 2010, Jair Naves lançou seu primeiro trabalho solo, ‘Araguari’. No começo de 2011 o cantor e sua banda foram à cidade que batizou o disco”. O som aumenta à medida que aparece uma imagem da rodoviária com ênfase para uma placa com o nome “Araguari” (em letras garrafais). Tem-se a impressão de um barulho de motor de ônibus que está chegando. Seguem-se planos rápidos da cidade (ao anoitecer) e a voz do cantor falando sobre as suas lembranças de infância, do pai que conheceu por “ouvir contar” e da sua ligação espiritual com a cidade:

Quando eu era mais novo, Araguari tinha um significado de uma ligação com uma família que eu não tinha nunca e, ao mesmo tempo, era uma ligação, é a única ligação que eu tinha com o meu pai. [...] Toda vez que eu vinha pela cidade, tem um fantasma, tem a sombra do meu pai. [...] Eu ouvi muitas histórias dele. Basicamente tudo que eu sei a respeito deles são de histórias que eu ouvi aqui. É uma cidade que tinha essa certa contradição, de uma ligação espiritual com o meu pai, de uma coisa

<sup>207</sup> Banda de rock reconhecida no cenário independente paulistano. Durou oito anos. Gravou dois discos.

<sup>208</sup> Lançado pela Travolta Discos apresenta quatro faixas: 1. *Araguari I (Meus Amores Inconfessos)* – 04:48; 2. *Silenciosa* – 05:18; 3. *De Branquidão Hospitalar* – 03:44; 4. *Araguari II (Meus Dias de Vândalo)* – 04:33.

<sup>209</sup> A biografia do autor, escrita por Pamela Leme (2012), revela que, “em carreira solo, Jair Naves fez ampla pesquisa de seus antepassados na cidade de Araguari, criando um trabalho conceitual que [...] se revelou um compositor com raro tato para construir histórias em suas canções”. (NAVES; LEME; 2012)

de perda muito presente e, ao mesmo tempo, era o lugar onde as pessoas, algumas pessoas, que eu mais gostava, moravam... e de uma doçura que eu não encontrava em nenhum outro lugar (NAVES apud ARAGUARI, 2011).

Aparece o cantor de costas dentro de um carro (em movimento). Inicia-se uma sonoridade que lembra toques de sinos e o letreiro “Araguari, o que foi que aconteceu?”. Em seguida, imagens do filme *O Caso dos Irmãos Naves*, dirigido por Luiz Sérgio Person, ao som da mesma música e a voz do compositor:

[...] E uma coisa que foi determinante pra que eu começasse a falar sobre a cidade foi ter visto o filme do Luiz Sérgio Person, *O Caso dos Irmãos Naves*. Aquilo me deu um estalo muito grande, porque no filme eu reconhecia várias paisagens que eu... sei lá, que eu frequentava quando eu era criança, sabe? Na verdade, o disco *Araguari*, a princípio, era pra ser só sobre aquilo. Era pra ser uma coisa temática, quase uma ópera rock, sei lá, alguma coisa assim. Só não foi porque eu cheguei à conclusão de que eu nunca ia conseguir contar a história tão bem quanto Person contou (NAVES apud ARAGUARI, 2011).

Na sequência aparece o rosto de Jair Naves: “Eu acho que muito mais sobre a cidade é um disco sobre separações”. O documentário se desenrola com imagens da sua trajetória e outros depoimentos,<sup>210</sup> depois retorna à imagem da rodoviária. O enfoque muda para o letreiro “Embarque” e segue para a placa “Araguari” com a voz: “o fato de eu vir tocar aqui é um encerramento para esse ciclo, e de eu ter voltado num momento que a gente está encerrando a turnê do EP, pra começar a pensar no disco foi, foi muito simbólico. Foi um time perfeito” (NAVES apud ARAGUARI, 2011).

E é ‘perfeito’, para os iniciados no *Caso*, assistir ao documentário e reconhecer não só a ternura com a qual ele fala sobre o filme, mas a importância de um trabalho artístico como suporte de memória. Para além de uma temática atrelada a um contexto histórico, o filme do Person, se revela um catalisador de emoções criativas, dentre tantos outros méritos.

Os primeiros minutos do documentário *Araguari, o que foi que aconteceu?* revelam o universo das músicas que compõem o seu primeiro trabalho solo. A sua fala “cheguei à conclusão de que eu nunca ia conseguir contar a história tão bem quanto Person contou”, de certo modo, sinaliza por qual perspectiva ele gostaria de ter abordado (a história dos torturados) e por qual perspectiva ele trabalha: Araguari, cenário de uma história que está no

---

<sup>210</sup> Com rápidas cenas da sua atuação no Ludovic e depoimentos: Wladimir Cruz (editor do site Zona Punk); Cleiton Sotte e Ailton Lucena (ambos selo Travolta Discos); Rodrigo Carneiro (jornalista e vocal do Mickey Junkies); Alexandre Xavier (pianista da banda); Mark Paschoal (baterista da banda); Paulo Marcondes (editor do blog Hominis Canidae); Vitor Brauer (guitarrista do Lupe de Lupe); Helena Duarte (baixista da banda) e Daniel Guedes (guitarrista da banda).

imaginário coletivo, um local de separações<sup>211</sup>. Ao mesmo tempo, ele demonstra que o seu presente é outro. Não que ele não conseguisse contar a história tão bem quanto o Person, mas o momento em que ele se encontra é que já é outro. Daí a sua escolha de não mais contar a história, mas de tratar da temática (que não se dissocia do seu cenário) por meio da música. Da sua realidade. Do seu contexto. É por meio da sua arte que ele conversa com o público.

Essa referência ao filme é feita em inúmeras outras entrevistas por ele concedidas, sendo recorrente a pergunta sobre a sua relação com a família Naves. As suas respostas revelam que a sua avó paterna era prima dos irmãos e demonstram que, para ele, mais importante do que um braço genealógico, é a história em si. Para ele, a importância está no lembrar da história dos torturados, de um episódio brasileiro “escabroso”:

[...] mesmo na hipótese dessa coisa do sobrenome ser uma mera coincidência, é uma história muito forte, que não pode ser esquecida, muito representativa no que diz respeito às inúmeras monstruosidades cometidas na época da ditadura militar. Além disso, o filme do Luiz Sérgio Person sobre o ocorrido me influenciou imensamente quando eu estava escrevendo as músicas desse EP. Perdi as contas de quantas vezes assisti “O Caso dos Irmãos Naves”, e toda vez que o revejo me surpreendo com a elegância e a sensibilidade com que eles conseguiram contar um dos episódios mais escabrosos da história do Brasil. Está na minha lista de dez melhores filmes nacionais de todos os tempos, sem dúvida alguma (NAVES apud AIEX, 2012).

No depoimento acima, Jair Naves reconhece o filme como uma fonte de inspiração para a escrita das letras das músicas do EP *Araguari*. Isso revela que, para além da motivação para o início do seu trabalho solo, o filme alcançou a composição das letras, nas suas ‘individualidades’ e não somente na ideia geral do disco.

Em outra entrevista, Jair Naves fala da sua família e reassume o valor do filme para a sua carreira: foram as imagens de Araguari apresentadas no filme, que acionaram a memória da sua infância e o despertaram para voltar às suas origens e contar a sua história (que faz parte da história do Brasil) por meio da música. Nas suas palavras:

[...] Eles eram primos da minha avó paterna. A família do meu pai é toda de Araguari. Ele faleceu quando eu tinha uns dois ou três anos de idade, então acabou que nunca consegui pesquisar a relação a fundo. Mas ainda que não fossem meus parentes diretos, o filme foi uma coisa que me deu um estalo muito grande. Eu vi esse filme logo depois que o Ludovic acabou, em um período que eu estava tomando coragem para me lançar por conta própria. Quando eu vi o filme sofri um impacto

---

<sup>211</sup> É simbólica essa fala de Jair Naves sobre “separações”, se observarmos que ponte é o elo de passagem. É o que separa, mas é o que une. Saída e retorno de Benedito. Saída e retorno de Jair Naves. O tempo passa. Os trabalhos artísticos sempre voltam ao passado de Araguari. Atravessam a “ponte” do tempo (e da cidade) para rememorar um recorte da história do Arraial da Ventania. Se voltarmos ao livro de Alamy Filho, há inúmeras passagens em que ele faz referência à ponte tanto dos anos de 1930 (cenário da festa onde Benedito estivera, local do crime imaginário), quanto da época de 1950 (progresso da cidade). A ponte, segundo Alamy Filho, teve vários nomes: “Ponte do Veloso, depois Benedito Valadares, hoje Quinca Mariano, na sua inauguração, na véspera do sumiço. [...] Rasgou a serra. Cortou o Paranaíba. Levou progresso, trouxe progresso. O povo de Araguari uniu Goiás e Minas. [...] Benedito transpôs o rio. Foi. Mas era ainda o rio da dúvida, caudaloso, incerto, sem fim” (ALAMY FILHO, 1960, p. 34-35).

emocional muito grande. Foi através dele que eu me lembrei de uma série de paisagens onde eu passei a infância. Ali eu vi muito das minhas irmãs e do meu pai. A história toda é muito forte. Foi um estalo mesmo. Até por isso coloquei alguns pedaços de áudio do filme entre as músicas do EP como forma de agradecimento (NAVES apud TAVARES, 2012).

A passagem acima convida Maluf (1995) e algumas de suas reflexões sobre as dimensões do espaço que acionam a memória emotiva. À luz de Gaston Bachelard, a historiadora ensina que a memória não registra uma duração, mas a elabora pelo espaço. As experiências findas não podem ser revividas pela memória, mas podem ser pensadas, porque os lugares físicos podem projetar as vivências pessoais e familiares. Os espaços ficam impregnados de valores reconstruídos da vida de uma pessoa e passam a ser dotados de símbolos. Nos dizeres de Marina Maluf, o filósofo entende o espaço como um ambiente “consagrado que, reconstruído pela memória, adquire significado em uma nova arquitetura, contaminada de imagens afetivas. É graças, então, à casa que agasalha a vida, que uma grande parte das lembranças pessoais sobrevive” (BACHELARD apud MALUF, 1995, p. 72).

As imagens do filme transportaram Jair Naves para o seu passado, para a sua infância com o pai. “Ali eu vi muito das minhas irmãs e do meu pai.”, ele diz. Essa sua fala, revela, de certo modo, o retorno para um sentimento de proteção que, segundo Maluf, ainda citando Bachelard, é esse sentimento, “a verdadeira função do habitar.” (BACHELARD apud MALUF, 1995, p. 74) Ao que parece, Jair Naves mudou da cidade, após a morte do pai. Então, na sua nova casa, ele não mais teve a proteção paterna. E essa sua volta representa o reencontro com o sentimento de proteção, de coragem, num momento em que, como ele próprio diz, estava “tomando coragem para me lançar por conta própria.” E essa coragem ele reencontrou ao assistir ao filme, porque os Naves foram corajosos, os familiares do seu pai, os personagens da sua cidade natal. De certo modo, o filme foi para Jair Naves um “contador de histórias”: da sua família, da sua própria história. O documentário revela que as imagens que ele guarda do pai são formadas pelos ruídos de memórias do lugar, das histórias contadas (as pessoas se emocionam ao vê-lo e dizem que ele é parecido com o pai). Se o filme o fortaleceu para seguir sozinho um trabalho, o retorno à sua cidade – como está declarado no documentário – foi um fechamento de ciclo que o encorajou a criar um novo repertório.

É curioso observar que, com o início da trajetória solo, o artista assume o seu próprio nome: Jair Naves. Esse nome tem um chão: Araguari, o nome do álbum. Esse chão carrega a sua memória individual e coletiva. Individual, porque ele se recorda dos poucos anos vividos em Araguari. É a cidade onde nasceu, a cidade do seu pai, a cidade que o alimentou de repertório para cantar “sozinho”. O seu canto é a sua história. Assim, pode-se considerar que a

memória coletiva a que ele pertence se dá por dois eixos: por ele ser de Araguari (e Araguari guarda os rastros de memória da história Naves) e também por ele integrar a família Naves. Na entrevista abaixo, é perceptível que o seu trabalho parte de uma inquietação individual que comunga com inquietações de outras pessoas:

[...] Quando eu decidi começar uma “carreira solo”, me parecia necessário iniciar essa fase falando sobre algo que fosse muito pessoal, que falasse a respeito das minhas origens. E eu optei por falar da cidade em que meu pai nasceu e cresceu, o lugar onde eu passei alguns dos melhores momentos da minha infância e que tem um valor emocional gigantesco para mim, por representar uma ligação com alguém que eu perdi muito cedo – isso sem contar a coisa toda d’O Caso dos Irmãos Naves, episódio que se passou em Araguari. Antes do EP sair, eu tinha o receio de que ninguém se interessaria por um disco que leva o nome de uma cidade do interior de Minas Gerais. Felizmente, não foi bem assim. Acabei descobrindo que muitas pessoas possuem suas “Araguaris” particulares (NAVES apud CAIO. C., 2012).

Referindo-se ao trabalho de Jorge Andrade, Luiz Humberto Martins Arantes (2001, p. 35), escreveu no livro *Teatro da memória história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*: “a obra é a memorização de uma vida, que abraça a infância, a relação com a família e a formação como escritor”. Arantes demonstra que, na dramaturgia de Jorge Andrade, estão rastros da sua memória individual e coletiva. O desvendamento do passado era o ponto de partida para os escritos do dramaturgo. Há uma busca do encontro das marcas deixadas no passado, a busca de um tempo perdido. Segundo Arantes, para a partitura dos textos iniciais (*O telescópio*, *A moratória*, *A escada* e *Os ossos do barão*), a figura do avô tornou-se uma das imagens lembradas e “estava sempre retornando e incomodando. Para responder à sua memória, dá-lhe o palco como destino” (ARANTES, 2001, p. 39).

Dessa passagem é possível fazer um paralelo com o trabalho de Jair Naves. A falta do pai, as lembranças do pai, simbolizam esse percurso de volta a Araguari. Assim como Jorge Andrade, nos dizeres de Arantes, esboça um projeto de escrita, inicialmente ancorado na memória individual e depois o amplia para o coletivo, (ARANTES, 2001, p. 45), Jair Naves, a partir das suas lembranças individuais, escreve as letras das músicas que parecem confundir o seu presente com o passado daquela família distante. As letras parecem referências poéticas que misturam a sua vida com a história da família Naves. Nesse sentido, ele revela que seu trabalho fala da sua própria vida:

[...] Eu sempre tive laços emocionais muito fortes com as coisas que eu escrevo. [...] minhas músicas sempre tiveram esse tom meio confessional. Ainda que eu agora tenha uma tendência a tentar maquiar mais e não deixar tão evidente quanto nos meus primeiros trabalhos, ainda tá tudo lá. Afinal, são essas as coisas das quais eu posso falar com maior propriedade. Acaba sendo algo meio terapêutico – para usar a já desgastada citação da Louise de Borgeois, a arte realmente pode ser uma garantia de sanidade (NAVES apud ARAÚJO, 2012).

Também é possível um paralelo do documentário *Araguari, o que foi que aconteceu?* com o filme *O Caso dos Irmãos Naves*. O filme inicia-se com Benedito saindo da estação de Araguari (e o ruído de trem se distanciando). O documentário inicia-se com Jair retornando à cidade (um ruído de ônibus se aproximando da rodoviária). Se o filme apresenta planos rápidos da cidade ao amanhecer (e a voz do narrador), o documentário usa planos rápidos da cidade ao anoitecer (e a voz do cantor falando da sua ligação com o lugar). A primeira imagem de Benedito é ele de frente e depois de costas saindo de Araguari. A primeira imagem de Jair Naves é ele de costas e depois de frente entrando em Araguari e apresentando o seu trabalho. Se o título do filme parece contar uma história, o título do documentário questiona a história, questiona o lugar. Não deixa de ser uma provocação.

É simbólica essa estrutura do documentário. Um presente na sombra do passado no mesmo cenário: uma cidade de memórias que não escapa do tempo. A passagem do tempo, simbolizada pelo “trem” e a “rodoviária”, não apaga a lembrança que um dia Benedito saiu e deixou inocentes e a pergunta: “Araguari, o que foi que aconteceu?”. Tudo isso está nas entrelinhas da música *Araguari I (Amores Inconfessos)*, a primeira faixa do EP *Araguari*, com a seguinte letra:

As lembranças que eu guardo de Araguari/ resumem-se ao dia em que eu fugi/ caçado de perto por uma multidão/ decidida a fazer justiça com as próprias mãos/ Ecoavam sermões pelas ruas dormentes/ ninguém larga tudo impunemente/ o abandono é a pior traição/ no fim das contas, hoje eu te dou razão/ Em minha defesa, eu apelo ao óbvio:/ eu era novo e sem temor,/ eu tinha o mundo ao meu dispor/ Só que a vida passou e eu caí em nostalgia/ mesmo de coisas que eu mal vivi,/ o que dizer da inocência que eu deixei em Araguari?/ Araguari, o que foi que aconteceu?/ Fui eu que te perdi ou você que me perdeu?// Foge à minha compreensão,/ mas eu te dou razão/ Fato é que eu não sou mais quem eu era antes/ eu voltei envelhecido e hesitante/ Hoje eu que cuido dos meus pais/ e as crianças da nossa rua já não somos nós/ Mas eu sinto saudade da nossa banda/ de cada palco em que eu pisei, de cada nota que eu cantei/ E ainda me dá um nó na garganta/pensar nos sonhos que eu sonhei,/ na leveza dos amores que eu desperdicei/ As brigas que eu comprei,/ Meus amores inconfessos,/ Os sonhos que eu sonhei...

Os cinquenta primeiros segundos da música apresentam um áudio do filme do Person e, de certo modo, permite-nos visualizar Benedito contando a história. Ele abandona a cidade e deixa a inocência em Araguari. Quem é a inocência? A família Naves. Os sermões pela cidade representam o povo clamando por justiça. E a justiça foi ‘feita’ pelas mãos da violência. Benedito sentiu saudades das “bandas” de Araguari e voltou. Sem compreender o que aconteceu, alegou o óbvio: era um rapaz novo que queria ganhar mundo. E a razão que é dada para todo o ocorrido é o período da ditadura Vargas. Por outro lado, a letra da música se confunde com a própria história de Jair Naves: ele deixou a inocência em Araguari, pelo

óbvio, mudou-se de lá quando criança e voltou adulto quando as ruas já não eram as mesmas. E a saudade da banda, pode ser entendida com saudade da banda Ludovic.

Trechos das outras faixas do EP *Araguari* (2010) também podem ser interpretados como alusão ao caso. Depois desse trabalho, Jair Naves continuou a trajetória. Em 2011, lançou o single *Um passo por vez*. Em 2012, foi lançado o álbum *E você se sente numa cela escura, planejando a sua fuga, cavando o chão com as próprias unhas*<sup>212</sup>, considerado pela crítica um dos melhores álbuns nacionais do ano. A música *Pronto para morrer (O poder de uma mentira dita mil vezes)* foi incluída na lista das dez melhores músicas nacionais de 2012. As vozes da crítica anunciam:

[...] entre as publicações, o CD foi incluído na seleção do jornal *O Globo* e da revista *Rolling Stone*, além de faturar o prêmio “Revelação 2012” da Associação Paulista de Críticos de Arte. (NAVES; LEME, 2012)

[...] Entre dúvidas e engolido pelo imenso buraco negro da liberdade, encontrou o caminho ao assistir ao filme *O Caso dos Irmãos* (1967), de Luís Sérgio Person, uma história real de dois homens, primos da avó dele, descobriu mais tarde – torturados injustamente até a morte durante o regime ditatorial de Getúlio Vargas. A história se passa em Araguari, onde o brasiliense Naves cresceu, ao lado da família do pai, antes de se mudar para São Paulo, aos 8 anos. Foi o estado para *ARAGUARI*, EP de quatro músicas gravado quase inteiramente por ele. [...] confirmando a importância do EP para o momento vivido em 2012, com o lançamento da estreia solo *E você se sente numa cela escura, planejando a sua fuga, cavando o chão com as próprias unhas*. (ANTUNES, 2013)

[...] Naves assume o papel de roteirista em uma trama tarantinesca: narra de forma visceral histórias de personagens assombrados pelo desespero, iminência da morte e pelo amor arrebatador. (ANTUNES, 2012)

[...] Naves se sustenta como um poeta de linguagem curiosa e (felizmente) nunca convencional [...] Canções de versos dilacerantes e imersos na mais profunda honestidade fizeram do paulistano um dos grandes letristas da nova geração – ainda que muitas vezes esquecido. (FACCHI, 2012)

Para os iniciados no *Caso*, o nome do disco *E você se sente numa cela escura, planejando a sua fuga, cavando o chão com as próprias unhas* traz flashes da passagem do filme em que Joaquim Naves cava o chão com as próprias mãos em busca da imaginária lata de soda que guardava os noventa contos de reis. Filme, documentário televisivo e espetáculo teatral do assunto em questão retratam, de forma expressiva, essa cena.

Não se sabe a intenção do letrista. Porém, o reconhecimento ao filme (e homenagem) por ele declarado em vários de seus depoimentos é uma pista que nos traz uma certa liberdade

---

<sup>212</sup> Lançado pela Travolta Discos apresenta dez faixas: 1. “Pronto para morrer (o poder de uma mentira dita mil vezes); 2. “Poucas palavras bastam”; 3. “No fim da ladeira, entre vielas tortuosas”; 4. “Maria Lúcia, Santa Cecília e eu”; 5. “Carmem, todos falam por você”; 6. “Guilhotinesco”; 7. “Vida com V maiúsculo, vida com v minúsculo”; 8. “Covil de cobras”; 9. “A meu ver”; 10. “Eu sonho acordado” (NAVES; LEME, 2012)

para falar sobre algumas imagens (do filme) lembradas ao ouvirmos algumas de suas músicas. Essa liberdade é reforçada pelo seu comentário sobre o título do álbum em questão:

[...] são versos de uma das músicas que gravamos nas sessões desse disco, mas que acabaram não entrando no álbum. Mesmo a canção tendo ficado de fora, esse trecho resume muito bem o sentimento de inconformismo e inquietação que caracteriza a maior parte das faixas. E, ao contrário do que uma interpretação apressada desse título possa sugerir, não é uma afirmação pessimista. Pelo contrário, é a constatação de que, por pior que lhe pareça o atual estado da sua vida, você sempre pode transformá-lo. (NAVES apud CAIO. C., 2012)<sup>213</sup>

Essa fala – “por pior que lhe pareça o atual estado da sua vida, você sempre pode transformá-lo” – é outra pista que vem ao encontro dessa passagem do *Caso*. Joaquim, ao cavar o chão, sabia da sua inocência, da sua condição de ‘oprimido’ e da impossibilidade de encontrar aquela lata de soda, que era pura invenção do tenente. No entanto, naquele momento, cavar<sup>214</sup> o chão, significava ganhar tempo para mudar o rumo da história. O simples fato de ele alimentar a ‘loucura’ do tenente e ‘entretê-lo’ com a busca imaginária<sup>215</sup> simbolizava o seu único poder de transformação. Era a sua opção para não morrer de imediato, ou para fortalecer a sua esperança na solução do caso, ou para não desistir de sair livre, ou para pensar em saída. Assim, ele preferiu “abrir a terra”<sup>216</sup>, com as próprias mãos, até criar uma nova versão e declarar que Sebastião retirara a lata e a entregara a Inhozinho<sup>217</sup> que morava num lugar de difícil acesso. Nas palavras de Alamy Filho (1960, p. 67), ele não fez por mal, pois pensou: “Estrada ruim. Ele pode não estar em casa. Não ser encontrado. Até lá... folgam as costas. A diligência será demorada. Até ir e voltar inventará coisa melhor”<sup>218</sup>. É peculiar essa parte da história. Até então, todas as versões foram imaginação do tenente. Para além de uma mentira, o repertório de Joaquim foi uma estratégia para aliviar o corpo ‘triturado’. Foi a inauguração de uma mentira, fruto da sua imaginação, diferente das outras mentiras que ele apenas decorou e repetiu.

<sup>213</sup> No mesmo sentido: “[...] As pessoas quando veem (o nome do disco) acham forte, desesperador. Mas no álbum digo que, por mais que sua vida te deixe descontente, revoltado, existe algo que você pode mudar. É um disco otimista do meu jeito, com imagens fortes. Com a idade você vê que todo mundo passa dificuldades e continua vivendo, então a ideia é meio que essa.” (NAVES apud. RODRIGUES, 2012)

<sup>214</sup> Significado de cavar: revolver, escavar, tornar côncavo, buscar empenho. Disponível em: <<http://migre.me/deJ5IA>> Acesso em: 10 jan. 2013.

<sup>215</sup> Não se tem a intenção de analisar o personagem do Tenente, mas pelos dados do livro, principalmente nessa passagem, ele devia ter algum distúrbio psicológico. Até que manter as outras torturas, parece ser de praxe daquela época, no entanto, chegar ao ponto de fazer o Joaquim cavar o chão para reproduzir a história que ele próprio inventou é um indício de loucura.

<sup>216</sup> E é simbólica essa passagem. De certo modo, ali, em contato com o chão, com a terra, com o ar puro, com a natureza, ele estava menos ‘preso’ do que no porão da delegacia. Ali, cavando, apesar da dor, ele próprio buscava as profundezas.

<sup>217</sup> João Antônio de Oliveira.

<sup>218</sup> Em outras palavras do próprio Alamy (1960, p.67): “Joaquim, desesperado e vencido, procura ganhar folga nos sofrimentos. Varjão era longe dali. Teria alguns dias de descanso.”

Das narrativas musicais de Jair Naves, é possível visualizar algumas imagens do filme do Person. Sobre o álbum *E você se sente numa cela escura, planejando a sua fuga, cavando o chão com as próprias unhas*, o letrista diz que “é um disco urgente, sobre o agora e questionamentos sobre o futuro”. (NAVES apud CAIO, C., 2012). Fica a impressão de que Jair Naves continua o trabalho do EP *ARAGUARI* no sentido da temática, mas com uma perspectiva positiva para o futuro. E esse olhar para o futuro pode ser interpretado pela coragem dos protagonistas do *Caso*.

Os próprios verbos do título “sentir”, “planejar” e “cavar” implicam ação em potencial. Construtiva. Etapas do plantio. Primeiro o “sentir”. Sentir-se numa cela escura. Lugar pequeno. O olhar interno. Para si mesmo. O reconhecimento da falibilidade humana, da fragilidade, da impotência. Depois do sentir o “planejar”. Procurar, demarcar espaço, escolher o terreno, um lugar. E depois “cavar”. Retirar. Descobrir. Vasculhar. Modular. Movimentar. Penetrar. Sair do raso. Ir fundo. E também o cavar é a certeza de não encontrar uma resposta.

Percebe-se que as letras das músicas de Jair Naves são metafóricas. E é justamente nas metáforas que ele se apresenta e apresenta para o público, no próprio título, a ‘bússola’: para ouvi-las, é preciso cavar. Ir além. Buscar o sentido das palavras. Estas palavras que não se traduzem em enciclopédias, tampouco no próprio repertório do artista. Elas têm tradução no olhar e nos ouvidos de quem as lê e ouve. É um cavar protegido, escondido, privado. Intencionalmente. Intencionalmente? Possivelmente, se relembrarmos e refletirmos que a sua fala no documentário *Araguari, o que foi que aconteceu?* refere-se à sua criação num todo e não simplesmente ao EP *Araguari*:

[...] Tem muita coisa no disco que é metafórico e uma coisa que eu acho engraçado que as pessoas fazem, é que elas nunca pegam os versos que são os mais doídos assim, pra mim... Elas nunca falam dos versos mais profundos porque eles estão muito maquiados (NAVES apud ARAGUARI, 2011).

A intenção aqui, não é tentar decifrar as metáforas, por sabermos que isto é impossível, mas tão somente apresentar uma leitura que fizemos sobre as nossas impressões ao ouvir as músicas (e ler as letras) e tomar nota de alguns dos seus depoimentos em noticiários sobre o seu trabalho.

A música *Pronto Para Morrer (O Poder de Uma Mentira Dita Mil Vezes)* é a faixa que abre o disco. Nos dizeres de Jair Naves, em entrevista concedida a Ricardo Tibiu (2012), “é a mais pesada, a de nome mais longo, de letra mais extensa e a de estrutura menos

convencional.[...] resume bem todos os sentimentos que são explorados ao longo das outras faixas”.<sup>219</sup>

A letra apresenta um “eu” narrador que parece revelar e refletir sobre lembranças (suas e de terceiros) de enganos e injustiças. Para os familiarizados com a história dos Naves, a narrativa conduz ao *Caso*. Para tanto, a sugestão é a leitura sequencial das palavras em negrito:

**Eu sou um homem e não um menino/ Certas coisas eu não admito/ Carrego um desejo de vingança reprimido/ Desde que na minha casa entrou um estranho/ que encostou uma arma no meu crânio/ e eu nada pude fazer/ a não ser me ver balbuciando/ febrilmente, implorando:/ "eu não estou pronto pra morrer"/ Cada um tem que enfrentar o seu karma/ pagar por uma escolha errada/ comigo não é diferente/ Minha baixa escolaridade/ é um espetáculo à parte/ eu sei que pode te entreter/ já que você vê comícida/ em tanta desigualdade/ o que, pra mim, é novidade/ mas eu evito esse debate/ pois seguiremos nesse impasse/ mesmo depois que eu morrer/ Toda cidade tem a sua aberração/ uma criatura habituada à humilhação/ para quem não existe chance de redenção/ Eu me lembro de um aspirante a padre/ que aos quinze anos de idade/ teve que se defender/ de uma afronta à sua masculinidade/ que nem sequer era verdade/ ou, se era, era só em parte/ de resto, era só maldade/ mas não houve quem não acreditasse/ Então, segundo me contou Linari,/ logo ocorreu um embate/ quando numa certa tarde/ de porta em porta, o coroinha bate/ e anuncia com voz grave/ se fazendo ouvir, sem muito alarde:/ "estejam prontos para morrer"/ Nem é preciso comentar/ eu me contento em ressaltar/ o poder de uma mentira dita mil vezes/ O desespero me invade/ um choro em meu rosto arde/ mas eu não posso me deixar abater/ mesmo com o coração partido/ amargamente desiludido/ eu preservo a gana de vencer/ Me esconde onde não me achem/ onde qualquer ruído se abafe/ não me deixa enlouquecer/ Me beija com vontade,/ me demonstra lealdade/ para mim, isso é o que vale/ E se esse amor for de verdade,/ eu estarei pronto para morrer.**

Nos primeiros versos a expressão “eu sou um homem” que não admite certas coisas traduz a honestidade e a honra daquela família. É possível enxergar o “estranho” no personagem do tenente e o “eu” que implora, os irmãos torturados, que, por vezes, repetiram: “eu sou inocente, não me mate”. Essa passagem da arma no crânio lembra a cena que culminou na primeira confissão de Joaquim. Sebastião, amarrado numa árvore de cabeça para baixo. Joaquim em outra, em posição normal. Os irmãos não se veem. Apanham. Ouvem os ruídos dos espancamentos um do outro. O tenente ordena que atirem. Abalado com os tiros, Joaquim acreditou na morte de Sebastião e cedeu à violência do delegado.

Assim, esse trecho da música “eu não estou pronto pra morrer” pode ser ouvido nas vozes dos personagens reais do *Caso* (acusados e testemunhas), que não tiveram outra saída

---

<sup>219</sup> Ainda na mesma entrevista: “Essa música tem uma história curiosa. Escrevi ela muito rapidamente, num sábado de manhã, dois dias antes de entrarmos em estúdio para gravarmos o disco. Quando levei ela para a banda no último ensaio que fizemos antes da gravação, eles ficaram bem surpresos. Lembro até hoje do Babalu falando: “Rapaz, você não acha que já temos problemas suficientes?””(TIBIU, 2012).

senão dizer “não me mate” e depois mentir. Repetidas vezes. Para não morrer. O próprio título da música *Pronto Para Morrer (O Poder de Uma Mentira Dita Mil Vezes)* simboliza (ou sintetiza) toda a história: uma mentira que os Naves e as testemunhas repetiram para não morrer.

E nessa linha de paralelo com o filme, a sequência da música é o trecho sobre “carma” e “escolha errada” que parecem ser a explicação dada pelo artista. A “baixa escolaridade” lembra a cena do depoimento de Zé Prontidão, que não sabia o que era estado civil.<sup>220</sup>

O trecho “afronta que nem sequer era verdade, era só maldade, mas não houve quem acreditasse” e o “coroinha” que bate de porta em porta podem ser vistos como uma metáfora ao tenente e a sua fantasiosa criação que convenceu toda a comunidade sobre a culpa dos irmãos. A última passagem da música pode ser lida como uma referência ao Sebastião, que não desistiu de provar a inocência. Também à Dona Ana, que persistiu para que um advogado patrocinasse a causa e, depois de presa, buscou abrigo e proteção na casa de Alamy Filho:

Os últimos versos “e se [...] for de verdade,/ eu estarei pronto para morrer” lembra Benedito dizer que não sabia da prisão dos primos e jurava pela vida dos próprios filhos. Também o próprio Sebastião, no dia do primeiro Tribunal do Júri, jurou a sua inocência.

O público familiarizado com o *Caso* visualiza na música as cenas do filme. Fica a impressão de que a música é uma metáfora do *Caso*. Os que não conhecem a história fazem as suas próprias leituras, de acordo com as experiências do seu tempo. É como se o narrador fosse o porta-voz de um passado, cujas mazelas se repetem na atualidade: a violência que arromba muitas casas e paralisa as pessoas. Temática atual que permite a identificação do leitor (ou ouvinte). As expressões “arma no crânio” e “eu não estou pronto pra morrer” lembram os assaltos, as vítimas de balas perdidas e os massacres em escolas (a exemplo de Realengo, Pinheirinhos), dentre tantas outras violências. Os termos “afronta à masculinidade” e “padre” podem ser uma alusão às agressões contra homossexuais e aos crimes de pedofilia. Também “mentiras ditas mil vezes” pode ser uma metáfora às mentiras que sustentam a corrupção.

---

<sup>220</sup> CENA 20 – DELEGACIA. SALA DO DELEGADO – INT. DIA “[...] ESCRIVÃO – Nome? PRONTIDÃO – José Joaquim Teodoro de Lima. [...] TENENTE (OFF) – Mas como é que te chamam por aí? *Prontidão vira-se para o lado onde está o tenente, fora de campo. Procura ser simpático:/* PRONTIDÃO – Me chamam Zé... Zé Prontidão...por causa dos meus préstimos. ESCRIVÃO – Idade? Profissão? PRONTIDÃO – 35 anos...sou chofer de caminhão, mas trabalho de ajudante. ESCRIVÃO – Estado civil? ... (pausa)... Casado ou solteiro? PRONTIDÃO – Casado... sou casado. ESCRIVÃO – Onde mora? PRONTIDÃO – Lá em Uberlândia onde o seu tenente me mandou buscá. TENENTE (OFF) – Que endereço? Num tem casa não? (BERNARDET, 2004, p. 74).

Muitas outras músicas de Jair Naves apresentam trechos que fazem alusão à história dos torturados e/ou nos transportam para as imagens do filme, a exemplo de *Um passo por vez* (2011)<sup>221</sup> e *Covil de cobras* (2011)<sup>222</sup>. Todo o repertório artístico dessa carreira solo – de 2010 a 2012 –, pelos próprios depoimentos de Jair Naves, parece ser fruto de sua memória emotiva, das suas próprias experiências. Segundo Auterives Maciel Júnior (2008), a emoção criativa impressa no trabalho artístico acende nos espectadores a faísca da criação e, “se o criador ganha importância na produção do dinamismo das nossas sociedades, isto se deve ao fato dele poder com a sua obra nos introduzir no fluxo emotivo da criação” (MACIEL JÚNIOR, 2008, p. 75). No documentário em questão, o depoimento de Mark Paschoal, integrante da banda, demonstra essa “contaminação” do fluxo de emoções, quando ele diz: “tem uma carga emocional das letras. E a banda vive isso junto com o Jair” (ARAGUARI, 2011). Ao mesmo tempo em que Jair Naves foi ‘tocado’ pelas imagens da cidade de Araguari, o seu trabalho revela ser muito visual e, por vezes, transporta (e/ou convida) o público para as imagens daquele lugar. Valendo-se de metáforas, ele faz histórias musicadas. Parecem narrativas cantadas de um recorte histórico de Araguari. É como se Jair Naves relembrasse um passado e, por meio da sua ‘poesia’, fosse um porta-voz para alertar o público sobre o momento presente. Numa de suas falas, isso se revela:

[...] Meu desafio maior era ser político sem ser panfletário, sem falar de inimigos maiores ou coisas assim. Queria falar de pequenas coisas do cotidiano com as quais a gente acaba se conformando, deixando de questionar, incorporando como parte da vida. E nessas, acabou sobrando pras pessoas com quem a gente convive diretamente. Chefes, vizinhos, pessoas na rua, etc... O que tá lá em cima é só uma reprodução da mentalidade vigente entre as pessoas comuns. (NAVES apud MARCONDÉS, 2012)

Em outra passagem:

[...] Esse é um caso emblemático da Ditadura Brasileira na época do Estado Novo. É Importante a gente falar sobre isso para evitar que algo assim volte a acontecer novamente. Casos de abuso policial, tortura e de julgamentos arranjados acontecem até hoje. Eu fico feliz por muita gente ter conhecido esse episódio e o próprio filme por causa do EP. Então me sinto orgulhoso por ter podido participar disso de alguma forma. (NAVES apud TAVARES, 2012)

---

<sup>221</sup> “Para quem é pouco mais que a soma /de incontáveis hematomas / adquiridos ao longo / de um percurso errático, sobre escombros / É bom dar um passo por vez / então me deixa dar um passo por vez / Pelas minhas contas, faz sete anos [...] mas eu não volto atrás, eu ainda sou incapaz/ de dar o braço a torcer/ então me deixa dar um passo por vez / [...] Vê? Eu que mal me aguentava em pé / tive que repreender a andar / com calma, um passo por vez / Hoje não há quem me detenha, ninguém / Não há exceção à regra.” (NAVES; LEME, 2012)

<sup>222</sup> “É um covil de cobras,/ [...] Não se apavora/ Enquanto eu estiver na sua escolta/ Que seja só eu contra mil/ Tamanha frieza ninguém nunca viu.” Esses versos lembram Alamy amparando Dona Ana. É como se ele dissesse: “fique tranquila, comigo você está protegida, mesmo que enfrente todos.”

A recordação pelos sentidos; o impacto causado por uma obra de arte; as emoções criativas e a memória como potencial criativo, tudo isso se confirma na produção artística do letrista e compositor Jair Naves. Ensina Auterives (2008, p. 75) que a emoção criadora “produz naquele que a experimenta, uma coincidência entre o experimentado e o experimentador, reavendo internamente a totalidade do movimento da diferenciação”. Assim se revela o trabalho de Jair Naves.

Durante a turnê na sua cidade natal, ele conversa com a plateia, agradece os familiares e diz: “Espero que vocês entendam que isso tudo é arte”. E ele finaliza o documentário dizendo: “vai ser foda cantar coisas que ninguém faz a menor ideia do que eu estou falando. Isso é uma revelação!”.

### **3.3 – Um exercício de dramaturgia – Memórias de Alamy**

No primeiro semestre de 2011, a disciplina “Tópicos Especiais em Ensino e Aprendizagem em Artes: Pedagogia(s) do Teatro: Práticas Contemporâneas”, ministrada pelo professor Dr. Narciso Telles, provocou a vontade de, no futuro, fazer um trabalho prático baseado no estudo teórico ora iniciado. Durante as aulas práticas, foi-nos pedido um exercício prático. Fizemos um roteiro de uma performance e apresentamos o trabalho prático em sala de aula. Num primeiro momento, socializamos o roteiro com o professor e colegas. Eu partilhei a ideia de levar várias caixas de papelão. Uma dentro da outra. Dentro delas, colocaria bonecos. A performance seria basicamente a minha entrada com as caixas e, em cena, iria retirando uma caixa de dentro da outra. A cada caixa retirada, retiraria os bonecos. Tudo isso ao som da música *Little Box*, de Nara Leão. Na tarde da aula, saindo do Centro de Convenções da UFU, deparei-me com várias caixas numa lixeira próxima ao Bloco do Curso de Engenharia Química e as levei para casa. Eram três caixas. De tamanhos variados. Duas cabiam dentro da maior. Ao levá-las para casa, tive uma ideia inspirada em tudo o que já havia lido sobre o *Caso*. Seria uma experiência minha, sem a intenção de narrar os fatos dos Naves. E elaborei o seguinte roteiro:

Na caixa maior, os dois livros do *Caso*: o do Alamy e o roteiro do filme (Jean-Claude Bernardet). Dentro dela, as duas caixas menores. Numa destas, uma faixa de cabelo de rendas e, na outra, um vestido de malha preto. Cantando um trecho de uma música do Chico César “Deus me proteja de mim e da maldade de gente boa. Da caridade da pessoa ruim. Deus me proteja e guarda, me ilumina e governe assim. Caminho só se segue andando, mas de vez em quando é bom se perder...”, eu me dirigiria ao local da apresentação, colocaria as caixas no chão. Retiraria uma e o vestido e o vestiria. Retiraria a outra. Colocaria a faixa no cabelo. Pegaria os

livros. Abriria-os. Faria da faixa uma venda nos olhos. Seguraria um livro em cada mão, fazendo uma caricatura da “deusa do direito”, o símbolo da balança. Ali ficaria parada por alguns minutos. Jogaria um dos livros no chão. Leria um trecho aleatório do outro. Retiraria a roupa. Guardaria tudo. Sairia de cena. (OLIVEIRA, 2011)

Mas, na hora da criação, o roteiro foi mantido até o momento de colocar as caixas no chão. Coloquei-as e, antes de abri-las, chamaram-me a atenção os lacres que, até então, eu não havia observado. Adesivos brancos com escritos de vermelho “não toque”; “material quebrável”. Ao abrir as caixas, também me chamaram atenção os papéis picotados dentro delas. Então, veio-me à mente um texto que eu havia criado para um espetáculo anterior. Assim o proferi. Ia falando enquanto retirava os objetos das caixas. Vesti a roupa pronunciando o texto. E não li um trecho (tal qual no roteiro), mas ao abrir o livro do roteiro, deparei-me com as fotos e segurei o livro de modo que a plateia pudesse ver a sombra das fotos. Joguei os livros no chão.

A minha chegada aqui derrubou em parte o meu saber. O que a gente pensa saber e não sabe. Eu vi gente se esborrachar, se afastar, se confundir e enfraquecer, mas achei crescimento. E que medido é muito, muito humano. Vocês são corajosos. Eu sou fraca, não ousaria. Pra mim que observo, é fascinante essa luta tiradentiana daqueles que acabam enforcados e negados em vida até que o sacrifício seja reconhecido. Na geração de vocês, as coragens sublimam. Buscam as buscas das gerações passadas, mas taí [sic]: aprendem na carne. As pessoas se acomodam demais com os anos, o acúmulo material, o status, a rotina. E paralisam quando percebem que sozinho, ninguém, ninguém perpetua uma mudança. E quando reconhecem isso e que poucos são os que berram, elas se calam. É! os berros enrouquecem. Não produzem ecos, nem assimilam. Morrem no ar que respiramos. Somos podres, como apodrecem todas as coisas quando não são preservadas. E preservar a verdade, o discernimento, a dignidade, ainda não houve meios. As pessoas buscam no transcendental, o que, na verdade, falta é conhecimento. Conhecimento! (OLIVEIRA, 2011).

Terminado esse trecho, retirei a venda dos olhos e a roupa. Recolhi todos os objetos espalhados no chão. Ao guardá-los, fui lendo alguns dizeres que estavam no lacre. Coloquei a caixa debaixo do braço e saí cantando a mesma música. Depois, deixei as caixas do lado externo da entrada para o bloco das Artes Cênicas.

Esse exercício cênico me fez perceber que eu não narrava os fatos, mas, pra mim, o que eu estava dizendo era como se eu estivesse contando toda a história dos Naves.

Após a banca de qualificação, o professor dr. Luiz Humberto Martins Arantes sugeriu o desafio da escrita de um texto teatral. O primeiro rabisco apresentado trazia trechos do próprio livro. Texto lido, o professor orientador não interferiu, não emitiu suas apreciações de valores, mas sugeriu que eu continuasse a escrita pensando nos conflitos do protagonista

daquela história que se propunha. A partir disso, o exercício deu continuidade e apresenta-se nessa fase da escrita:

## **MEMÓRIAS DE ALAMY**

**SINOPSE** - O advogado Alamy, às vésperas do lançamento de seu livro (1961), volta a Sala do Tribunal do Júri de Araguari-MG para conceder uma entrevista. O lugar o transporta para muitas lembranças da época da defesa dos Irmãos Naves.

### **PERSONAGENS**

ALAMY

REPÓRTER

DONA ANA

ALEIXO (primo Dona Ana)

ODETTE (esposa do Alamy)

HOMEM

CORO DE VOZES

VOZ OFF (PEDRO PIRES - testemunha 1)

VOZ OFF (WALTER -testemunha 2)

VOZ OFF (ABDON - (testemunha 3)

VOZ OFF (AMIM – testemunha 4)

POLICIAL

DR. DÉCIO FULGÊNCIO

## CENA I

*(Araguari. Março de 1961. Salão do Tribunal do Júri. Alamy e o repórter caminham em direção a porta de entrada. Alamy está vestido de terno e chapéu. O repórter de calça de brim e camisa de mangas curtas carrega uma pasta. )*

REPÓRTER - quer dizer que o lançamento será em Belo Horizonte?

ALAMY - sim, na UFMG.

REPÓRTER - você é de lá?

ALAMY - de Estrela do Sul. (*saudoso*) Cidade romântica. Terra dos poetas.... da Dona Beja. Dizem que ela era avó da avó da minha mãe... uma verdadeira poetisa... não era só uma cortesã... viveu uma vida de piedade... raptada... uma longa história (*para o repórter*). Por formação sou advogado.

REPÓRTER - não será lançado em Araguari?

ALAMY - no final do circuito: dia dezoito. Dia dez, Belo Horizonte. Quatorze, Uberaba e dezesseis, Uberlândia.

REPÓRTER - sonhando com a capital cor-de-rosa?

ALAMY - querendo enxergar o mundo diferente. Temos mania de buscar esperanças em cidades maiores, onde há mais pessoas pra trocar experiências... de fato isso ocorre e nos amadurece.

REPÓRTER - busca outras gentes para encarar as dúvidas?

ALAMY - o povo daqui inocentou. Lá, os superiores condenaram... (de súbito) mas aqui também fui incompreendido. Não diz o ditado que santo do lugar não faz milagre?

REPÓRTER - sabe que essa história me abalou?

ALAMY - muitos ainda permanecem alheios ao sistema que nos desarma e paralisa. É mais fácil cruzar os braços e dizer que tudo está fora de nosso alcance... A verdade é que tudo se transforma... toda mudança é turbulenta, mas acontece... o medo é normal e deve ser enfrentado... com firmeza. Por mim. Por você. Por nós...

REPÓRTER - confiante no livro?

ALAMY - mas temendo...

REPÓRTER - a crítica?

ALAMY - o silêncio.

## CENA II

*(Entram no salão. Alamy permanece por alguns instantes parado no portal. O repórter percorre o espaço. Alamy senta na última cadeira da plateia. Retira o chapéu. Olha-o fixamente e segura-o fazendo diversos movimentos com as mãos. O repórter se dirige devagarinho ao seu encontro. Ouvem-se barulho do teclado de uma máquina de escrever.)*

CORO – Benedito! Benedito!

CORO 1 – onde está o Benedito?

CORO 2 - Benedito Pereira Caetano morava em Araguari na casa de Joaquim Naves Rosa. Primos, amigos e sócios num caminhão, os dois trabalhavam com Sebastião João Naves, irmão de Joaquim. No dia 26 de novembro de 1937, Benedito vendeu uma safra de arroz para a firma A.Lemos & Filhos por noventa contos de reis. Querendo embolsar o dinheiro os dois irmãos armaram a morte do primo. Na noite do dia 28 daquele mês, quando Benedito voltava de um cabaré, os irmãos o convidaram para um passeio em Uberlândia. No trajeto, desceram na ponte do Pau Furado com a desculpa de beber água. E ali, no deserto escuro, enforcaram-no. Retiraram-lhe o dinheiro que estava sob as cuecas. Jogaram o corpo no Rio das Velhas. Guardaram o dinheiro numa lata de soda. Enterram-na num sítio perto do Rio. Retornaram para Araguari. O dia amanheceu. Procuraram o primo por toda a cidade.

CORO - Benedito! Benedito!

CORO 1 - onde está o Benedito?

*(O repórter fica próximo a Alamy que por alguns instantes parece não notar a sua presença. Alamy coloca o chapéu)*

REPÓRTER – e foram os irmãos que alarmaram o sumiço?

ALAMY – eles que acionaram a polícia. Aqui, na delegacia. *(aponta para o térreo)*

REPÓRTER - ironia do destino...tentaram ajudar e foram acusados.

ALAMY – massacrados. Tiveram abortados muitos sonhos. Sobreviveram pela fé. *(pausa)* Cada cadeira daqui pode contar o que ouviu...pancadas...gemidos...dor...Esse lugar acolheu o silêncio do povo. Reverenciou o Tenente. Desumano. Louco. *(pausa)* Aqui esconde muita verdade.

REPÓRTER – quer dizer que foi um crime imaginário?

ALAMY – do Tenente. *(para si como se lembrasse de algo)* Tenente Francisco Vieira...vaidoso...imponente...corpo ereto...olhava por cima. Sempre por cima *(volta para o repórter)* O Benedito evaporou-se. O tempo passava...sem pista do corpo ou do dinheiro ficou o mistério. O povo quis solução. Então ele criou a história. Para não morrer de tanto apanhar Joaquim e Sebastião confessaram contra si o suposto crime.

REPÓRTER – parece radionovela.

ALAMY - a mãe com sessenta anos violentada... as esposas, os filhos. (*pensativo*). Verdadeiros mártires... Sebastião é um santo... (*em disparate*) mesmo depois de oitos anos de prisão...mesmo depois da morte de Joaquim...mesmo sendo discriminado por ser ex-presidiário...permaneceu firme no objetivo de provar a inocência...queria desmanchar a nódoa da árvore Naves...(*para de súbito*)...quase uma década de xadrez...

REPÓRTER – muito tempo.

ALAMY - um ano, seis meses e vinte e quatro dias em Araguari. Os outros na penitenciária de Ribeirão das Neves.

REPÓRTER - você recebeu com estranheza o surgimento do Benedito?

ALAMY (*emociona*) – sabe quando você se acomoda com o ar podre e cinzento do céu denso e depois quando abrem nuvens azuis e o ar infla seus pulmões? Foi assim quando recebi o telefonema. (*pausa*) Quis ser passarinho e vir rápido de Belo Horizonte para cumprimentar o Sebastião e abraçar Dona Ana.

REPÓRTER – que alívio!

ALAMY - queria ver o povo... queria que o povo soubesse...os juízes e todos os que fecharam os olhos para essa luta. Sangrenta. Estava tudo ali, tudo escrito, tudo dito, e os togados só quiseram condenar. (*O repórter senta-se ao lado de Alamy*). Mas naquele dia, a verdade ressurgia com o sol...para acordar o pesadelo. Contei tudo para o diretor do Diário de Minas. As notícias explodiram.

REPÓRTER – (*abre a pasta. Retira alguns recortes de jornais.*) E deu até nos jornais estrangeiros... 26 de maio de 1958... “Mother of the Year”... Ana Rosa Naves recebendo um colar de Sara Kubitschek na Revista Times.

ALAMY – reconheço o valor dessa matéria... de muitas outras...mas os jornais ainda são falhos...publicam distorções...fora de hora...folhas que sopram com o vento. Por que não alarmaram quando do sumiço do Benedito e do sofrimento da família? Será que as esposas dos Chefes de Estado receberiam a mãe intercessora no momento em que os filhos estavam sendo torturados?

REPÓRTER – você se sente culpado pela condenação?

ALAMY - não que eu tivesse culpa...não, eu não tive culpa... fiz o que pude.... não é frustração minha não...mas eu também era povo e acreditava no que ouvia. Neguei o meu dever. Por medo. Comodidade. Covardia, talvez. Não...covardia é um termo pesado para se referir a quem encarou.... (*pausa*)...sim, eu sinto remorso. A Dona Ana me procurou por três vezes...

(*Alamy retira o chapéu*)

### CENA III

(1937. Escritório da casa Alamy.)

ALAMY - respeito a sua dor de mãe, mas não atuo em ações desse tipo.

DONA ANA (*desesperada*) – estão presos sem motivos, Doutor!

ALAMY – as autoridades que os soltem.

DONA ANA – muito judiados.

ALAMY – sinto muito, Dona Ana. Procure outros advogados.

(*Dona Ana chora e sai.*)

### CENA IV

(Dias depois. Dona Ana e Aleixo Pereira de Resende retornam a casa de Alamy)

ALEIXO – eu assumo a dívida que for. Dá um jeito de soltar os filhos da prima.

ALAMY – Sr. Aleixo, não sou movido por dinheiro.

DONA ANA (*chora*) – pancada sobre pancada. Sem culpa. Deus é testemunha!

ALEIXO – é, doutor, não tem ninguém por eles. O povo está contra.

ALAMY – entendam, é uma questão de princípios.

DONA ANA – por piedade, estão apanhando demais!

ALAMY (*com pena*) – confiem em Deus, mas não posso atuar no caso. (*Acompanha-os à porta. Despede-se*)

### CENA V

(Dias depois. 05 de janeiro de 1938. Casa de Alamy. Entra Dona Ana desfigurada e aflita.  
Sem forças.)

DONA ANA – por caridade, me proteja! Não me mande embora. Eles vão me perseguir.  
(*chora desesperadamente*) Acabo de sair de lá. Estive presa. Apanhei. Nua. Meus filhos

apanharam. Estão apanhando pra dizer que roubaram. Pedi pra não mentir. Não assinar o que não devem.

(*Alamy coloca o chapéu*)

## CENA VI

ALAMY (*para o repórter*) – eu e minha esposa ficamos enternecidos. Escondemos ela lá em casa. Aquela mãe sofria. Contou tudo. Desabafou. Por que eles preferiam morrer a confessar? E o cadáver? E o dinheiro? Qual era o meu dever? Qual é o dever de quem escolhe qualquer profissão? (*pausa*) O prefeito era meu primo. Um ditador. Me pressionou: “Você está remando contra a maré. Pense no seu futuro. Araguari é o grande polo do mercado de arroz. Abastecemos São Paulo. Não perca tempo com ladrões.” Mas quem eu era? Um jovem advogado com uma filha de colo e uma esposa grávida... que só queria cuidar da família e ser feliz... como fechar os olhos para o apelo de mãe? Não me arrependo. Pelo contrário. Agora, pai de quatro filhos e o meu caçula com quase dezoito anos, olho para trás e não lamento. Não comprehendo ainda, porque somos fruto de desconfianças, inseguranças, de acreditar.... em ninguém.... Fui muito criticado por ter acreditado neles. Depois, fui mais criticado por eles terem sido condenados. Agora, sou acusado de incompetente... O tempo passa e a gente aprende a juntar os retalhos. Vou te contar uma passagem... dessas que quando menos esperamos, comprehendemos? (*brinca*) mas não vai publicar sobre isso.

(*Alamy retira o chapéu*)

## CENA VII

(1932. UFMG. Corredor do térreo da Faculdade de Direito. Alamy sentado lê um papel. Sobre o colo um envelope. Ao lado, uma pasta. Aproxima-se um homem magro de cabelos brancos vestido de camisa branca e calça cáqui.)

HOMEM - quer um cristal?

ALAMY (*sorri*) – não.

(O homem pisca e sai. Sobe as escadas. Alamy o acompanha com os olhos até ele sumir de vista.)

ALAMY (*fala para si*) – ele sabia que eu queria. (*Retira do bolso interno do paletó um bloco. Escreve*). “Um olhar de quem sabe mais que o mundo”. (*Continua a leitura*)

*Pois eu tenho estudado bastante e tenho também alunos, que me custa muito a ensinar, são todos principiantes. É bem desagradável, mas você sabe que eu preciso ajudar o meu paizinho, pedindo menos todos*

*os meses. Foi você o primeiro que teve a sinceridade de me dizer que a minha mesada era grande demais para uma senhorita, não foi?*

*(O homem volta carregando uma caixa de papel azul. Retira uma estatueta e a coloca próxima aos olhos de Alamy)*

ALAMY – bonita.

HOMEM (*movimenta a estatueta de modo que a balança que ela carrega fica parada*) – aqui você terá o sim. (*movimenta a estatueta de modo que um lado da balança pesa mais*) e aqui o não.

ALAMY (*pensativo*) – sim e não!

HOMEM – quer pra você?

ALAMY – não.

HOMEM – com ela você terá toda a riqueza do mundo.

ALAMY – quem te disse que quero ficar rico?

HOMEM (*sorri*) – com a verdade ficará.

*(Alamy balança os ombros e demonstra que não entendeu. O homem repete o gesto e a fala. )*

HOMEM - estou te dando um segredo. (*coloca uma moeda num dos pratos da balança*). Este é o não. (*retira a moeda*). Este é o sim. (*repete os gestos rapidamente*). Este é o sim, este é o não. O que você escolher penderá a balança.

*(Alamy observa)*

HOMEM - este é o segredo para descobrir o ouro. (*Sorri com uma piscadela. Sai*)

ALAMY (*rindo*) – obrigado... guardarei a lição. (*irônico*) encontrar o ouro só mudando de volta para Ouro Preto. Em cada cabeça uma sentença. Por trás de cada loucura, um louco. (*Continua a leitura*)

*Vou dar-lhe uma notícia, não sei se será bem recebida: meu professor vai pedir ao papai com muita insistência, para eu continuar o curso de piano, fazendo mais dois anos de concertista, que acha? Sendo pedido por um professor, creio que papai não seria capaz de negar, entretanto...eu não digo que não quero, porque você bem sabe que eu admiro a música, mas é você que adoro! Terei mais prazer no nosso ranchinho do que num salão de concerto. Estou agindo na certeza que você ficará sempre contente com a Detinha. (25 de abril de 1932)*

*(Alamy coloca o chapéu)*

## CENA VIII

ALAMY – no início pensei que fosse professor. Nunca mais o vi. Por um bom tempo o procurei nos corredores da faculdade. Mas, logo que a Dona Ana me procurou e eu recusei, eu lembrei do “sim” que negamos.

REPÓRTER – são as escolhas... (*retira outra reportagem*) e essa entrevista do Diário de Minas de 1952?

ALAMY (*ressentido*) – Professor Roberto Lira... presidente da Sociedade Brasileira de Criminologia...me nomeou de advogado roceiro e sem imaginação.

REPÓRTER – mas no mesmo jornal há publicação contrária.

ALAMY – desembargador Burnier!... os juristas sensatos reconheceram onde estava o erro. Os engrandecidos para não descer do pedestal é que desprezam o conhecimento do interior.

REPÓRTER (*retira outra reportagem*) – seis dias depois a sua resposta! (*rindo*) “se a nossa pobre ‘farmácia’ não nos podia fornecer as drogas preciosas dos eruditos, nem por isso deixamos de usar das ervas do campo, que sempre temos à mão...”

ALAMY (*com uma piscadela*)- para um bom entendedor.

REPÓRTER (*em cumplicidade*) - poucas palavras bastam.

ALAMY - o conhecimento também está fora das letras. (*O repórter balança a cabeça num gesto de consentimento e reflexão*) Dona Ana não relutou em assinar os papéis? Está lá, nos autos.

REPÓRTER (*retira outra reportagem. Lê pausadamente*) - Diário de Notícias. Rio, 18 de outubro de 53.... (*surpreso*) até Raimundo Magalhães Júnior?

ALAMY (*imperioso*) – sim, não escapei dos imortais!... o teatrólogo sequer leu a capa dos autos e espalhou distorções. Venenosas. Escrevi, mas ele não se dignou a retratar. Poucos vivenciam a realidade. Muitos a reinventam.

REPÓRTER – curioso! não explodiram notícias sobre o Tenente e as torturas.

ALAMY – é mais fácil mascarar a realidade... a miopia jurídica não enxergou os defeitos do processo. Gerou o erro. A imprensa, com a sua visão estrábica, criou no espírito público a necessidade de punição.

REPÓRTER – você é o acusado?

ALAMY (*esquivando-se*) – a imprensa é sensacionalista. Tem poder de persuasão.

REPÓRTER - sempre ocorrem erros desse tipo?

ALAMY – possivelmente sempre ocorrerá... na medicina, na educação, na política, na religião, (*com um sorriso bate nos ombros do repórter*) no jornalismo. Monteiro Lobato já dizia:

*persiste a lagarta rosada do bacharelismo. O estudante não estuda, ‘cava’ a carta, o funesto diploma. Senhor dele, toca depois a ‘cavar’ a vida.*

Somos tão falhos... é difícil compreender... mas de nada vale a inteligência com a vaidade que destrói o esforço alheio.

## CENA IX

*(Alamy dirige-se a Tribuna. Fica parado. O repórter senta-se na primeira fila da plateia.  
Alamy retira o chapéu. Ouvem-se por três vezes a sua voz em off.)*

ALAMY VOZ OFF – esta polícia não é polícia. Desrespeitou a justiça. Amedrontou, espancou e transformou em miseráveis aqueles que estão ali no banquinho dos réus... Senhores jurados, os acusados sofreram e estão sofrendo. Confessaram para não morrer.

CORO 1 - sofreram e estão sofrendo.

CORO 2 - confessaram para não morrer.

CORO 3 – para não morrer.

*(Alamy coloca o chapéu)*

ALAMY – no início da carreira a falta de experiência é bem menor que o entusiasmo... o que vale é a vontade de vencer... de poder fazer mais. Mas naquela época todo esforço era nulo. Muitas ameaças! A única saída era acreditar num passe de mágica e refazer o ânimo de lutar. O tempo é o grande juiz. (*Buscando cumplicidade com o público*) A polícia sempre foi paga com o nosso dinheiro. A sua função é nos proteger. Cumprir a lei. Jamais violentar a sociedade. Este lugar foi o cenário e o testemunho da violência. A polícia violentou os Naves, a Justiça, a sociedade. E todos assistiram calados. (*para o repórter*) No momento do Júri, no exato momento da minha fala, o Tenente Vieira abriu a cancela e veio até aqui. Devagar. Pisando forte. Braços cruzados. Sorriso cínico. Olhar cruel. Pura afronta. Todos me olhavam. Silêncio abissal. Ele veio, ficou aqui, ao lado do promotor. A majestade impaciente. O que podia fazer? A autoridade máxima não era a polícia encarnada no delegado? Pobre advogado novo! Fechei os olhos...

CORO 1 – cuidado!

CORO 2 - a polícia não perdoa!

CORO 3 – é você contra mil!

CORO 1 – caso perdido!

CORO 2 - o povo é contra!

CORO DE VOZES - serão condenados!

ALAMY – pedi a proteção divina. Olhei para os Naves. Eles dependiam de mim. A vida contra a morte. Falei. Com a coragem de um alucinado. Olhando para o Tenente. Esta polícia não é polícia. Desrespeitou a justiça. Amedrontou, espancou e transformou em miseráveis aqueles que estão ali no banquinho dos réus... Senhores jurados, os acusados sofreram e estão sofrendo. Confessaram para não morrer. Tudo isso é uma farsa!

*(Dirige-se ao banco dos réus. Senta-se).*

ALAMY - os Naves sentaram aqui.

*(Alamy retira o chapéu. Ouvem-se apenas vozes em off à medida em que projetam imagens da época.)*

CORO - 27 de junho de 1938. Primeiro Tribunal do Júri. Sebastião José Naves, trinta e três anos, casado, sabe ler e escrever, lavrador. Na presença do M.M. Juiz de Direito Dr. Merolino Raimundo de Lima Correa, disse que assinou por medo e devido aos maus-tratos recebidos da polícia. Tomou purgante de quinze em quinze minutos. Ficou sentado sobre taxinhas. Amarrado e surrado até falar mentiras. Resistiu durante trinta e oito dias. Apanhou até o corpo ficar coberto de sangue. Sofreu injustiças e suplícios. A sua mãe ficou nua e foi seviciada. Jura a sua inocência em nome de Deus e dos seus filhos.

CORO 1 - Joaquim Naves Rosa, 25 anos, casado, chofer, respondeu que o que falou e que consta nos autos foi a poder de pancadas e ameaças da própria polícia. Tem sido bastante judiado e pede a intervenção do Juiz para que cessem os maus-tratos.

CORO: Fls. 47 verso 48. Primeira testemunha, Pedro Pires, 27 anos.

VOZ OFF (PEDRO PIRES) – presenciei muitas vezes os espancamentos pela polícia. Amarrados com as pernas e mãos abertas em tábuas. Tomaram purgativos. À força. Ficaram muitos dias sem comer nem beber. Quando estavam quase mortos confessaram. Saíram em várias diligências com a polícia. Em uma dessas o Joaquim voltou com dois ferimentos de balas nas nádegas. Não lembro se na esquerda ou direita. O Sebastião dizia que sua mãe tinha apanhado. Para não espancar a mãe ele apanhou até o sangue escorrer no corpo. Amarrados em árvores à beira do rio. A polícia atirava: “Vou te matar e jogar no rio.” Uma vez o Coronel Fonseca levou Sebastião para uma fazenda. Ele voltou todo manchado de roxo e preto. Não conseguia andar. Aí o Coronel escreveu para o Juiz dizendo que ele tinha fugido. Sebastião ficou aleijado das pernas. Eu ouvia as polícias: “É mentira? Então confessa se não quiser morrer.”

CORO - Fls. 48. Segunda testemunha, Walter Hugo Pinto, 24 anos.

VOZ OFF (WALTER HUGO PINTO) – quando eles vieram eu já estava preso. Passavam sede e fome. Eram forçados a comer sal. Sempre saíam com a polícia. Parece que o ferimento do Joaquim foi do lado direito. Foi medicado fora da cadeia. Voltou com os machucados

ainda não cicatrizados. Ao arrancar os esparadrapos saía sangue. Ficaram catorze dias no chuveiro de cimento. A mãe foi espancada. A mulher de Sebastião também ficou presa. Vários dias. Três filhinhos. Um de colo. (*pausa*) Todos os castigos para arrancar a confissão do crime e mostrar o dinheiro. Eu que aconselhei o Sebastião a confessar. Ele não ia resistir.

CORO - Fls. 49/49. Terceira testemunha, Abdon Silva, 43 anos, ferroviário.

VOZ OFF (ABDON SILVA) – eu já estava preso quando eles vieram. Foram espancados por diversas vezes. O Joaquim saiu e voltou ferido. Não se tratou na cadeia. Levaram ele pra fazer curativos. A mãe foi coagida. Ficou em cômodo separado. Não sei se ela apanhou. A mulher do Sebastião foi metida no xadrez e maltratada. Para acusar o marido. Com três filhos pequenos. Foram amarrados em tábuas. Braços abertos. Sentados sobre tachinhas. Passaram fome e sede.

CORO - Fls. 49/50. Quarta testemunha, Amim Jorge Jamel, 24 anos, sapateiro.

VOZ OFF (AMIM JORGE JAMEL) – estou preso desde antes da época em que os irmãos vieram. Barbaramente espancados. Os colegas viram os ferimentos de Joaquim, eu não! Ficaram num chuveiro cimentado. Apanharam para confessar. Mais espancamentos para mostrar o lugar onde estava o dinheiro. Amarrados em tábuas.

(*Alamy coloca o chapéu. Levanta-se. Dirige-se as cadeiras do jurados*)

ALAMY - foi a primeira vez que mulheres compuseram a lista de jurados em Araguari. Dona Orlinda Machado e Dona Enedina Saraiva...professoras. Também a jovem Maria Emília....Maria Emilia Soares.... Vinte e um rostos mudos que parecem ingênuos quando silenciam. Mas é na observação silenciosa que fala a autoridade. (*olha para a entrada*) O salão lotado. Pessoas do lado de fora. Na escadaria. Na rua. Morcegos que chupam curiosidade pela falta de assunto pelo marasmo da cidade.

(*Alamy retira o chapéu. Ouvem-se tumulto. Ruídos. Várias vozes*)

CORO – covardes.

CORO 1 – mataram para roubar.

CORO 2 – crueis.

CORO 3 – assassinos.

CORO 1 – merecem pena máxima.

CORO 2 – vão apodrecer na cadeia.

(*Alamy coloca o chapéu. Dirige-se a mesa do juiz*)

ALAMY – a presença divina acompanhou os Naves na prisão. Como sofreram! Seguiram à risca as leis que conduzem as mortificações. Para se purificarem. Em jejum. Com rigoroso sal. Do suor. Das lágrimas. Das pancadas. Banquete oferecido pela polícia. Banquete oferecido para a polícia. (*senta-se na cadeira do juiz*) Aqui, na cadeira sagrada, com a deusa justica,

cumpriram a lei. De olhos e ouvidos fechados. Aqui, do lado superior do fórum. (*Senta-se sobre a mesa*) Ali, no térreo, os fardados fizeram da cadeia um abatedouro. Batiam. Com pau. Batiam. Com arame. Batiam. Com vergalhau. Meses e meses. Batiam. Batiam. Batiam. O ruído da pancada virou música. Os braços subiam. Desciam. Os gritos atravessavam as paredes. As portas. As grades. O teto. As ruas. A cidade. Batiam. Cada vez mais forte. Doía. A carne viva. Amassada. Sebastião saía do corpo. Joaquim era triturado. De pé. Arrastados. Gemiam. Choravam. Gritavam. Sumiam. Batiam. Batiam. Deus podia ajudar. Os juízes podiam ajudar. A comunidade podia ajudar. Ninguém via. Ninguém ouvia. Ninguém sabia. Todos sabiam. Todos se escondiam. Não adiantava escrever. (*Retira os autos processuais que estão sobre a mesa*) Os juízes liam apenas a acusação. (*Retira algumas folhas dos autos. Dirige-se ao repórter e lhe entrega. Da mesma forma à plateia*) Não adiantava falar. Gritar. Berrar. Não queriam ouvir. Não queriam ver. Os policiais. Batiam. Batiam. Batiam. Os corpos sangravam. Amolengavam. Sumiam. Salvina. Antônia Rita. Dona Ana. Coitadas! Mãe e esposas de ladrões. Ladrões que não roubaram. Não aguentavam mais. A tortura. (*Coloca sobre o banco dos réus a capa dos autos e as folhas que restarem.*) Eu pedia a Deus. Por eles, por mim, por nós. (*Fica de costas para a plateia, olha fixamente para a imagem do crucifixo. Silêncio. Abre os braços.*) Mexam-se vocês que nunca ficaram pendurados de cabeça para baixo... que nunca ficaram amarrados em tábuas com braços abertos...que nunca tiveram os corpos untados de mel para atrair abelhas... que nunca beberam vidro moído. Mexam-se vocês que nunca tiveram a vida virada pelo avesso... que nunca engoliram o sal da violência...nunca respiraram a dor da omissão... que nunca tiveram os dentes arrancados.... as unhas arrancadas...que nunca tiveram que cavar o chão com as próprias mãos...sangrando...Mexam-se vocês que nunca foram crucificados...que só foram tementes a Deus! (*Alamy permanece parado com os braços abertos. Ouvem-se três vezes repetidas os treze primeiros segundos da música "Araguari I Amores Inconfessos" de Jair Naves.. O repórter coloca sobre o banco dos réus as folhas que Alamy lhe entregou. Sugere que a plateia faça o mesmo. Segue até a mesa do juiz, retira a cadeira e a coloca ao lado da cadeira dos réus. Abre a pasta e espalha as fotografias sobre a cadeira do juiz, sobre o chão. A música é estendida para os quarenta e sete primeiros segundos. Repete por três ou mais vezes. Plateia e repórter podem fazer um semi-círculo em volta das cadeiras e de Alamy ou podem manusear o material. Sai a música. Alamy vira-se para a plateia. Muda a cadeira dos réus para posição contrária de modo que fique de frente para a plateia. Da mesma forma com a cadeira do juiz para que ela fique de costas para a plateia. Observa as fotos.*)

**REPÓRTER** – e se você tivesse colocado na balança o peso das fardas?

**ALAMY** – estaria no caramujo. Prisioneiro da opinião pública.

**REPÓRTER** - dever cumprido?

**ALAMY** – eu tentei... (*pausa*) eu tenho vida, muita vida... Mas não sei quantas vidas se perderam... (*pega uma das fotos*) Não me cabe mais a ingenuidade da crença de mudar alguma coisa apenas com palavras formais. Eu já fiz isso há vinte anos atrás... escrevi... nos autos... e as minhas palavras foram vãs... não foram lidas pelos juízes...ou se foram, não foram compreendidas...não fizeram efeito... caíram no vácuo... mas permanecem aqui.... .

**REPÓRTER** – por que você escreveu o livro?

**ALAMY** – não sei...

(Alamy retira o chapéu)

## CENA X

(Araguari. 1957. Escritório da casa de Alamy. Ele entra e encontra um bilhete sobre a mesa.)

ALAMY (lê) –

*Amado Sinhozinho, estou no Cine Rex para o ensaio de “Joãozinho e Maria”. Tive uma ideia que espero ser bem recebida: já pensou em escrever um livro sobre o caso? Quem sabe assim você tornará pública a sua verdade e dará voz aos massacrados? Certeza absoluta eu tenho, que são poucos os que estão relatando fielmente as próprias dores causadas pela ditadura. Muitos estão romanceando. Mas com registros, concretos, são poucos. Penso que na escrita você mostrará ao mundo todo esse sentimento adquirido por essa luta. Essa sua busca da aplicação de uma lei que não maltrate o homem. Reflita sobre isso? Espero que esteja sempre seguro ao lado da sua Detinha.*

(Ouvem-se cantos de pássaros. Ao longe uma voz que ao ser repetida diminui o volume: “oh o algodão doce! Oh, o algodão doce! Oh, o algodão doce!”. Odete entra.)

ODETE – pensou sobre o livro?

ALAMY – não, o que eu mais quero é por um ponto final nessa história. É só nisso que penso...

ODETE – eu sei.

ALAMY – rogo a Deus por uma justa indenização para que os Naves sigam...pelo menos com conforto material...reparar essa desgraça...é impossível.

ODETE – escrever seria uma libertação...

ALAMY (*incisivo*) – não quero voltar atrás. Remexer tudo isso, pra quê? Não! A verdade já foi dita. Agora é seguir... (*mais calmo*) já estamos de volta... no nosso ranchinho. Você alegrando a cidade. (*pausa*) E a estreia?

ODETE – está tudo certo. As crianças ensaiaram lindamente. Ah, a renda será para os pobres do Asilo São Vicente...

ALAMY (*solene e para si*) – que o Joaquim esteja em paz!

ODETE – e que você acredite que a sua experiência possa ensinar...

ALAMY – qual? A que o Judiciário falhou e eu fui o incompetente?

ODETE – enxerguemos além...

ALAMY – o povo vai dizer que quero ganhar dinheiro com a desgraça alheia, Odete. Não quero mais ser acusado de...

ODETE – esquece.

ALAMY – eu tento, Detinha, mas ainda ouço os rumores... “o Doutor embolsou os noventa contos roubados pra defender os irmãos.” Malditos c-o-n-t-o-s de réis desse morto bendito. Enquanto ele andava e mudava de nome, os rapazes eram espancados e eu acusado de aproveitador... Na rua, quando eu olho para aquelas pessoas que diziam... (*de súbito*) ah, não. Não posso. Escrever é abrir o peito para novos ataques. (*Alamy imagina*)

CORO 1 - tá sabendo? O doutor virou escritor.

CORO 2 - pois é, baixou a poeira e ele voltou pra pegar o quinhão da indenização.

CORO 3 - enquanto não sai, ele arruma outro jeito de ir embolsando.

CORO 1 - vai ficar rico.

CORO 2 – com o gosto amargo!

CORO 3 – não deu conta de soltá-los da cadeia sumiu para São Paulo.

CORO 1 – se arranjou boa colocação por lá, por que voltou?

CORO 2 – aí tem coisa.

ODETE (*o abraça*) – Sinhозinho...

ALAMY – não quero mais ser alvo de boatos desonrosos, Detinha. Não quero mais ler calúnias.

ODETE – desse novelo tem muita linha que pode ser desembaraçada com a escrita.

ALAMY – que as pessoas reconheçam sozinhas.

ODETE – a sua experiência pode ser lida, não só pelas pessoas daqui que presenciaram tudo, mas pelo Brasil afora.

ALAMY – contar as mesmas histórias contadas dias após dias. De tanto repeti-las tornam-se verdades absolutas?

ODETE – você pode contribuir para os juízes repensarem suas decisões...as futuras...

ALAMY – não acredito. Os juízes sempre serão como lesmas vagando em notícias diluídas pelo desgaste do tempo.

ODETE – seja você uma voz para quebrar o silêncio e fazê-los sentir.

ALAMY – não tenho esse poder.

ODETE – tudo é uma questão de hábito, de costume. O pensar, o expressar, o fazer. Se afrouxa, evapora. Parece mentira.

ALAMY (*revoltado*) – no Brasil, tudo parece mentira. (*irônico*) Já não disse Monteiro Lobato, que no Brasil dá de tudo?

*Dá café, cacau, coco babaçu, mandioca, besouros enormes, coronéis ainda maiores; dá papo, maleita, revoltosos e legalistas, doutores e anofelinas, casebres de sopapo e arranha-céus, academias de letras e reformas de ensino; dá imposto e carrapatos devoradores de impostos; dá o algodão com o curuquerê ao lado; dá sempre o pró rente ao contra; um pró magro e um contra gordo que o inutiliza. Só não dá justiça.*

ODETE (*ri* )- Sinhozinho...

ALAMY (*nervoso*) – é Detinha, o Judiciário é um entulhado de papeis... mas cadê a justiça?...leram quando deviam ter lido?

ODETE - é a sua história. É a história de um povo. Não pode virar poeira. Ficar distante. Precisa ser contada por quem a viveu.

ALAMY – como lapidar a pedra bruta sem deturpá-la?

ODETE - que seja escrita simples, Sinhozinho, menos formal... mas que transpire essa realidade que você ainda sente.

ALAMY – não sei.

ODETE (*entusiasmada*) – falhas e injustiças...o destino de uma cidade tão pequeninha e que foi tão imensa na crueldade.

ALAMY (*ressentido*) – e que negou o calor humano para uma mãe de sessenta anos. É comprar briga, Odete, melhor não!

ODETE - então escreva para mim? (*pausa*). É...pra eu ler você colocando sua luta aos olhos do mundo... não só daqui...cidade pequena e acomodada....mas...do Brasil...e os seus Poderes que desprezam as pessoas que estão à margem....

ALAMY (*a abraça*) – minha Detinha! sempre construindo castelos e enxergando o mundo diferente... (*canta*) se todos fossem iguais a você que maravilha viver. Uma canção pelo ar. Uma mulher a cantar.

ODETE (*canta*) - uma cidade a cantar, a sorrir, a cantar, a pedir a beleza de amar. Como o sol, como a flor, como a luz...

ALAMY E ODETE (*juntos*)- existiria verdade, verdade que ninguém vê.

*(Alamy coloca o chapéu)*

## CENA XI

ALAMY - um apelo talvez...que os profissionais jurídicos vivam primeiro a realidade antes de escrever romances nos autos. Que busquem encurtar o oceano entre os Tribunais e o povo.

REPÓRTER – você se considera um vencedor?

ALAMY - não que eu pense que poderia ser melhor, até poderia ser pior do que fui. Mas não deveriam projetar no tempo uma linha de perdedor. As notícias explodem, ganham mundo...

REPÓRTER – o livro é uma resposta aos jornais?

ALAMY – é uma parte da minha história que faz parte da sua história. Uma escolha que eu não tive muito tempo para pensar.

REPÓRTER – a do Caso ou a do livro?

ALAMY – é a mesma história. Uma carona com um cavalo arreado que passou galopando na minha porta para me levar. Se eu parasse pra pensar, ele não retornaria nunca mais. Só se bate numa porta uma única vez. E eu fui. Numa metade de mim era medo. Mas a outra metade cochichava que eu tinha que ter coragem e encarar.

REPÓRTER – essa outra metade tem nome?

ALAMY - Dona Ana Rosa Naves...sexagenária...viúva...mãe de catorze filhos...ouviu “nãos” e manteve a cabeça erguida. Ficou rouca sem perder a voz. Silenciou sem mentir. Pelo seu olhar enxergo o mundo com o olhar de pai... e ganho voz diante daquele que demonstra poder. É o temor que nos cala, pesa as nossas costas e nos paralisa. (pausa) Depois de tanto tempo sem pisar aqui, posso agora jogar o meu temor no lixo.

REPÓRTER – o seu temor é o passado?

ALAMY – o passado é uma âncora que não deixa ninguém subir acima das nuvens.

REPÓRTER – no livro você registra o passado?

ALAMY – a minha verdade. Alguns erros foram corrigidos, outros não. A gente acaba se despencando pela falta de uma âncora que nos segure. E tudo fica parecendo ser castigo divino. E para falar a pura verdade, eu nem sei mais como falar dessa história. Tempo vem tempo... é o leitor quem dirá.

REPÓRTER - você será feliz com o livro.

*(Alamy o cumprimenta e nota a presença de uma mulher sentada na última cadeira. Ela se levanta)*

ODETE – Sinhozinho, a fotografia!

*(Alamy e o repórter vem a sua direção. Os três saem do Salão do Júri. O público acompanha)*

## CENA XII

*(Ao atravessarem a porta, um policial entrega ao público um catálogo que contém em letras garrafais: “já se imaginou vivendo uma ficção?” Do lado de fora do Salão do Júri, uma mesa com livros. Dispostos aleatoriamente três manequins com roupas confeccionadas de jornal mesclado com papel liso. Em cada um deles, haverá uma das seguintes nomes: Joaquim Naves; Sebastião Naves; Ana Rosa Naves. Numa das mãos, pequenos papeis para serem retirados pelo público. Na outra, um pincel. No papel uma frase do livro referente aquele personagem. No verso, a mesma pergunta do catálogo (“já se imaginou vivendo uma ficção?”) Junto ao policial há um homem vestido de terno)*

DR. DÉCIO FULGÊNCIO – sejam bem-vindos ao lançamento do livro *O Caso dos Irmãos Naves* de nosso ex-aluno João Alamy Filho.

*(Alamy o cumprimenta.)*

Dr. DÉCIO FULGÊNCIO – o livro que vocês acabam de ter em mãos reflete a face de um Brasil difícil de se contar. Que sirva para o futuro o drama dessa família que viveu uma aberração desumana. Não esqueçam de registrar a presença. (*Aponta para os manequins. Odete e o repórter conduzem os espectadores para a retirada do material e incentivam que escrevam. Podem os atores causarem a impressão de que o espetáculo finalizou com o lançamento do livro. A movimentação durará em média de sete minutos.*)

Policial (para o público)- Por favor, dirijam-se ao do Salão do Tribunal do Júri. (*O público adentra o Salão*).

## CENA XIII

*(para ser desenvolvida)*

VOZ OFF – o Cine Rex de Araguari tem o prazer de apresentar a milésima sexagésima nona e meia seção do filme “O Caso dos Irmãos Naves”. Uma adaptação do livro de João Alamy Filho, dirigido por Luiz Sérgio Person e corroteirizado por Jean-Claude Bernardet. É proibido filmar ou fotografar, sem prévia autorização. Para evitar que pousem sobre suas cabeças moscas azuis, ou verdes, sugerimos a não ingestão de alimentos neste recinto. Por favor,

desliguem os celulares. Lembramos que para aqueles que se interessarem, ao final, haverá o debate “O filme e o futuro jurídico” com o prof. Dr. Sevan Ohlif Ymala. Tenham todos um excelente filme!

*(Apresentam algumas cenas do filme. Entram os fantasmas de Alamy, Odete e o repórter. As cenas são intercaladas com diálogos dos três fantasmas. Alamy revela o seu desgosto quando da sua ida para São Paulo discutir a criação do roteiro do filme com Person e Bernardet e também a sua surpresa quando assistiu ao filme e percebeu a reação positiva da plateia. A cada angústia de Alamy, Odete rebate com ideias alegres. O prof. Sevan Ymala inicia o debate apresentando outros processamentos artísticos a partir do livro e Alamy interfere, quase sempre indignado, apontando as contradições. A cena se desenvolve com os diálogos dos fantasmas e do professor, intercalados com as cenas do filme.)*

A base para o exercício de escrita teatral foi o livro (e os outros processamentos artísticos), bem como matérias jornalísticas, fotografias e depoimentos de alguns familiares. Num dos momentos ‘pesados’ da escrita e de envolvimento emocional, uma nova visita ao Arquivo Público de Araguari me apresentou fotografias de Alamy e Odette (juntos) e os dizeres: “A Odette alegrava a cidade.”<sup>223</sup> As fotografias do casal e de Alamy em vários tempos (infância, trabalho, família) trouxeram novos sentidos para a curiosidade sobre o casamento entre as Artes e o Direito, especialmente, sobre a riqueza da influência das Artes para o Direito. O sorriso de Odette e a serenidade de Alamy estampados nas fotografias trouxeram um certo alívio para a peso da história: “a sensibilidade da radionovelista, por certo, foi um dos grandes capitais culturais para a formação intelectual e humana de Alamy.” Tudo isso reforçou a importância do livro para o exercício dramatúrgico. Se o ponto de partida para a escrita tivesse sido apenas os autos processuais talvez eu não tivesse encontrado o lado humano do Alamy (que pensei ter encontrado). O simples fato de ele ter sido o ‘escritor’ de parte daquela história denota vida no seu próprio livro e contribui para o leitor o entendimento de parte da história (mesmo que sendo do seu ponto de vista).

Na primeira reunião com o professor dr. Luiz Humberto Martins Arantes, após os primeiros rabiscos, ele sugeriu para eu pensar sobre o lado humano do Alamy: o homem e não somente o advogado daquela história. Tarefa difícil e demorada encontrar um fio da meada para a busca do personagem, alinhavar as entrelinhas do livro com os depoimentos dos familiares (e das pessoas que o conheceram) e com alguns vestígios da sua passagem. Também, a partir da proposta escrita, o professor orientador sugeriu para se pensar numa delimitação temporal para o texto e num elemento cênico sinalizador do plano da memória. Daí, a escolha do chapéu.

Por tudo isso, a ideia do terceiro (e último) capítulo desse trabalho foi demonstrar que os rastros de memória da família Naves que estão na arquitetura da cidade, no imaginário coletivo e em todos os outros processamentos artísticos, afetam cada pessoa, de forma diferente, possivelmente, por causa das suas particularidades, ‘experiências e paixões’.

---

<sup>223</sup> No arquivo público Lenora Accioly estava presente e também ficou emocionada ao ver a fotografia de Sinhozinho e Detinha que nos foi apresentada por Cristiane (esposa de um sobrinho de Alamy). Observando o nossos interesse, Cristiane contou algumas histórias que ela ouviu contar do Alamy. Selecionou fotografias de quando ele criança e, imediatamente, telefonou para Milton Lima Filho (carinhosamente conhecido por Miltinho) para nos receber, conforme trechos de entrevista já anteriormente citados. Sobre a radionovelista de Araguari, Milton Filho (2012) disse: “Odette alegrava a cidade. Fazia festivais e apresentava os melhores espetáculos na cidade.” E fazendo uma breve análise sobre o desenvolvimento das cidades ao entorno, prosseguiu: “Araguari já teve a importância social e econômica de Uberlândia, mas a dianteira de Uberlândia foi geográfica” (LIMA FILHO, 2012).

É interessante notar que os três trabalhos apresentam o elemento ‘memória’ para trabalhar essa história, para ressignificar, cada qual, ao seu modo, todas as impressões da história. O espetáculo do Grupo EmCena, revela os artistas daquela cidade, filhos de Araguari que contam a própria dor. O trabalho de Jair Naves, membro da família, canta a história como um eco de coragem. O exercício teatral, inicia o ‘casamento’ entre o Direito e o Teatro tão buscado no passado. Todos esses trabalhos, de algum modo, foram inspirados nos autos processuais, cujos depoimentos demonstram que os personagens estão impregnados de lembranças que rompem o campo da individualidade fazendo com que a memória pessoal (deles) sirva de vestígios históricos a ser lapidados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No balanço final deste estudo, extrai-se que o livro e o filme se revelaram uma celebração da memória do *Caso dos Irmãos Naves*. Tomaram dos autos processuais a matéria-prima e abriram um caminho rico de possibilidades a despertar no público (e em outros artistas) a consciência de responsabilidade individual e coletiva. O livro e o filme foram a matriz para a ressignificação da história dos Naves, por meio de trabalhos artísticos que se fizeram suportes de memória, mostrando o valor das artes para a perpetuidade da memória social.

No primeiro capítulo, percebe-se a importância de se registrarem impressões da realidade de um tempo. Ao buscar na sua memória lembranças daquele passado ‘violento’, o autor do livro apresentou, em primeiro plano, a época da ditadura Vargas, a justiça subserviente e a força brutal da polícia e, em segundo plano, traços do seu conflito interno: de um advogado que enfrentou a ‘força institucional’ pela busca da justiça e foi classificado de incompetente. De certo modo, os seus escritos se revelam um alerta para que a sociedade leia não apenas os autos, mas a realidade.

No segundo capítulo, à luz de Peter Burke e os seus ensinamentos sobre a influência da memória individual para a construção da memória coletiva, foram apresentados alguns trabalhos artísticos que contribuíram para a propagação e fortalecimento daquela história de Araguari no imaginário coletivo. Destaca-se que o filme de Person levou para o mundo um fragmento da história do Brasil e, para além de uma temática, eternizou imagens de Araguari da década de 1960, transformando-se, de certo modo, num “museu móvel” de recordações. Pelas próprias fotografias que apresenta, o filme permite que as pessoas conheçam os traços da arquitetura daquela época, bem como locais daquela cidade. O filme, que continua sua carreira, principalmente nas escolas de Direito, como instrumento pedagógico, também se mostrou um catalisador de memórias criativas.

Por fim, no terceiro capítulo, foi apresentado o espetáculo teatral do Grupo EmCena que dramatiza a história pela perspectiva das lembranças da personagem de Dona Ana Rosa

Naves levando ao público as cenas de tortura. Também foi apresentado o letrista e compositor Jair Naves, membro da família dos torturados, cujas lembranças da infância, acionadas pelas imagens do filme de Person serviram de estímulo para sua carreira solo a ‘contar’ a história dos torturados por meio de metáforas musicadas. Uma mistura do presente do cantor com o passado de Araguari. Para os iniciados no *Caso*, as músicas de Jair Naves permitem a visualização de cenas do filme de Person. Se Person se utilizou da metáfora do passado de 1930 para falar de 1960, fica a impressão de que Jair Naves faz uma metáfora do presente para falar de 1930. Arantes (2000, p. 160) citando Jorge Andrade, diz que o passado “é um mostro que o persegue” e Jair Naves não esconde que as suas músicas são o seu passado, são, talvez, o reencontro com o pai, um membro da família Naves. No último álbum de Jair Naves, ele próprio revela que é um trabalho que emana coragem. E a coragem para a criação de todo esse trabalho foi acionada por meio do filme do Person, reforçando a importância dos trabalhos artísticos como guardiões de vestígios de memória.

Ao final, a partir de todo o material da pesquisa, um exercício de dramaturgia teatral me possibilitou uma rica experiência de, por meio da escrita, sentir o peso da história de um povo, me ‘envolver’ com os personagens e constatar que a memória coletiva afeta as nossas experiências, possivelmente, nos chamando para uma responsabilidade coletiva. Percebi a grande responsabilidade de trabalhar com a memória das pessoas, no sentido de preservar as suas imagens. Foi possível perceber também que os depoimentos dos autos processuais demonstram que os personagens estão impregnados de lembranças que rompem o campo da individualidade, fazendo com que a memória pessoal (deles) sirva de vestígios históricos a ser lapidados.

As artes têm demonstrado um papel importante na preservação e ressignificação dessa história. Muitas reminiscências do passado ficaram cravadas nos trabalhos artísticos de *O Caso dos Irmãos Naves*. Uma imagem de Araguari que provocou/provoca, em alguns espectadores, um retrospecto pessoal ou uma simples informação histórica e, em outros, um despertar da consciência para uma responsabilidade coletiva e um desejo de mudar.

Ao longo do trabalho, muitas pessoas me perguntaram qual a minha ligação com Araguari. A pesquisa ainda não me respondeu, mas faço das palavras de Bernardet (2011) as minhas, quando perguntei a ele, se ao escreverem o roteiro, eles pensaram em Brecht para a escrita: “Frequentemente, quando você trabalha, tem um Deus sendo a referência dourada e os irmãos Naves têm essa REFERÊNCIA DOURADA”.



Imagen 41 - Antiga Delegacia de Araguari-MG. Atual Casa de Cultura.  
Do arquivo pessoal de Marina Person.

[...]  
“Terei então memória limpa, e a face  
resguardada de tudo há de sorrir fitando os ventos.  
Terei claros de neve e sóis  
no pensamento.  
E o que foi me virá como presente  
e eu o receberei como o quis,  
como sempre.  
Assim é que há de ser e será  
se ainda é tempo.”  
(PALLOTTINI, 1970, p.75)

## REFERÊNCIAS

- A MÃE Brasileira do Ano em Palácio. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 10 mai. 1958.
- ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. Constituição de 1937. *Dicionário Jurídico Acquaviva*. São Paulo: Rideel. 1995, p. 392.
- AIEX, Tony. *Entrevista com Jair Naves*. 03.03.2010. Entrevista Uol. Disponível em <<http://migre.me/dcLl6>>. Acesso em: 27 dez. 2012.
- ALAMY FILHO, João. *O Caso dos Irmãos Naves: O erro judiciário de Araguari*. São Paulo: Círculo do Livro, 1960. 390 p.
- ANTUNES, Pedro. Jair Naves, ex-Ludovic, busca o redescobrimento em carreira solo. *Revista Rolling Stone*, São Paulo, 13 out. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcLkm>>. Acesso em: 30 dez. 2012.
- \_\_\_\_\_. Redescoberta na Solidão. *Revista Rolling Stone*, São Paulo, jan. 2013. Edição Nº 76. Disponível em <<http://migre.me/dcLjI>>. Acesso em: 27 jan. 2013.
- ARAGUARI, o que foi que aconteceu? Direção: Anderson Boscari; Rafael Oriente. Brasil. 2011. 12min30, son., color. Disponível em <<http://migre.me/dcLiE>> . Acesso em: 26 dez.2012.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Anna Blume, 2001. 172 p.
- \_\_\_\_\_. O passado como permanência: imagens da brasiliade tecidas na história e na dramaturgia. In: *Imagens do Brasil disseminadas em prosa e verso: histórias sem data, lugares à margem*. Uberlândia: EDUFU, 2007, p.127-136.
- \_\_\_\_\_. *De Memórias e Cenas Escritas*. Revista Emblemas: Dossiê História, Memória e Literatura. v.8, n.2, 17-26, jul-dez, 2011. Disponível em <<http://migre.me/dcLhN>>. Acesso em: 31 ago.2012.
- ARAÚJO, Eduardo. *Entrevista: Jair Naves fala sobre novo álbum e carreira*. Disponível em <<http://migre.me/dcLgI>>. Acesso em: 21 dez. 2012.
- ARENDT, Hannah. A Permanência do Mundo e a Obra de Arte. In: *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 180-187.
- BARRENECHEA, M.A. Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro. In: *As Dobras de Memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 51-63.

BARROSO, Inezita. *Inezita Barroso. Cantora e Apresentadora de TV*. São Paulo, jun. 2010. Entrevista concedida ao programa Produção Cultural no Brasil. Disponível em <<http://migre.me/dcLfU>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

BERNADET, Jean-Claude; PERSON, Luis Sérgio. *O Caso dos Irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo. Roteiro Original comentado por Jean Claude Bernadet*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. 216 p.

\_\_\_\_\_. Entrevista pessoal concedida a Eliene Rodrigues de Oliveira e registrada em vídeo por Thiago Briglia. São Paulo, 23 fev. 2011.

BORGES, Jorge Luiz. Funes, o Memorioso. In: *Antologia Pessoal*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 47-56.

BRECHT, Bertold. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2003.

BURKE, Peter. História como memória social. In: *Variedades da História Cultural*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000, p.67-89.

C., CAIO. *Uma entrevista com Jair Naves. Depois de tantas “promessas”, finalmente, Jair Naves*. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcL9H>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

BRASIL. *Legislação sobre Museus*. Câmara dos Deputados. Brasília: Edições Câmara, 2012. (Série Legislação n. 79)

CARLOS, Antônio. Entrevista por telefone concedida a Eliene Rodrigues de Oliveira. 29 dez. 2012.

CASO Naves será focalizado em Alterosa por Fernando P. Lima. *Gazeta do Triângulo*. Araguari, 12 nov. 1961.

CASO dos Irmãos Naves será noticiado em rede nacional. *Diário de Araguari*. Araguari, 04 set. 2003.

CASO dos Irmãos Naves chega nas locadoras em DVD. *Diário de Araguari*. Araguari, 20 abr. 2010.

CINEMA. *Gazeta do Triângulo*. 05 mar. 1967.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. *A RADIONOVELA NO BRASIL: Um Estudo De ODETTE MACHADO ALAMY (1913-1999)*. Dissertação (Pós-Graduação em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Or.: Dra. Constância Lima Duarte. Disponível em <<http://migre.me/dcL7W>>. Acesso em: 30 mai. 2011.

CPDOC.FGV. *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945*. Disponível em: <<http://migre.me/dcL7f>> Acesso em: 28 ago. 2012.

CUNHA, Teresa Cristina Montes. *Caso dos Irmãos Naves – A peça*. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcL6f>>. Acesso em 27 set. 2012.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1998: a representação de interesses e sua aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura*. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004, 29-49.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo. Perspectiva. 1970.

DRAAISMA, Douwe. A lousa mágica e Memória: a memória escrita. In: *Metáforas da Memória: uma história das ideias sobre a mente*. São Paulo: Edusc, 2005. p. 27-80.

EMCENA apresenta O Caso dos Irmãos Naves. *Jornal Comtudo*, Araguari, 03 Mai. 2006.

ERRO Judiciário de Araguari Gazeta do Triângulo promoverá homenagem ao Dr. João Alamy Filho. *Gazeta do Triângulo*. Araguari, 05 nov. 1960.

FACCHI, Cleber. *Disco: “E Você Se Sente Numa Cela Escura...”*, Jair Naves. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcL4s>>. Acesso em: 27 dez. 2012

FELICIANO, João P. “O Caso dos Irmãos Naves” é reapresentando em Uberlândia. *Correio de Uberlândia*. Uberlândia, 07 set. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/dcL2R>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

FERREIRA, Tiago. *CRÍTICA: JAIR NAVES E VOCÊ SE SENTE NUMA CELA ESCURA, PLANEJANDO A SUA FUGA, CAVANDO O CHÃO COM AS PRÓPRIAS UNHAS*. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/dcL23>>. Acesso em: 26 dez. 2012

GAZETA do Triângulo. Araguari, 12 fev. 1973.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. O Direito na Literatura. In: *Direito & Literatura. Ensaio de Síntese Teórica*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008, p. 27-58.

\_\_\_\_\_. *Direito & Literatura. Anatomia de um desencanto: desilusão jurídica em Monteiro Lobato*. Curitiba: Juruá, 2003. 180p.

GRANDE sucesso na apresentação do Filme. *Gazeta do Triângulo*. Araguari, 18 jun. 1967.

JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli: um Artesão do Cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/dcL0L>>. Acesso em: 24 set. 2011

JORNAL DA VITORIOSA. “*O Caso dos Irmãos Naves*” inaugurará novo espaço cultural de Araguari. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/dcL01>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

LANÇAMENTO do Livro em Belo Horizonte, Uberaba, Uberlândia e Araguari. *Gazeta do Triângulo*. Araguari, 18 mar. 1961.

LAURA, Cantora. *Entrevista Música Irmãos Naves*. [mensagem pessoal]. Mensagem pessoal recebida por <[cantoralaura@hotmail.com](mailto:cantoralaura@hotmail.com)> em 04 abr. 2012.

LAROSSA, Jorge. *Experiência e Paixão*. In: \_\_\_\_\_. Linguagem e Educação depois de Babel. Belo Horizonte: autêntica, 2004.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In Encyclopédia Einaudi. V.1. Verbete Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p.95-106.

LICIA, Nydia. *Raul Cortez: Sem medo de se expor*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

LIMA FILHO, Milton. Entrevista pessoal concedida a Eliene Rodrigues de Oliveira. Araguari, out. 2012.

LINHA DIRETA. *O Caso dos Irmãos Naves*. Rio de Janeiro: TV Globo, dezembro de 2003. Programa de TV.

MACIEL Jr. Auterives. A Memória Cósmica e a Emoção Criativa. In: *As Dobras de Memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 67-77.

MACHADO, Diogo. *Espetáculo “O Caso dos Irmãos Naves” volta à Uberlândia*. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcKXh>>. Acesso em 27 dez. 2012.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MALUF, Marina. A reconstrução do passado. In: *Ruídos da Memória*. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 27-89.

MARCONDES, Paulo. *Jair Naves*. 2010. Disponível em <<http://migre.me/dcKWg>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

MATSUURA, Lilian. *Tombamento não é única forma de proteger bem*. 2013. Disponível em <<http://migre.me/dcKVo>>. Acesso em: 10 jan.2013.

MÁXIMO, Barro. *Sérgio Hingst.Um ator de cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

MELO, Francisco de Assis Ferreira. *TODA NUDEZ DE NELSON RODRIGUES NA DRAMATURGIA E NO CINEMA*. 2009. Dissertação (Pós-Graduação em Letras - Teoria Literária) – Universidade Federal de Uberlândia, 2009. Or.: Dr. Luiz Humberto Martins Arantes.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta. A absolviação de um bilionário e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MENEZES, Eduardo de Almeida. MODA DE VIOLA E MODOS DE VIDA: As Representações do Rural na Moda de Viola. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio e Janeiro, 2008. Or.: Héctor Alimonda. Disponível em <<http://migre.me/dcKSx>>. Acesso em: 10 nov. 2012

MERTEN, Carlos. *O Homem da Palma de Ouro. Coleção Aplauso.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

MORAES, Ninho. *Luiz Sergio Person. Radiografia de um Filme: São Paulo Sociedade Anônima. Coleção Aplauso.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2010.

MUSEU da Memória do Judiciário Mineiro. Memória do Judiciário Mineiro. Disponível em: <<http://migre.me/dcKTC>>. Acesso em: 27 set. 2012.

NAVES, Jair; LEME, Pamela. *Jair Naves.* Disponível em <<http://migre.me/dcKRP>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

NAXARA, Márcia Regina; VIEIRA, Vera Lúcia Silva. *Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão.* ArtCultura, Uberlândia, v.13, n.22, p 207-224. jan.-jul. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/dcKRh>>. Acesso em: 04 fev. 2012

NEVES, Neito de Paiva. O Caso dos Irmãos Naves. *Gazeta do Triângulo.* 02 jul. 1967.

O CASO DOS IRMÃOS NAVES. Direção de Luis Sergio Person, roteiro de Jean Claude Bernardet, Brasil, 1967, DVD (92 min.), preto e branco.

O CASO DOS IRMÃOS NAVES. Direção: Thiago Scalia. Espetáculo Teatral, Brasil, 2012.

O CASO dos Irmãos Naves. *Gazeta do Triângulo.* Araguari, 08 jan. 1961.

O CASO dos Irmãos Naves. *Gazeta do Triângulo.* Araguari, 09 abr. 1961.

O CASO dos Irmãos Naves. Recebemos do Dr.João Alamy Filho a seguinte carta: Para Gazeta do Triângulo. *Gazeta do Triângulo.* 16 abr. 1961.

OLIVEIRA, Eliene Rodrigues de. *Teatralização do Tribunal do Júri: Palco e Plateia – diálogo entre o Direito e o Teatro.* 2006. Artigo monográfico (Pós-graduação lato sensu em Interpretação Teatral) UFU, Uberlândia, 2006. Or.: Luiz Humberto Martins Arantes.

\_\_\_\_\_. *Exercício cênico.* Disciplina “Tópicos Especiais em Ensino e Aprendizagem e Artes: Pedagogia(s) do Teatro: Práticas Contemporâneas”. PPGArtes. Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. jun. 2011.

OLIVEIRA, Ricardo Augusto de, MERISIO, Paulo Ricardo. *A Interpretação Melodramática na Encenação Contemporânea.* 2008. Revista Horizonte Científico. v.2, n.2, 01-32. 2008. Disponível em <<http://migre.me/dcKPK>>. Acesso em: 10 out. 2012.

PALLOTTINI, Renata. *Os Arcos da Memória.* São Paulo: Editora do Escritor Ltda. 1971. 84 p.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancunda. : Teatro e Poder no Estado Novo.* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.

REVENDO nossa história. *Gazeta do Triângulo.* Araguari, 04 abr. 1999.

- RIBEIRO, Rafael Lima. *O Caso dos Irmãos Naves e o Caso de Tantos Irmãos*. 2009. Disponível em <<http://migre.me/dcKMB>>. Acesso em: 29 mai. 2011
- \_\_\_\_\_. *O Caso dos Irmãos Naves e o Caso de Tantos Irmãos*. Disponível em <<http://migre.me/dcKLA>>. Acesso em: 29 mai. 2011
- RICHARD, Fernando. A Herança dos Irmãos Naves. *Revista O CRUZEIRO*. 5 jun. 1969.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000. 492p.
- RODRIGUES, Gleidson. Caso Naves lota Teatro Rondon Pacheco e Casa da Cultura. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 17 mai. 2006.
- RODRIGUES, Eduardo. Jair Naves recebe enxurrada de elogios na internet com 1º disco solo. *O Globo*. São Paulo, 21 set. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcKK8>>. Acesso em: 26 dez.
- SANTANA, Wesley Espinosa. *O governo de Accacio no exílio de Heitor “As correspondências de Washington Luís e seus correligionários acerca do governo Vargas e dos Direitos Políticos e Civis (1930-1947)“*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Or.: Zilda Márcia Grícoli lokoi.
- SANTIAGO, Marcelo. *Jair Naves - Araguari*. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcKJ3>>. Acesso em: 27 dez. 2012.
- SCHWARTZMAN, Simone. *Estado Novo, um Auto-retrato.(Arquivo Gustavo Capanema)*. Brasília: Editora Universidade de Brasilia, 1983. 620p.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem Preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In.: *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
- SILVA, Ângela Maria; FREITAS, Nara Eugênia de; PINHEIRO, Maria Salete de. *Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, monografias, dissertações e teses*. 4 ed. rev. Uberlândia: EDUFU, 2004. 158 p.
- SILVA, Carolina Carvalho Palma da. *A CULTURA VISUAL NA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA “ENTRE SILA E CARIBDES”*. 2010. Dissertação (Mestrando em Educação Artística) – Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa, Lisboa. 2010. Or.: Dr. João Pedro Fróis
- SILVA, Fernando. *Cenas - Fernando Mikael.avi*. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/dcKGB>>. Acesso em: 21 out. 2012.
- SILVA, Maria Ivonete Santos. *Encontro com Octavio Paz*. Projeto Conhecendo e aprendendo a ler textos literários em espanhol. Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia. 28 jun. 2011.

SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli. *Notas sobre Direito e Literatura: o absurdo do Direito em Albert Camus*. vol. IV. Florianópolis: Ed. Da UFSC/Fundação Boitexu, 2011. Disponível em: <<http://migre.me/dcKEA>>. Acesso em: 19 mar. 2012.

SOUZA, Marcos Paulo de. *O Caso dos Irmãos Naves: o poder coercitivo da farda*. 1996. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 1996. Or.: Christina da Silva Roquette Lopreato.

TAVARES, Luiz Filipe. JAIR NAVES Cantor e compositor fala sobre novo disco solo, Ludovic e amarras da vida adulta. 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcKDc>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

TIBIU, Ricardo. *Conversamos: Jair Naves. Disco e clipe novos e ainda música inédita para download!* 2012. Disponível em <<http://migre.me/dcKBt>>. Acesso em: 02 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. *Conversamos: Anderson Boscoli. Diretor de Araguari, o que foi que aconteceu? Documentário sobre Jair Naves*. 2011. Disponível em <<http://migre.me/dcKyx>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

UM CAMINHÃO de presente. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 29 mar. 1958.