

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

**CRONOTOPIAS DA MEMÓRIA, DA IMAGINAÇÃO E DO ESQUECIMENTO:
CENAS DISSENSUAIS EM DOIS FILMES DE TATA AMARAL**

UBERLÂNDIA
2019

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

**CRONOTOPIAS DA MEMÓRIA, DA IMAGINAÇÃO E DO ESQUECIMENTO:
CENAS DISSENSUAIS EM DOIS FILMES DE TATA AMARAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica Brincalepe Campo

UBERLÂNDIA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P581c
2019

Piassi, Vinícius Alexandre Rocha, 1994-
Cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento [recurso eletrônico] : cenas dissensuais em dois filmes de Tata Amaral / Vinícius Alexandre Rocha Piassi. - 2019.

Orientadora: Mônica Brincalepe Campo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.655>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. 2. Cinema e história. 3. Brasil - Historia - 1964-1985. 4. Imaginação. I. Campo, Mônica Brincalepe, 1965- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	História			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, número 370, PPGHI			
Data:	Quatorze de março de dois mil e dezenove	Hora de início:	14h30	Hora de encerramento: [17h00]
Matrícula do Discente:	11712HIS010			
Nome do Discente:	Vinícius Alexandre Rocha Piassi			
Título do Trabalho:	Cronotopias da Memória, da Imaginação e do Esquecimento: cenas dissensuais em dois filmes de Tata Amaral			
Área de concentração:	História Social			
Linha de pesquisa:	História e Cultura			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas Subjetivas: a memória, a história e o discurso em primeira pessoa nas narrativas cinematográficas			

Reuniu-se no Anfiteatro/sala 1H48, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: [Francisco das Chagas Fernandes Santiago Junior - UFRN](#) ; [Jacy Alves Seixas PPGHI/UFU](#) ; [Mônica Brincalepe Campo](#) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Mônica Brincalepe Campo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[\[A\]provado\(a\).](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#) .

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por [Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, Usuário Externo](#), em 14/03/2019, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por [Jacy Alves de Seixas, Professor\(a\) do Magistério Superior](#),



em 14/03/2019, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalepe Campo** , Professor(a) do Magistério Superior, em 14/03/2019, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1078284** e o código CRC **74245C8E**.

AGRADECIMENTOS

Em meio às inúmeras dificuldades que se interpõem ao desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado e à escrita de uma dissertação, receber o apoio de quem se ama é um alento. Gostaria, então, de agradecer à minha família, em especial aos meus pais, Alessandra e Dale, pelo estímulo perene à consecução dos meus objetivos e pelo inestimável suporte para a sua realização. Ao Rafael, pelo cuidado e pelo companheirismo de todas as horas. Aos meus amigos, por acreditarem em mim e se comprazerem com as minhas conquistas.

Conciliar os interesses acadêmicos com as obrigações profissionais foi, sem dúvida, o maior desafio durante o mestrado. Por isso, foi imprescindível a compreensão das diretoras das escolas de Araguari em que trabalhei durante esse período, quando houve conflitos de horários e precisei me ausentar da sala de aula para estar na universidade. Às diretoras Mônica, do C. E. M. “José Inácio”, Heloísa, do C. E. M. “Mário da Silva Pereira”, e Walquíria, do C. A. I. C. “Dr. Arcino Santos Laureano”, muito obrigado pelo acolhimento e pelo incentivo ao aprimoramento da minha formação.

Sou grato também às pessoas extraordinárias com as quais meus caminhos se cruzaram na universidade. Dos encontros mais significativos, gostaria de agradecer ao professor André, pela leitura e pelos apontamentos sobre o texto que se tornaria o prólogo desta dissertação, e à professora Mônica Abdala, pelas valiosas sugestões bibliográficas. Aos professores Ederaldo e Sílvia, do Instituto de Psicologia da UFU, agradeço igualmente pelo rico diálogo com perspectivas distintas sobre os temas desta pesquisa. Dirijo ainda um agradecimento às professoras Carla e Jacy, pela estimulante interlocução na banca de qualificação, bem como ao professor Francisco, que participou da banca de defesa ao lado de Jacy. Agradeço especialmente a ambos pela leitura minuciosa, com sugestões e comentários fundamentais sobre o texto, além do enorme carinho.

Para Mônica, minha orientadora, a maior gratidão por me acompanhar nesses anos todos, desde a graduação, de projetos de iniciação científica a escrita de artigos, participação em eventos acadêmicos e realização de processos seletivos. Meu reconhecimento pela sua orientação comprometida com o desenvolvimento da autonomia intelectual e minha eterna admiração pelo seu entusiasmo com as ideias de seus alunos e seu engajamento em seus projetos, coerente com sua paixão pelo novo e pela descoberta. Por me inspirar um olhar sempre atento e curioso para o mundo, muito obrigado!

Vivemos da memória, que é a imaginação do que morreu; da esperança, que é a visão no que não existe; do sonho, que é a figuração no que não pode existir. Nesta trindade de vácuo.

Bernardo Soares. Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, 1913.

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.

Manoel de Barros, *Livro sobre nada*, 1996.

RESUMO

Esta pesquisa parte do vazio aberto pela perda de entes queridos durante a ditadura militar brasileira por ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos, para esboçar uma compreensão da elaboração da memória autoritária pela arte da memória do cinema. A discussão sobre o tema é encaminhada a partir de sua abordagem em duas produções do cinema nacional contemporâneo, os filmes *Hoje* (2011) e *Trago Comigo* (2016), da cineasta paulistana Tata Amaral. Nessas obras, a distância entre o passado ditatorial e o presente democrático é suprimida pelo prolongamento dos traumas provocados pela tortura e do sofrimento causado pelo desaparecimento e morte de pessoas no cotidiano dos que sobreviveram a essas experiências. Em cada filme, os modos de ressurgência de imagens das vítimas na memória e na imaginação dos sobreviventes e familiares de mortos e desaparecidos apontam para a atualização de seu lugar na narrativa histórica, provocando rasuras no consenso ficcional sobre a ditadura no Brasil e sobre as formas de esquecimento público do passado incitado na cultura política brasileira.

Palavras-chave: cinema; Tata Amaral; ditadura; memória; esquecimento, imaginação.

ABSTRACT

This research starts from the void opened by the loss of loved ones during the Brazilian military dictatorship by ex-prisoners and persecuted politicians and relatives of dead and disappeared, to sketch an understanding of the elaboration of authoritarian memory by the art of cinema memory. The discussion about the theme is based on his approach in two productions of contemporary national cinema, the films *Hoje* (2011) and *Trago Comigo* (2016), by the São Paulo filmmaker Tata Amaral. In these works, the distance between the dictatorial past and the democratic present is suppressed by the prolongation of the traumas caused by torture and the suffering caused by the disappearance and death of people in the daily lives of those who survived these experiences. In each film, the resurgence of images of the victims in the memory and in the imagination of the survivors and relatives of the dead and disappeared point to the updating of their place in the historical narrative, provoking shakes in the fictional consensus on the dictatorship in Brazil and on the forms of public forgetfulness of the past incited in the Brazilian political culture.

Key-words: cinema, Tata Amaral, dictatorship, memory, forgetfulness, imagination.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 8

Da cineasta aos filmes, 10

A estranha alteridade do passado, 12

PRÓLOGO, 19

Contrastes entre a abordagem cultural do cinema e a perspectiva rancieriana, 19

O peso da tradição, 22

Arte e política no regime estético, 28

Ver o cinema com outros olhos, 33

HOJE: CASA TOMADA POR DEVANEIOS UCRÔNICOS, 37

O entretempo do luto ou a sua impossibilidade diante do desaparecimento, 39

O reencontro no devaneio, 42

Problemas de gênero na ausência do outro, 48

O outro no plano da intersubjetividade, 55

A potência do “se” frente ao império da história, 60

TRAGO COMIGO LEMBRANÇAS E ESQUECIMENTOS, 63

Enquadramentos de memórias sobreviventes, 64

Lembrar do outro, lembrar de si, 69

“Somos aquilo que recordamos e também o que resolvemos esquecer”, 71

“Bela bela/mais que bela/mas como era o nome dela?”, 73

Teatralização da memória ou (re)produção performática do passado, 76

HOJE E TRAGO COMIGO FRENTE A POLÍTICAS INSTITUCIONAIS DE MEMÓRIA E DE ESQUECIMENTO, 87

Um espectro ronda a memória, 89

#TragoComigoUmaLembrança, 92

À GUIA DE CONCLUSÃO: DIGRESSÕES SOBRE HISTÓRIA, CINEMA E MEMÓRIAS, 94

FILMES, 102

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 102

Introdução

Este é um trabalho sobre a perda. Em especial, trata-se das perdas relativas à morte de cidadãos brasileiros durante a ditadura militar que vigorou no país de 1964 a 1985, sobretudo por meio dos assassinatos de “subversivos” cometidos por agentes da repressão estatal durante os governos militares, bem como em decorrência dos desaparecimentos forçados de suspeitos de subversão e de pessoas contrárias à ditadura, igualmente realizados de acordo com um padrão de práticas sistemáticas de perseguição e eliminação de opositores do regime militar, em concordância com uma política institucional do Estado brasileiro.¹

A reflexão sobre o vazio deixado pelas vítimas da ditadura, entre mortos e desaparecidos, é encaminhada a partir da abordagem desse tema em duas produções do cinema nacional contemporâneo: *Hoje* (2011) e *Trago Comigo* (2016). Ambos os filmes são de autoria de Márcia Lellis de Souza Amaral, conhecida profissionalmente como Tata Amaral, cineasta paulistana que tem uma carreira consolidada no meio audiovisual brasileiro. São de sua autoria também os curtas-metragens *Mude Seu Dial: Um Rádio-Clip com as Ondas do Ar* (1986), *Poema: Cidade* (1986), *História Familiar* (1988), *Viver a Vida* (1991) e *Carnaval dos Deuses* (2010), e os longas-metragens *Um céu de estrelas* (1997), *Através da janela* (2000), *Antônia* (2006) e *Sequestro Relâmpago* (2018), além do documentário *O Rei do Carimã* (2009) e as séries *Rua!* (2013) e *Causando na Rua* (2016). Além disso, é autora do livro *Hollywood: Depois do Terreno Baldio* (O Nome da Rosa, 2007). Pela variedade e qualidade de sua produção, Tata Amaral destaca-se como uma das mais importantes realizadoras do cinema brasileiro contemporâneo.²

¹ Considerações iniciais desta pesquisa foram apresentadas na mesa “Cinema e ditadura” do II Colóquio Internacional de Cinema e História, em 6 de dezembro de 2017, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Em fase de conclusão, um levantamento das principais reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa foi apresentado no simpósio “Narrativas audiovisuais contemporâneas” do XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, na Universidade Federal de Uberlândia, em 2 de agosto de 2018.

² NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan./jun. 2012. A produção de mulheres cineastas no cinema brasileiro recente deve ser valorizada pela sua contribuição à cinematografia nacional – a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada –, segundo Lúcia Nagib, e não do ponto de vista de sua ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição machista. Para a autora, o sistema colaborativo, difundido no cinema brasileiro a partir da Retomada, dissolve a especificidade da autoria feminina, cujas conquistas devem ser identificadas além da diferença entre os gêneros. Uma perspectiva distinta é apresentada por Karla Holanda, que destaca o cinema feito por mulheres na história do cinema, sugerindo a construção de um conceito de gênero não fundamentado na diferença sexual. Conferir HOLANDA, Karla. Da história das

Em *Hoje e Trago Comigo*, o passado ditatorial brasileiro é enquadrado através de seus influxos no presente, em especial as marcas subjetivas nos sobreviventes dos crimes e violações de direitos humanos cometidos pelo Estado durante os governos militares. Suas vítimas fatais entram em cena por meio da memória daqueles que sobreviveram, e dos quais uma parte perdeu-se no passado. A perda de muitos daqueles que confrontaram as arbitrariedades de um regime autoritário pois vislumbravam uma alternativa para o futuro de seu país consiste em um dos espólios incontornáveis da ditadura para a sociedade brasileira, como uma “nódoa do passado”, segundo a sugestiva metáfora de Vinícius de Moraes.³ É justamente essa parte não restituída aos sobreviventes da ditadura que constitui o mote desta pesquisa. Evitaremos, todavia, o tom elegíaco, a tendência a revestir os mortos e desaparecidos com “o manto de heróis da humanidade e vítimas passivas da violência do Estado” que tem pautado as análises históricas, na avaliação de Marcos Napolitano.⁴

A produção artística brasileira contemporânea, de modo geral, é caracterizada por uma “estética da precariedade”, de acordo com Márcio Seligmann-Silva, por apresentar uma perspectiva do ser humano como “um ser frágil, marcado por suas faltas, vazios e buscas”, por um “desamparo fundamental”.⁵ A vacuidade relativa à ausência de entes queridos perdidos durante a ditadura militar no Brasil, bem como a carência de memórias e de imagens suas, além da falta de documentos sobre a história recente do país, ou a dificuldade de acesso a eles, é tema recorrente na cinematografia brasileira contemporânea.⁶ Os documentários *Diário de uma Busca* (2010), de Flávia Castro, *Uma longa viagem* (2011), de Lúcia Murat, *Elena* (2013), de Petra Costa e *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, são exemplos de produções dos últimos anos voltadas

mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2017.

³ MORAES, Vinícius. **Ausência**. Rio de Janeiro, 1935. Disponível em: <<http://www.viniciosemoraes.com.br/pt-br/poesia/poemas-avulsos/ausencia>>. Último acesso: 5 jul. 2017.

⁴ NAPOLITANO, Marcos. Recordar é viver: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, v. 8, n.15, nov. 2015, p. 14.

⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Nova arte da memória no Brasil. In: **Violencia y desigualdad**: ADLAF Congreso 2016. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nueva Sociedad: Friedrich-Ebert-Stiftung: ADLAF, 2017. p. 112-113.

⁶ Os filmes de longa-metragem da cinematografia nacional cujos temas se relacionam à ditadura militar no Brasil são inventariados por Caroline G. Leme. Sua pesquisa contempla os lançamentos no período entre 1979 e 2009. Conferir LEME, Caroline G. **Cinema e sociedade**: sobre a ditadura militar no Brasil. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011; da qual há uma edição em formato de livro: LEME, Caroline G. **Ditadura em imagem e som**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

para a abordagem de dramas familiares e conflitos íntimos que atualizam o passado ditatorial do país utilizando recursos como atos performativos, narrativas poéticas e sensoriais.⁷

Da cineasta aos filmes

A cinematografia de Tata Amaral tem estreita ligação com outras linguagens artísticas, como a música, a literatura e o teatro. No filme *Antônia* (2006), posteriormente transformado em série de televisão, a música tem um forte poder transformador da realidade social: o *rap* e o *hip hop* se apresentam como mecanismo de emancipação de um grupo de cantoras da periferia de São Paulo. *Poema: Cidade*, por sua vez, curta-metragem em 35 mm, realizado por Tata Amaral em 1986 e codirigido por Francisco Cesar Filho, aborda a obra do poeta concreto Augusto de Campos, com a participação dos poetas Haroldo de Campos e Décio Pignatari, entre outros artistas. O longa de estreia da cineasta, *Um céu de estrelas* (1997), considerado pela crítica um dos filmes mais importantes da chamada retomada do cinema brasileiro, por sua vez, foi inspirado em um romance homônimo de 1991 do escritor, roteirista, dramaturgo e cineasta paulistano Fernando Bonassi, livremente adaptado por Jean-Claude Bernardet e Roberto Moreira, com a colaboração de Márcio Ferrari. O filme *Hoje* também foi inspirado em uma obra de Bonassi, *Prova Contrária*, publicado em 2003. A sugestão de Bonassi apresentada na dedicatória do livro, de que sua história seja encenada, foi acatada por Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Felipe Sholl, que adaptaram a estrutura formal do romance, um híbrido entre a narrativa em prosa e o texto teatral, para o roteiro do filme de Tata Amaral. Em *Trago Comigo*, por sua vez, a teatralização da encenação constitui grande parte do enredo, uma vez que este é centrado na montagem de uma peça de teatro.

Essas outras formas artísticas presentes no cinema de Tata Amaral são consideradas por Lúcia Nagib e Samuel Paiva como dispositivos intermidiais, sistemas semióticos distintos que realizam nos filmes uma “‘passagem’ para a realidade social, histórica e política do país” ao provocar “uma fissura na virtualidade do cinema pela qual emerge o real fenomenológico”.⁸ Entretanto, alinhando-nos à perspectiva de Jacques Rancière sobre o que constitui o campo artístico, mais que “veículos para a realidade

⁷ FRANÇA, A; MACHADO, P. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, jun. 2014, p. 137.

⁸ NAGIB, Lúcia; PAIVA, Samuel. As passagens de Tata Amaral: Entrevista com Tata Amaral. *Aniki*, vol. 5, nº 2 (2018), p. 501.

histórica e documental”, esboçamos uma compreensão da literatura, do cinema e da teatralidade “não como o que é próprio de artes específicas, mas como figuras estéticas, relações entre a força das palavras e a força do visível, entre os encadeamentos das histórias e os movimentos dos corpos, que cruzam as fronteiras traçadas entre as artes.”⁹ A travessia entre essas fronteiras constitui, a nosso ver, um dos aspectos da “eficácia estética”¹⁰ dos filmes da cineasta, que proporcionam experiências singulares sobre o que é visto e sentido através de imagens que propõem.

Pelo seu tema, os filmes abordados fazem parte da “trilogia do passado a limpo” de Tata Amaral, como ela define a sequência das produções *O Rei do Carimã*, *Hoje* e *Trago Comigo*, os quais, motivados por questões pessoais, buscam enfrentar uma tradição de violação de direitos na história nacional, segundo a diretora.¹¹ *O Rei do Carimã* é um documentário, parte integrante da série *DOCTV IV/ DOC TV SP III* da TV Cultura, movido por uma investigação da cineasta sobre o passado de seu pai entre os anos de 1940 e 1950 e a revelação de um segredo de família. O filme *Hoje* tematiza o drama de Vera, personagem de Denise Fraga, diante da perda de Luiz, seu ex-companheiro, morto pelo aparato repressivo da ditadura militar brasileira, quando ambos militavam em um grupo de resistência armada, e considerado oficialmente como desaparecido político do regime. *Trago Comigo*, o penúltimo longa-metragem dirigido pela cineasta, foi baseado na minissérie homônima exibida na TV Cultura em 2009, e desdobra o drama de Telmo Marinicov, interpretado por Carlos Alberto Ricelli, com relação à obliteração pelo tempo da memória de sua companheira Lia, relacionada ao passado vivido sob a ditadura.

Entre os filmes de Tata Amaral realizados no âmbito de sua produtora, a Tangerina Entretenimento,¹² criada em 2006 pela cineasta em parceria com sua filha Caru Alves de Souza, também diretora, produtora e roteirista da novíssima geração de realizadoras audiovisuais brasileiras, *Hoje* e *Trago Comigo* inspiraram a reflexão que desenvolvemos

⁹ RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 22.

¹⁰ Na perspectiva de Rancière, eficácia estética significa a “eficácia de uma suspensão de toda relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um determinado efeito sobre um público específico. A arte tinha uma finalidade e seus efeitos eram antecipados. Significa a produção de efeitos por meio da suspensão dos fins representativos”. RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.60.

¹¹ AMARAL, Tata. Depoimento. In: ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Orgs.). **Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Suporte: Eletrônico, 2017. p. 777-778.

¹² Página online da produtora: TANGERINA. **Início**. Disponível em: <http://www.tangerinaentretenimento.com.br/pt/>. Último acesso: 5 jun. 2017.

a seguir devido aos modos como cada um propõe uma *mise-en-scène* da memória e do esquecimento, ao fundir os planos temporais do passado e do presente, adotando as formas do “tempo do agora”, de irrupção do passado no instante presente, como princípio estético. Sobretudo as instâncias heterogêneas que se fundem para compor as espacialidades e temporalidades diegéticas nos instigaram uma apreciação das modalidades de emergência da alteridade do passado no presente, na figura dos entes queridos perdidos e reencontrados na memória e na imaginação de seus protagonistas, sobreviventes de experiências-limite durante a ditadura.

A estranha alteridade do passado

Em análise do filme *A Dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947), no livro *Cinema II: A imagem-tempo*, Gilles Deleuze faz a seguinte observação:

Dir-se-ia que o passado surge em si mesmo, mas sob forma de personalidades independentes, alienadas, desequilibradas, de certo modo larvárias, fósseis extremamente ativos, radioativos, inexplicáveis no presente em que surgem, por isso ainda mais nocivos e autônomos. Não mais lembranças, mas alucinações. É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado.¹³

A reflexão desenvolvida por Deleuze a partir do filme em questão nos sugere identificarmos em *Hoje e Trago Comigo*, a partir de uma visada psicanalítica, a caracterização do fenômeno da irrupção do passado aos processos psíquicos que se apresentam estranhos ao eu. A categoria do *estranho* é discutida por Sigmund Freud como aquilo que foi uma vez reprimido pelo sujeito, consciente ou inconscientemente, e posteriormente retorna. Não que seja algo novo ou alheio ao indivíduo, mas familiar e há muito conhecido, o qual, no entanto, foi esquecido.¹⁴ Esse sentimento de estranheza é experimentado pelos protagonistas dos filmes em questão em relação à memória de seus entes queridos: tanto a lembrança de Luiz por Vera quanto o esquecimento de Lia por Telmo são acompanhados dessa afecção inquietante.

Freud discorre sobre essa ordem de acontecimentos relativos ao que é assustador, que provoca medo e horror, repulsa e aflição, descrevendo-a como o estranho a partir de

¹³ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 138.

¹⁴ FREUD, Sigmund. “O Estranho”, 1919. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol 17) p. 137. Sobre o assunto, ver também SACEANU, Patrícia. **O estranho e seus destinos**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em teoria psicanalítica, 2001.

uma análise da etimologia da palavra alemã *unheimlich*, demonstrando o seu parentesco com *heimlich*, descrito como o que é familiar. O prefixo designaria superficialmente uma relação de oposição entre os dois termos, que, segundo o autor, guardam elementos de identificação, aproximando assim o “estranho” e o “não familiar”, a partir do princípio de que nem tudo o que não é familiar provoca o sentimento de estranhamento. Haveria, então, algo mais entre o não familiar e o estranho.

Para o psicanalista, entre os diversos sentidos da palavra *heimlich*, um se identifica ao seu oposto, fazendo de *heimlich* sinônimo de *unheimlich*. Perseguindo essa conexão aparentemente contraditória, Freud dissecava os sentidos de ambas as palavras, fazendo emergir sua ambiguidade:

Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘heimlich’, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão genética entre esses dois significados de ‘heimlich’. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.¹⁵

Esta acepção da palavra *unheimlich* sugerida por Schelling, segundo a qual Freud comprehende o estranho como algo ignorado pelo consciente, de significado obscuro, e tendo lugar, moradia no inconsciente, nos remete ao caráter dos personagens Lia e Luiz, conforme apresentados nos filmes arrolados em nossa reflexão. Ambos constituem entes familiares tornados estranhos aos protagonistas pela passagem do tempo, que, no entanto, não anula a presença destes “ausentes”. Suas imagens revolvem as camadas da memória daqueles que sobreviveram, constituindo-se como restos do passado que se deseja expurgar, no caso de Vera, ou como vazios que se busca preencher, no caso de Telmo, que surpreendem os personagens provocando estranhamento.

Os personagens Luiz e Lia são entes ausentes do nível sensível das narrativas dos filmes *Hoje e Trago Comigo*, respectivamente, embora eles sejam referenciados o tempo

¹⁵ FREUD, Sigmund. “O Estranho”, 1919. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol 17). p. 137.

todo pelos seus protagonistas. Luiz, o ex-companheiro de Vera inicialmente considerado desaparecido depois de preso clandestinamente por agentes da ditadura militar, foi posteriormente dado como morto pelo Estado brasileiro. De modo semelhante, a ex-companheira de Telmo, Lia, foi presumivelmente morta pelas mãos da repressão depois de sua prisão clandestina pelos militares durante a ditadura. Ambos são apresentados indiretamente, uma vez que sua presença nos filmes é enunciada e tornada visível pelas imagens construídas pelas narrativas da memória e da imaginação daqueles que sobreviveram.

Ao longo do filme *Hoje* não é exibida nenhuma fotografia nem qualquer tipo de registro material do passado que revele diretamente ao espectador a imagem de Luiz. A caracterização do personagem é composta por meio de sua corporificação a partir da interpretação do ator Cesar Troncoso como manifestação dos devaneios de Vera. Já entre os pertences de Telmo, Mônica, sua namorada, encontra um cartaz de “terroristas procurados” em que aparecem uma foto sua e uma de Lia dos idos da militância. O esquecimento de Telmo a respeito do passado compartilhado com Lia, todavia, torna sua identidade desconhecida para o personagem. Mas tal fato lhe intriga. O que ela teria a ver com a sua história?

A mesma inquietação é experimentada por Vera diante com a reaparição de Luiz em seu apartamento. Diferentemente da condição de Telmo em relação a Lia, ela não desconhece sua identidade, mas ignora inicialmente a forma assumida pelo personagem e os motivos de seu retorno. Quando sua imagem é refletida no espelho observado por Vera, o que ela vê se trata realmente de Luiz? Teria ele reaparecido depois de tanto tempo? O que ele estaria fazendo ali? É preciso, então, que a protagonista encare suas memórias para lidar com seus fantasmas.

Os espaços-tempos outros da memória, da imaginação e do esquecimento

Os artifícios mnemônicos que colocam em cena esse outro estranho, embora familiar aos protagonistas, articulam instâncias espaço-temporais elaboradas diversamente nos dois filmes, construindo uma ponte conceitual e estética entre o cinema e os processos subjetivos.¹⁶ Os limiares entre a memória, a imaginação e o esquecimento

¹⁶ Para uma tradição antiga da fenomenologia, o cinema romperia com as condições da percepção natural subjetiva. O pensamento elaborado por autores como Henri Bergson e Merleau-Ponty, ao se distinguir dessa tradição, possibilitou aproximações entre o cinema e os processos subjetivos. DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Brasiliense. 1983. p. 9.

atravessados no reencontro com a alteridade do passado desafiam as concepções tradicionais de tempo e espaço, igualmente mecânicos, homogêneos e tridimensionais, e abrem as comportas da subjetividade para a heterogeneidade e a descontinuidade dos tempos e espaços vividos, sonhados e imaginados. Assim, o passado tende a se confundir com o presente, o atual com o virtual e o real com o imaginário.

Buscando refletir sobre as instâncias temporais e espaciais engendradas no funcionamento dos atos rememorativos, bem como de imaginação e esquecimento, nos deparamos com a noção de cronotopia. Uma definição do cronotopo foi formulada por Mikhail Bakhtin enquanto categoria conteudístico-formal para a análise estética das relações espaço-temporais na literatura, inspirado pela ideia da indissolubilidade entre tempo e espaço da teoria da relatividade einsteiniana.¹⁷ Esboçamos uma ideia de cronotopia que se distancia desta, entretanto, em dois pontos fundamentais: primeiramente, por não privilegiar o tempo em detrimento do espaço, pois, embora o autor pressuponha a interdependência entre ambos e o caráter inextricável de suas relações, elas são analisadas em termos de uma projeção temporal sobre a topografia e de sua determinação sobre o sujeito, em busca das inscrições do tempo no espaço da representação literária como dado cultural. Assim, as categorias de tempo e espaço constituem fatores que modelam a identidade do sujeito e aos quais ele se ajusta, definindo a sua historicidade.¹⁸ Do ponto de vista que buscamos desenvolver, por outro lado, eles são índices de desajuste do sujeito em relação aos indicadores espaço-temporais históricos e constituem, desse modo, dispositivos de subjetivação.

Em segundo lugar, no cronotopo literário concebido por Bakhtin, os indícios espaciais e temporais emergem através do enunciado:

A representação do tempo une-se à do espaço como uma metáfora que se faz real: o tempo se faz visível e o espaço responde a esta visibilidade dos movimentos do tempo e do enredo. Os significados tomam a forma de um signo audível e visível.¹⁹

¹⁷ Na teoria do romance de Bakhtin, o termo cronotopo refere-se à “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. BAKHTIN, Mikhail M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance.** Tradução: A. F. Bernadini et al. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 211.

¹⁸ Para a formulação de sua noção de cronotopo, Bakhtin baseou-se no primado kantiano do tempo e do espaço como categorias primárias da percepção, mas subverteu seu princípio transcendental, considerando-as como formas da realidade imediata que constituem um *continuum* relacional e dialógico. Idem, p. 211-362.

¹⁹ Ibid. p. 258.

Assim concebido, o cronotopo constitui representações espaço-temporais que sustentam a narrativa literária, às quais o intérprete deve recorrer para bem compreender o seu sentido. Segundo nossa concepção dos recursos cinematográficos na construção diegética dos filmes, as cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento não se relacionam a representações dos processos subjetivos, mas identificam-se aos caracteres cronológicos e topológicos da imagem-tempo, conforme a taxonomia deleuziana do cinema.²⁰

Entre os regimes da imagem cinematográfica discutidos por Deleuze,²¹ a imagem-tempo é identificada como aquela que tem como características principais o tempo e o espaço e torna-se apresentação direta do tempo, colocando o pensamento em relação com o impensável, o inenvocável, o inexplicável, o incomensurável, e, acrescentamos, o supostamente irrepresentável.²² As cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento na imagem cinematográfica caracterizariam, assim, potências subjetivas exploradas em uma *outra cena* que não a da consciência dos personagens dos filmes.

Essa instância alternativa à consciência, a outra cena, remete ao inconsciente freudiano, que ao subverter o *cogito* cartesiano sobre o qual se fundou a ciência moderna, centrada na razão e na ideia de unidade do sujeito cognoscente, indicou a existência de zonas profundas e desconhecidas do psiquismo e a atuação de um *mais além da consciência* sobre a constituição do sujeito. No entanto, segundo Freud, o inconsciente pode ser conhecido somente quando transposto ou traduzido para o consciente,²³ como a memória do outro de que tratam os dramas em questão. Enquanto inconscientes, não

²⁰ Gilles Deleuze apresenta uma classificação semiótica das imagens e dos signos cinematográficos em DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Brasiliense. 1983; e DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.

²¹ Resumidamente, Deleuze distingue dois regimes da imagem cinematográfica: a imagem-movimento e a imagem-tempo, a primeira identificada ao cinema clássico e a segundo ao cinema moderno, como novo elemento do cinema produzido após a Segunda Guerra Mundial, cuja natureza não é empírica nem metafísica, mas transcendental, no sentido kantiano do termo. Apoiamo-nos nessa caracterização da imagem-tempo, servindo-nos, contudo, da crítica endereçada por Rancière à associação de Deleuze entre a classificação das imagens e a ruptura histórica demarcada pela guerra. Como sugere Rancière, compreendemos os regimes propostos por Deleuze não como eras distintas do cinema, mas como dois pontos de vista sobre a imagem cinematográfica. DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009; RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013.

²² DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 153; 256.

²³ FREUD, Sigmund. “O inconsciente (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 75.

levam em consideração a ação do tempo nem o princípio de realidade, mas articulam-se a outros registros que escapam ao domínio da consciência.²⁴

O espaço diegético dos filmes, bem como suas cenografias, são considerados segundo a proposta de topoanálise desenvolvida por Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (1957), estendendo o seu alcance de sentido. Elaborada para abordar aspectos do efeito da imaginação poética na literatura, a topoanálise consiste “no estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”,²⁵ concebido como via de acesso às imagens poéticas por meio da junção dos métodos psicanalítico e fenomenológico. Enquanto a psicanálise se ocupa das causalidades psicológicas e das significações da linguagem – numa incursão aos domínios mais profundos da mente, investigando a memória e as pulsões, ligada aos sentidos do passado – a fenomenologia se volta para a sensibilidade das palavras e ao âmbito da imaginação, em um movimento que tende para além das imagens. Para a elaboração do conceito de topoanálise, o filósofo propôs a união dos dois métodos em um “dimétodo”, desdobrado em nossa reflexão a partir da análise filmica.

Em nosso itinerário pelas cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento, cruzamos a topoanálise bachelardiana com a topologia da linguagem elaborada por Michel Foucault, sua “heterotopologia”, que se desdobra de uma análise dos discursos para uma análise dos espaços. No prefácio de *As palavras e as coisas*, Foucault estabelece uma categorização do espaço em três *topoi* que remetem à organização do pensamento: utopia, atopia e heterotopia, noções que ele desenvolve também em outros escritos.

Na conferência “O corpo utópico”, o autor descreve a utopia como “um lugar fora de todos os lugares”, “um lugar que não tem lugar diretamente no mundo”, o qual rebenta em uma topografia imaginária.²⁶ Alinhada à linguagem, a utopia possibilita as fábulas, as quais se situam num “espaço maravilhoso e liso”, de “cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico”; enfim, pelo seu caráter, “as utopias consolam”. A atopia, por outro lado, arruína a linguagem pois conduz a “um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem

²⁴ FREUD, Sigmund. “O inconsciente (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 93-94.

²⁵ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Ibid., p. 36.

²⁶ FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 8 e 12.

lugar”;²⁷ o que arriscamos compreender como um buraco negro no espaço-tempo histórico. Enquanto a heterotopia refere-se a lugares absolutamente diferentes, a contraespaços que inquietam, que contestam todos os espaços, brechas nas formas tradicionais de espacialização do poder em que vigora outra temporalidade, solapando a linguagem ao suscitar a descontinuidade entre as palavras e as coisas. Como bem observa Foucault em *Outros espaços*, a heterotopia “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”.²⁸

Enquanto abertura a espaços absolutamente outros, a heterotopia se relaciona diretamente a uma outra temporalidade de experiência, diz Foucault, a um recorte temporal singular que sinaliza uma espécie de ruptura com a noção de tempo tradicional, uma heterocronia, plural, descontínua, acêntrica, antideterminista e anticausal, a qual vemos aproximar-se da apostila benjaminiana na interrupção do *continuum* do tempo. Assim descritos, esses tempos e espaços heteróclitos que vislumbramos nas atividades da memória, da imaginação e do esquecimento, sugerem o esgarçamento do tempo histórico, sua abertura a multiversos que desencadeiam devires.

A tríade que buscamos percorrer se confunde, desse modo, com a trindade de vácuo na qual vivemos, segundo a citação do heterônimo pessoano reproduzida na epígrafe deste trabalho – da memória, da esperança e do sonho. Destes aspectos elementares da existência parte o impulso que desencadeia nosso movimento em direção aos filmes, como uma queda livre em sua diegese, e o retorno ao limiar entre o cinema, a história e os processos subjetivos com a problematização dos conceitos de que nos servimos para abordar suas relações.

²⁷ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. S. T. Muchail, São Paulo: Martins fontes, 2002. p. XIII- XV.

²⁸ Idem. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 418.

PRÓLOGO

Contrastes entre a abordagem cultural do cinema e a perspectiva rancieriana

Antes de desenvolver a reflexão proposta, explicitaremos nesta seção nossa perspectiva de análise filmica. Esta revisão historiográfica tem por objetivo, a partir de uma análise da ressonância de princípios da poética e retórica antigas na historiografia contemporânea, propor uma crítica à culturalização dos estudos históricos que instrumentaliza o cinema e as produções audiovisuais como fonte de pesquisa. Buscando extrapolar os limites identificados nessa herança intelectual, desenvolvemos uma proposta alternativa de abordagem das problemáticas relativas à aproximação da história ao cinema situando-nos na dobra, no sentido deleuziano, de articulação entre os dois campos a partir do pensamento de Jacques Rancière. Nesse sentido, apoiamo-nos na ideia de estética elaborada pelo autor, considerando que “o cinema tem uma relação intrínseca com uma certa ideia de história e com a historicidade das artes a que ele é atado”²⁹

O debate historiográfico sobre as relações entre história e cinema tem em Marc Ferro a imagem de um pai fundador, criada a partir do projeto para a historiografia francesa conhecido como Nova História, em torno da década de 1970, segundo um ideal de renovação da historiografia a partir da diversificação no uso de fontes, da incorporação de novos objetos e da criação de novos métodos para a pesquisa histórica. Nesse campo, Ferro é identificado como o principal responsável por dar início às discussões historiográficas sobre o cinema, destacando seu caráter de agente social e apontando para a presença do imaginário no cinema.

No artigo *O filme, uma contra-análise da sociedade?*, publicado em 1971, Ferro, identifica no cinema um meio de expressão das ideias e intenções de seus realizadores, mas não apenas isso. O autor chama a atenção para o fato de o cinema poder servir de instrumento à doutrinação, à glorificação ou à conscientização de uma sociedade, além de ser capaz de revelar o seu inverso, como uma contra análise da sociedade. Esse aspecto estaria relacionado à sua autonomia em relação às instâncias de produção social, a partir da qual o cinema constituiria um contra poder, manifestando lapsos de uma realidade representada independentemente das intenções dos cineastas. Como ressalta Sheila Schvarzman,

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. Trad. André Fabiano Voigt e Maurício José de Sousa Júnior. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 48, jul-dez. 2017. p. 247.

É visível nessa formulação historiográfica a influência da psicanálise, muitíssimo utilizada nesse período como instrumental interpretativo do cinema, e ainda a prevalência da noção de ideologia tal como era praticada nos anos 1970, com seus conteúdos ocultos, cabendo ao historiador desvendá-los, restituindo-os ao conhecimento histórico.³⁰

É possível perceber, assim, como na perspectiva historiográfica das relações entre história e cinema esboçada por Ferro, a experiência histórica constitui o referencial de uma proposta de análise filmica.³¹ O cinema e as obras cinematográficas, nesse sentido, não têm valor por si mesmos, mas importam ao historiador na medida em que lhe servem como mediadores para uma realidade encoberta ou descoberta na sua realização.

Na historiografia brasileira, Eduardo Morettin, é um dos expoentes mais expressivos no campo das relações entre história e cinema. Em seu artigo *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, ele discute a insuficiência do aporte teórico oferecido pelo autor para o trato com o cinema na pesquisa histórica. O autor sugere abandonar as dicotomias estabelecidas por Ferro na abordagem do cinema, como sua divisão entre significado aparente e significado latente, buscando valorizar o caráter polissêmico da linguagem cinematográfica e não sobrepor o conhecimento histórico às suas imagens. De seu ponto de vista, não se deve mobilizar a história como pano de fundo para a abordagem da fonte filmica, mas colocar os filmes em primeiro plano, de modo a se construir uma história *com* o cinema. Desse modo, Morettin defende o primado dos filmes como fonte histórica nas pesquisas que pretendem incorporar o cinema, de modo a evitar elucubrações teóricas alheias à materialidade de seu suporte, a partir do postulado de que o sentido deve emergir da obra, e não constituir um pressuposto da análise.³²

Em entrevista realizada com o autor, ele reforça os argumentos apresentados em seu artigo sobre a construção do cinema como objeto histórico por Marc Ferro, discutindo o estatuto das proposições teórico-metodológicas do historiador francês diante do estado atual da historiografia. Morettin situa a importância do trabalho de Ferro em introduzir o cinema de forma sistemática na reflexão e na pesquisa histórica, mas identifica seu artigo de 1971 como um projeto não desenvolvido pelo autor e em seus textos posteriores a

³⁰ SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: *Histoire parallèle* e a emergência do discurso do outro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, jan.-jun. 2013. p. 192.

³¹ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos.** Rio de Janeiro, Francisco Alves Ed., 1976, p. 199-215.

³² MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**. Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

reiteração de pressupostos generalistas sobre o cinema. Além do mais, a crítica de Morettin se dirige à ideia de que uma nova história se faz com novos documentos, considerando a existência de uma problemática histórica relevante como fator de primeira necessidade para qualquer pesquisa.³³

Em discussão sobre o caráter das aproximações de diferentes disciplinas em relação ao cinema, Morettin ressalta a marca do campo epistemológico no qual se origina o debate:

Se o ponto de partida é a sociologia, geralmente temos a recorrência ao instrumental teórico da área para discorrer sobre o cinema dentro de um conjunto de reflexões que empresta ao filme um arsenal que lhe é estranho. O mesmo vale para outros campos, como o histórico ou o filosófico. O desafio é, sempre, trabalhar o cinema em uma perspectiva onde sua imanência contribua para elucidar, em uma relação dialética, o entorno, os projetos sociais que lhe deram origem ou as questões de fundo ligadas a *epistème*.³⁴

Em sua perspectiva histórica de análise filmica, Morettin enfatiza o diálogo do cinema com seu presente, mesmo que as imagens projetadas na tela remetam a outras temporalidades. O autor afirma que

o apontar para o caráter de mediação presente em um filme, realçando seu *estatuto discursivo*, não tem como implicação direta aceitar a ideia de que nos encontramos sempre no âmbito das representações, distantes de qualquer vínculo com o real.³⁵

Para Morettin, o cinema constitui um veículo de imagens sobre os temas que aborda, o qual intervém em seus modos de apropriação pela sociedade. Apoiado em uma concepção do cinema como representação, o autor realça o estatuto discursivo das imagens cinematográficas, sua função mediadora entre o social e o real. Essa perspectiva constitui a ideia central de Morettin em sua tese sobre os filmes de Humberto Mauro como “proposta de representação filmica da história”,³⁶ a partir da qual são definidas as relações entre cinema e história em sua obra.

³³ PIASSI, Vinícius; DUTRA, Renata. Entrevista com Eduardo Morettin. **Revista Cantareira**, 23^a ed., jul./dez. 2015. p. 86-97.

³⁴ MORETTIN, Eduardo. et al. Documentário de intervenção: estratégias discursivas de combate e memórias sobre o regime. In: ARAÚJO; MORETTIN; REIA-BAPTISTA (Orgs.). **Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Suporte: Eletrônico, 2017. p. 738.

³⁵ Ibid., p. 739. Grifo nosso.

³⁶ Idem. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 19.

O entendimento do cinema como fonte histórica, segundo essa perspectiva, se consolidou como método que define a abordagem predominante no campo de pesquisa da interface história e cinema, em que a análise filmica é mobilizada para a construção de conhecimento histórico.³⁷ Todavia, quando se trata de relacionar história e cinema, o conceito de representação deve ser problematizado, tendo em vista a historicidade da constituição da visualidade cinematográfica como representação, como chama a atenção Francisco Santiago. Segundo a avaliação desse autor, na inclusão do cinema entre os objetos das historiografias francesa e brasileira, a reflexão metodológica foi privilegiada e a interlocução com os campos intelectuais da história do cinema e dos estudos do cinema, rejeitada.³⁸ Além disso, na sistematização das relações entre história e cinema, o autor identifica um processo de culturalização da análise historiográfica das imagens cinematográficas proporcional ao avanço da nova história cultural nos círculos historiográficos, sendo a proposta de Roger Chartier para a abordagem do campo cultural uma das mais influentes.³⁹

O peso da tradição

A perspectiva cultural desenvolvida por Roger Chartier, bem como Michel de Certeau, entre outros autores, é reconhecida como uma das vertentes de pensamento mais significativas para o desenvolvimento da História Cultural em sua configuração atual. Ao seu lado, se situam os sistemas teóricos elaborados E. P. Thompson, Eric Hobsbawm e Christopher Hill, representantes da Escola Inglesa, e por Mikhail Bakhtin e Carlo Ginsburg, expoentes da abordagem polifônica da cultura, como bem observa José D'Assunção Barros.⁴⁰

O modelo interpretativo elaborado por Chartier encontra grande ressonância entre os estudos culturais devido à abrangência das noções de “práticas” e “representações”, articuladas à noção de “apropriações”, propostas pelo autor como polos definidores do sistema de produção, difusão e recepção dos objetos culturais. Segundo a tríade conceitual elaborada por Chartier, a noção de representação compreende tanto as formas de relação

³⁷ MORETTIN, Eduardo. Introdução. MORETTIN, Eduardo [et al.] (Orgs.) **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017.p. 7-14.

³⁸ SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 8, abr. 2012, p. 151-173.

³⁹ Idem. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, Londrina, Ano II, n. 3, p. 65-78, nov. 2008.

⁴⁰ BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, 2005, p. 125-141.

com o mundo social, das quais são exemplo as “representações coletivas” – que envolvem a produção de práticas que constroem o mundo como representação, como diz o autor,⁴¹ através do conflito entre grupos sociais no processo de significação da realidade, o que se entende por lutas de representações – quanto as acepções próprias às sociedades de Antigo Regime.

Em sua acepção histórica, o termo “representação” possui duplo significado, segundo Chartier: “de um lado, a representação manifesta uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado; de outro, a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa”.⁴² Na primeira definição, sobre a qual se apoia a teoria do signo do pensamento clássico, a representação é entendida como correlação entre uma imagem e um objeto, em que este é por ela substituído. Segundo essa lógica, a relação de representação em que um objeto apresentado designa um referente que lhe é externo supõe o reconhecimento da diferença entre o signo e o que é por ele significado, além de convenções que articulem a relação entre este e o signo que lhe representa.⁴³

O fundamento da proposta de Chartier para a História Cultural Francesa se encontra nessa significação antiga e material da noção de representação, a partir da qual a perspectiva de identificação da relevância e historicidade de um objeto cultural ou de uma obra de arte é desenvolvida no sentido de submeter a obra a uma hermenêutica – na medida em que é analisada como um discurso que codifica as intenções de seu autor – e a uma sociologia das representações coletivas – que busca situar a dimensão histórica e social em que se dão os conflitos entre grupos sociais distintos no processo de sua interpretação e de produção de significados. Os princípios dessa matriz teórica, a qual tem orientado o pensamento moderno em relação à arte e à cultura como um modelo explicativo que articula possíveis formas de analogia entre uma obra de arte ou objeto cultural e um contexto histórico, político e social podem ser identificados na poética e na retórica clássicas.

Em obras como a *Ciência Nova* (1744) de Giambattista Vico, encontramos a aplicação da retórica antiga para a compreensão de textos ficcionais como documentos

⁴¹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural** – entre práticas e representações, Lisboa: DIFEL, 1990. p. 27-28.

⁴² Idem. **À beira da falésia:** a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002. p. 73-74.

⁴³ Ibid., p. 173.

históricos, como a obra de Homero, a partir de um método dedutivo de aplicação de leis gerais traduzidas em noções de “contexto”, “espírito de uma época” e “regularidades” a fenômenos particulares, enquanto expressão de um determinismo divino.⁴⁴ Supondo um processo linear de evolução da consciência humana, Vico elaborou uma tipologia das figuras de linguagem em quatro tropos correspondentes às suas etapas, definindo os recursos poético-retóricos para a análise da linguagem figurada, a qual seria retomada na *Meta-história* (1973) de Hayden White, para sua análise de narrativas históricas.⁴⁵

O processo de racionalização do homem suposto por Vico foi a base comum das filosofias modernas da história. Uma teleologia da emancipação da humanidade por meio da aquisição de autoconsciência da sua liberdade essencial é reafirmada na *Filosofia da História* (1838) de Hegel, com a sistematização do desenvolvimento da liberdade humana em um processo histórico periódico.⁴⁶ Marx e Engels reformularam o tempo histórico hegeliano em *A ideologia alemã* (1932) e no *Manifesto do Partido Comunista* (1848), em termos do processo de desenvolvimento dos meios de produção em uma perspectiva eurocêntrica, considerando a história como palco de um processo de emancipação do homem inspirado na teleologia cristã.⁴⁷

Spinoza compartilhou com Vico o fundamento da teleologia da razão como expressão da providência divina. Em sua *Ética* (1667), ele concebeu o objetivo da teleologia da humanidade como um processo de emancipação da consciência humana orientado para Deus.⁴⁸ O mesmo método dedutivo encontra aplicação na doutrina spinozana na ideia de que a essência divina se projeta em cada existência particular. O princípio unitário divino é a base de sua generalidade explicativa, voltada inclusive para suas propostas de interpretação dos textos bíblicos.⁴⁹

Na epistemologia da relação entre os fenômenos e os números (as partes e o todo), segundo a *Crítica da Razão Pura* (1781), Kant identifica o estabelecimento do paradigma teológico, fora do qual não existiria possibilidade de construção de conhecimento pelo homem. Para Kant, sem a mobilização de conceitos transcendentais, não há possibilidade

⁴⁴ VICO, Giambattista. **Ciência Nova**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

⁴⁵ WHITE, Hayden, **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 1995, p.17-56.

⁴⁶ HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: Ed. da UnB, 2008.

⁴⁷ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Boitempo, 2010.

⁴⁸ SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

⁴⁹ Idem. **Obra completa III: Tratado teológico-político**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

de elaboração de proposições universais empíricas. Assim, como conhecimento empírico, a história estaria restrita à particularidade de fenômenos do passado, de modo que o pensamento histórico não seria capaz de alcançar a pretensa universalidade. Além disso, o autor não concebe uma ideia de liberdade relacionada à determinação divina sobre as ações humanas. A ideia kantiana de liberdade se relaciona tanto a uma descontinuidade espaço-temporal, quanto à indeterminação histórica.⁵⁰

No entanto, mesmo após as críticas de Kant, o sentido divinatório da história continuou predominante na produção intelectual no campo das ciências humanas. Esse paradigma constituiu a base do modelo interpretativo de textos antigos para Schleiermacher, assim como para a análise de obras de arte, conforme apresentado pelo autor em *Hermenêutica e Crítica* (1838). Em sua obra, Schleiermacher retoma o princípio spinozano da individuação em resposta ao problema da liberdade humana e da determinação histórica formulado por Kant. A centralidade de seu método está na análise da produção de seu objeto, com especial atenção para a época em que foi produzido e as condições de seu realizador.⁵¹

Grande inspirador do pensamento histórico dos séculos XX e XXI, Hans-Georg Gadamer inverte a perspectiva hermenêutica de Schleiermacher em *Verdade e Método* (1960), atribuindo a centralidade da análise histórica ao momento da recepção do objeto cultural ou artístico. Para o autor, o receptor deveria ser capaz de interpretar qualquer obra a partir dos elementos legados pela tradição, restaurando a autoridade da tradição como elemento-chave para a interpretação dos vestígios do passado.⁵² Desse modo, Gadamer investiu contra o juízo estético kantiano, que afirmava a igualdade de todos em relação à capacidade de ajuizamento sobre a arte, discriminando sua perspectiva como produtora de um individualismo infrutífero. Nessa obra, Gadamer defende a proximidade entre a hermenêutica histórica e a hermenêutica jurídica, com base no fundamento da objetividade, noção basilar do conhecimento histórico para o historicismo alemão.

A influência do ideal rankeano na historiografia moderna, por sua vez, foi discutida por Sérgio Buarque de Holanda a partir da exposição de Marc Bloch em *Apologia da História ou O Ofício do Historiador* (1949) do princípio de imparcialidade

⁵⁰ KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

⁵¹ SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica e Crítica**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.

⁵² GADAMER, Hans-Georg. Retórica, hermenêutica e crítica da ideologia – comentários metacríticos a *Verdade e método I* (1967). In: _____. **Verdade e Método II**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 270 – 292; GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. Petrópolis: Vozes, 2008.

na pesquisa histórica, em relação à recomendação do autor quanto ao historiador seguir a conduta do juiz, embora essa perspectiva pressuponha certa parcialidade. Como discutido por Buarque de Holanda, a sentença jurídica, condenatória ou absolutória, baseia-se em valores arbitrários da justiça.⁵³ Apesar disso, teóricos de referência para a historiografia moderna, como Carlo Ginzburg e Paul Ricoeur, continuam defendendo o uso de critérios jurídicos na prática historiadora para o estabelecimento de “provas documentais”.⁵⁴

A partir desses elementos, podemos perceber como a ressonância de fundamentos do cânone da retórica antiga na historiografia moderna não se relaciona somente à incorporação de seus princípios narrativos e de prova, mas também à defesa de uma ordem social antidemocrática. Essa perspectiva histórica admite uma relação direta e transparente entre linguagem, pensamento e mundo postulada pela retórica clássica, legitimada no cânone filosófico de Aristóteles a Vico, a qual se propunha a compreender a articulação entre as palavras e as coisas como a abrangência de toda singularidade por conceitos universais, tendo a consciência e a intencionalidade dos atos de fala e de escrita como pressupostos da interpretação, concebida como ato divinatório.

A dúvida introduzida por Kant nesse sistema, ao relativizar a intencionalidade e a consciência pressupostas nas produções humanas incorporadas pela análise histórica, foi contornada pela interpretação de Vico da obra homérica, recorrendo à biografia do autor e ao contexto de sua produção para a legitimação de sua relevância histórica. Nessa perspectiva, a obra é inscrita em uma situação espaço-temporal específica, à qual estaria vinculada sua historicidade, mas, em contrapartida, na aplicação desse método a obra é desvalorizada enquanto tal, tem seu sentido poético esvaziado, uma vez que seus sentidos passam a ser inferidos a partir de ideias *a priori*. Entretanto, essa metodologia foi legitimada nos manuais de história de Droysen⁵⁵ e de Langlois e Seignobos,⁵⁶ nos quais a história figura como conhecimento indireto sobre o passado, mediado por documentos, cuja análise deve se voltar para a avaliação de sua autenticidade e procedência, e a

⁵³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. O atual e o inatural em Leopold von Ranke. **Revista de História (USP)**, São Paulo, n. 100, p. 431-482, out.-dez. 1974.

⁵⁴ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: ed. da UNICAMP, 2007; GINZBURG, Carlo. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez. In: _____. **Relações de força**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 47-63.

⁵⁵ DROYSEN, Johann Gustav. **Manual de Teoria da História**. Petrópolis: Vozes, 2009.

⁵⁶ LANGLOIS, Ch.; SEIGNOBOS, Ch. **Introdução aos Estudos Históricos**. Curitiba: Patola Livros, 2017.

determinação do significado de seu conteúdo se dá a partir de elementos exteriores que definem sua historicidade.

O problema da pressuposição da “norma”, da “regra” e do “sistema” nas ciências humanas para a análise das “diferentes épocas e suas representações” foi apontado por Foucault.⁵⁷ Em discussão sobre o problema da representação como conceito-chave para a edificação das ciências humanas na modernidade, a partir de uma perspectiva arqueológica, Foucault considerou a distinção entre diferentes condições de possibilidade de construção de um saber como a diferença entre uma episteme clássica e uma episteme moderna. Buscando caracterizá-las, o autor identifica o predomínio de uma noção de representação compreendida do ponto de vista do sujeito cognoscente, conforme a semelhanças ou diferenças em relação a um referente, como próprio da episteme clássica. Por outro lado, a noção de representação baseada em relações indiretas entre as representações e as coisas, tendo em vista que o sujeito do conhecimento está interposto nessas relações, e de que elas não se encontram mais nas coisas nem nas ideias, como se compreende a partir do criticismo kantiano, mas são construídas pelo sujeito, seria própria da episteme moderna, segundo Foucault, na qual as operações que fundamentam a representação se complexificam.⁵⁸

Percebemos, assim, que, enquanto na tradição retórica predomina a ideia da imagem, em sentido abrangente, como reprodução, como um duplo, como representação de algo, segundo a perspectiva aberta por Kant e pelo romantismo, a imagem não depende de referente no passado ou na tradição. Diante de concepções tão contrastantes, para nossa reflexão sobre as imagens cinematográficas, aceitamos o desafio proposto por André Voigt, de

repensar o próprio *conceito de imagem*, à luz de outras referências teórico-metodológicas, bem como voltar o olhar para o *regime de verdade* que torna possível ao historiador o entrecruzar de imagens e ideias, permitindo a suspensão de uma hierarquia prévia entre a razão das ficções e a razão dos fatos que inauguraram a escrita historiadora.⁵⁹

⁵⁷ MACHADO, Roberto. Uma arqueologia do saber. In: _____. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 111-142.

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

⁵⁹ VOIGT, André F. Gaston Bachelard e Jacques Rancière: uma visão comparativa dos problemas entre história, arte e imagem. **Tempos Históricos**. Vol. 17., jul./dez. 2013. p. 98. Grifos do autor.

Arte e política no regime estético

Em nossa abordagem do cinema, buscamos, portanto, referenciais alternativos para embasar nossa reflexão das relações entre as imagens cinematográficas e a história. Em um estudo passado no qual procuramos confrontar os princípios teórico-metodológicos propostos por Roger Chartier para a História Cultural e a crítica de Jacques Rancière à longa tradição que fundamenta a historiografia moderna, destacamos uma divergência fundamental entre os pontos de vista defendidos por ambos os autores: “a historicidade da obra de arte na perspectiva de Rancière relaciona-se ao regime de identificação ao qual ela se vincula; não se trata, pois, de uma questão de cultura de classe ou de representações sociais.”⁶⁰

Em um esforço de reflexão sobre o campo da arte emancipado da temporalidade cronológica, biográfica, e mesmo da temporalidade historiadora, nos propomos a desenvolver uma abordagem da relação entre cinema e história seguindo a trilha indicada por Rancière em sua teorização do “regime estético da arte”, cuja temporalidade “é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas”.⁶¹ Comecemos, então, por discutir algumas das ideias centrais de sua análise das imbricações entre arte, estética e política,⁶² para nos dirigirmos à sua reflexão sobre o cinema.⁶³

Retomando o conceito de imagem, temos, a partir da teoria rancieriana, uma dupla significação relacionada às propriedades de semelhança e de dissemelhança das imagens em relação a um referente externo. A lógica representativa dava à imagem o estatuto de complemento expressivo. O pensamento da obra, fosse ela verbal ou visual, realizava-se na forma de “história”, ou seja, de composição de uma ação. A imagem destinava-se, assim, a intensificar a força dessa ação. Segundo essa tradição, a imagem assumia uma

⁶⁰ PIASSI, Vinícius. “Para além da representação: o estatuto das imagens no regime estético da arte.” In: **Anais do II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História**. Universidade Federal de Uberlândia, 2014. p. 7.

⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. P. 37.

⁶² Uma análise pormenorizada da relação entre estética e política na obra de Jacques Rancière pode ser encontrada em GALDINO, Pedro Danilo. **A relação entre estética e política na obra de Jacques Rancière**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Filosofia. 2016.

⁶³ Uma revisão crítica sobre o predomínio da representação como operador analítico nos estudos sobre o cinema, em especial na perspectiva dos Estudos Culturais, e a proposição de uma abordagem alternativa inspirada no pensamento de Rancière também foi realizada por César Guimarães e Victor Guimarães, cujas reflexões se voltam para o estudo do documentário. Conferir GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

dupla função: representar diretamente um pensamento ou um sentimento e substituir uma expressão por outra para aumentar sua força, enquanto figura poética. Para Rancière, o que caracteriza o específico das imagens da arte é, por outro lado, a sua inadequação em relação a qualquer referente. Nesse sentido, o autor afirma: “a imagem já não é a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é já um duplo ou uma tradução, mas uma maneira pela qual as próprias coisas falam ou se calam”.⁶⁴

Em sua discussão sobre os atributos da imagem, Rancière considera que a valorização de suas potências intrínsecas só foi possível a partir de uma revolução da linguagem provocada pelo romance moderno, com a transgressão das hierarquias que fundamentavam a ficção clássica. O conjunto de transformações referido por Rancière como “revolução estética” consistiu na “abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”⁶⁵ que configurava o sistema de hierarquias sobre o qual se baseava o regime poético ou representativo da arte, o qual mantinha o visível subordinado à palavra, o saber sob o domínio da história e a matéria sujeita à ação do pensamento. Tal sistema de hierarquias foi legitimado na elaboração aristotélica da *mimesis* e na sua sistematização em tratados franceses do século XVIII.

O advento promovido por essa revolução seria uma nova maneira de conceber a arte, que Rancière denomina “regime estético da arte”, como proposta alternativa à ideia de “modernidade”, da qual ele é crítico. O autor define a singularidade de seu conceito como “aquilo que alguns chamam de ‘modernidade’ e que eu prefiro, para evitar as teleologias inerentes aos indicadores temporais, chamar ‘regime estético da arte’.”⁶⁶ Segundo Rancière, os movimentos iniciados pelo romantismo e pelo idealismo pós-kantiano contribuíram para o ingresso da arte no reino da estética, a partir de sua emancipação dos domínios da poética dominante anteriormente.⁶⁷ Ambos são

⁶⁴ RANCÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p. 22.

⁶⁵ Idem. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Ed.34, 2009. p. 25.

⁶⁶ Idem. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p. 56.

⁶⁷ Rancière menciona, por exemplo, entre os abalos sofridos pelo sistema representativo, dois ataques ao modelo mimético dominante na Europa do século XVIII: a escrita de Rousseau da carta a D'Alembert sobre os espetáculos, em que o filósofo criticava a pretensa lição de moral do Misanthropo de Molière, questionando a suposta relação direta entre a performance dos atores, seu sentido e seu efeito sobre o público. O autor cita também a fábula *Os bandoleiros* (1781) de Schiller, na qual o encadeamento das ações segundo o drama aristotélico e a mediação representativa de modelos exemplares, elementos sobre os quais se assentava a eficácia teatral no regime representativo, foram subvertidos. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.p. 54.

identificados como regimes de pensamento da arte, no seio dos quais são estabelecidas relações específicas entre as práticas artísticas e seus modos próprios de ver e de pensar.

De acordo com os pressupostos do regime representativo, as obras de arte são “signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor,”⁶⁸ A chamada “revolução estética” rompeu com as regras retóricas que sustentavam a ordem representativa, possibilitando a valorização dos afetos, das paixões e mesmo do sofrimento como saberes. Assim, a identificação do *logos* ao *pathos* no “regime estético” afirma a existência de um pensamento que opera na própria forma do não pensamento, de modo que a identidade entre os contrários passa a definir a arte como o campo privilegiado de efetivação de um inconsciente estético e de seu enfrentamento com o inconsciente freudiano.⁶⁹

Segundo a crítica rancieriana, a fórmula do regime representativo se baseia “na pressuposição de um continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores”.⁷⁰ No regime estético, por outro lado, o domínio da arte é concebido como uma forma de experiência em que a ausência de critérios imanentes às produções artísticas e de separação entre o que pertence à arte e o que não lhe pertence configuram um democratismo estético, independente, por sua vez, das intenções dos artistas e sem efeito determinável de subjetivação política.⁷¹

A esta operação de democratização da experiência artística, Rancière identifica o trabalho da ficção: “As formas da experiência estética e os modos da ficção criam [...] uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidade e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas.”⁷² Assim se realiza a eficácia de uma obra no regime estético das artes, sua eficácia estética, na descontinuidade entre as

⁶⁸ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 53.

⁶⁹ Rancière relaciona a formulação da teoria psicanalítica do inconsciente à mudança de estatuto do pensamento da arte do regime representativo ou poético para o regime estético. No entanto, em sua avaliação, o esforço da teoria freudiana em identificar nas obras dos artistas significações psicológicas, tentando encontrar nelas um sentido latente, redundou em uma restauração da primazia do *logos* sobre o *pathos* na arte, sobrepondo a ela uma análise hermenêutica. Essa atitude de reduzir o objeto artístico a dados da realidade externa reconduziu os elementos que a revolução estética colocou à sua disposição aos parâmetros do regime representativo da arte. RANCIÈRE, J. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Ed.34, 2009.

⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 53.

⁷¹ Ibid., P. 64

⁷² Ibid., p. 65.

formas sensíveis da produção artística e as da sua apropriação, o que não se relaciona diretamente à execução das intenções dos artistas. Embora paradoxal, a ruptura estética, compreendida como “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”⁷³ é, portanto, o princípio fundamental da política desse regime que se insurge contra o regime representativo.

De acordo com os cânones da tradição mimética, a caracterização política da arte se baseia em outros critérios:

Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível.⁷⁴

De modo distinto, de acordo com o entendimento em relação à arte no regime estético, sua aproximação à política ocorre a partir da descontinuidade instaurada entre as instâncias da produção e da recepção, bem como a indeterminação em relação a fins sociais e aos sentidos atribuíveis à obra, na medida em que possibilitam a experiência do dissenso. Este constitui o “cerne da política”, a partir do qual Rancière se refere não a conflitos de ideias ou sentimentos, mas entre regimes de sensorialidade, maneiras de pensar e de sentir.

A noção de política na acepção rancieriana se refere à “atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns.”⁷⁵ Nesse sentido, é próprio da política redefinir a distribuição do comum e do privado, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, ou seja, dissociar certo corpo de experiência, redesenhar o espaço das coisas comuns.

O dissenso se insurge, assim, contra a imposição de uma imagem homogênea do mundo pela globalização econômica, como um desacordo “entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados”, a negação do consenso segundo o qual “percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado.”⁷⁶ A capacidade de transformar a configuração das formas sensíveis é

⁷³ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 57.

⁷⁴ Ibid., p. 52.

⁷⁵ Ibid., p. 59-60.

⁷⁶ Ibid., p. 66.

atribuída por Rancière tanto à política quanto a arte, concebidas, portanto, como duas maneiras de produzir ficções, fraturando o tecido consensual da sociedade.⁷⁷

Para Rancière, a política constitui uma estratégia própria de operação artística.⁷⁸ Compreender as relações intrincadas em que arte e política se embaralham segundo Rancière demanda uma inversão da perspectiva dominante a respeito de ambas, na tentativa de

imaginar não as formas de uma arteposta adequadamente a serviço de fins políticos, mas formas políticas reinventadas a partir de múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem.⁷⁹

Novos processos de subjetivação são então vislumbrados por Rancière através da arte, considerando sua competência para promover rupturas no nível sensível das percepções e na dinâmica dos afetos a partir de alterações nos modos dominantes de ver e enunciar as coisas. Essa potencialidade, todavia, não é determinável, tendo em vista que se produz na ruptura estética. Segundo o autor, as grandes metapolíticas ambicionaram ultrapassar essa indeterminação, com a ambição de transformar radicalmente as formas da experiência sensível, mas esse intento custou a supressão da arte na realização de sua promessa histórica.⁸⁰ Para Rancière, não existem modelos de arte política, mas em qualquer que seja o seu domínio a arte toca a política.

Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. Mas nenhum deles pode evitar a ruptura estética que separa os efeitos das intenções e veda qualquer via larga para uma realidade que estaria do outro lado das palavras e das imagens. Não há outro lado. Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética. Sabe que esse efeito não pode ser garantido, que ele sempre comporta uma parcela de indecidível. Mas há duas maneiras de pensar esse indecidível e de trabalhar com ele. Há aquela que o considera um estado do mundo em que os opostos se equivalem e transforma a demonstração dessa equivalência em oportunidade para um novo virtuosismo artístico. E há aquela que reconhece aí o entrelaçamento de várias políticas, confere figuras novas a esse entrelaçamento, explora suas

⁷⁷ A partir do horizonte teórico de Rancière, Guimarães analisa os recursos expressivos e as operações de que o cinema contemporâneo, em especial o documentário, dispõem para promover o dissenso, perturbar a partilha do sensível consensual de uma comunidade. GUIMARAES, C. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco Pós*, v. 18, n. 1, 2015.

⁷⁸ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 121.

⁷⁹ Ibid., p. 145.

⁸⁰ Idem. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 65.

tensões e desloca assim o equilíbrio dos possíveis e a distribuição das capacidades.⁸¹

Ver o cinema com outros olhos

Amparando-nos nos princípios teóricos acerca da arte, da estética e da política discutidos por Rancière, avançamos em nossa aproximação do cinema a partir dos critérios propostos pelo autor.⁸² Em suas reflexões, ele tensiona as relações do cinema com as outras artes, a política e universo teórico sem, no entanto, se voltar para o cinema como um crítico, um teórico ou um filósofo especializado. Rancière dirige um ponto de vista singular a respeito da arte cinematográfica a partir de um viés heterodoxo: uma das frentes em que o autor desenvolve sua abordagem do cinema é a da cinefilia.

A postura rancieriana em relação ao cinema se afina à cinefilia na medida em que se propõe a questionar as categorias dominantes do pensamento sobre a arte. O filósofo apresenta uma compreensão abrangente do cinema como uma multiplicidade indistinta: o cinema é o lugar do espetáculo e também o que o espectador faz dele a partir de sua recomposição dos filmes que assiste em lembranças e palavras; é o conceito de uma arte, uma utopia, um conceito filosófico, uma teoria do movimento, mas também um aparelho ideológico produtor de imagens. A partir do alargamento do conceito de cinema, Rancière arrisca, inclusive, a afirmar que “o cinema como ideia da arte preexistiu ao cinema como meio técnico e como arte particular.”⁸³

A posição do autor diante do cinema é, pois, a de um amador, assumindo que esta seja uma posição política: “a que recusa a autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes.”⁸⁴ Nessa perspectiva, o amadorismo se constitui enquanto uma política de democratização da experiência cinematográfica e da legitimidade do ajuizamento a seu respeito, sobre o qual “cada um se pode permitir traçar, entre este ou

⁸¹ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 81.

⁸² A dissertação de Maurício José de Sousa Júnior é um exemplo de pesquisa anterior realizada nessa perspectiva no PPGHIS-UFU. Conferir SOUSA JÚNIOR, Maurício José de. **O Cinema e a Grande Guerra (1914-1918)**: os filmes sob as perspectivas do regime estético das artes de Jacques Rancière e dromologia em Paul Virilio. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. 2014.

⁸³ RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013. p. 11

⁸⁴ Ibid., p. 15.

aquele ponto [...], um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento.”⁸⁵

Desse modo, ao invés de formular uma metodologia específica ou desenvolver uma teoria do cinema, Rancière elabora uma “fábula cinematográfica”. Sua fábula, diferentemente da acepção clássica do termo cunhada por Aristóteles, não se refere à orientação lógica das ações para um fim, mas se propõe a expressar a “lógica ilógica” da vida. “A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos”,⁸⁶ diz o filósofo.

Com isso quis me situar em um universo sem hierarquia, onde os filmes que nossas percepções, emoções e palavras recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película; em que as teorias e estéticas do cinema são consideradas como tantas outras histórias, como aventuras singulares do pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida.⁸⁷

Como arte não representativa, coetânea do regime estético, o cinema rompe com o sistema de hierarquias do regime poético ou representativo. Como indica Rancière,

O cinema pertence ao regime estético da arte no qual já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas-arts e as artes mecânicas, colocando cada uma no seu devido lugar. Pertence a um regime da arte em que a pureza das formas novas foi muitas vezes buscar seus modelos na pantomima, no circo ou no grafismo comercial.⁸⁸

A distância estética sobre a qual se funda a eficácia de uma obra de arte no regime estético se liga à ruptura de um acordo histórico entre a estrutura do exercício artístico e uma hierarquia social tradicional. No sistema representativo, o trabalho da arte é pensado segundo o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa ideia de imposição involuntária de uma forma a uma matéria é recusada. A potência da obra, agora, identifica-se com uma identidade dos contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do inintencional.⁸⁹ Para Rancière, “uma vez que a identidade dos contrários

⁸⁵ RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013. p. 15.

⁸⁶ Ibid., p. 8.

⁸⁷ Ibid., p. 17.

⁸⁸ Idem. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 15.

⁸⁹ Idem. **A fábula cinematográfica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013. p. 122.

é definida como o princípio da arte no regime estético, o cinema se lhe afigura como a sua expressão máxima.”⁹⁰

Considerando que o registro mecânico da câmera cinematográfica opera de um modo diferente do olho humano, o cinema promove uma mudança no estatuto do “real”. Desse modo, de acordo com Rancière, o cinema subverte a hierarquia aristotélica que estabelece a superioridade do *muthos*, que designa a racionalidade da intriga, em relação à *opsis*, compreendida como o efeito sensível do espetáculo. A tradicional distinção entre o real e as imagens é então abolida no cinema. “Se o cinema revoga a velha ordem mimética é porque resolve a questão da mimese em sua raiz: a denúncia platônica das imagens, a oposição da cópia sensível e do modelo inteligível”,⁹¹ afirma o autor.

Contudo, houve momentos em que o cinema teria traído sua vocação como arte não representativa. Rancière apresenta como exemplos históricos de deslocamento de seu sentido, o cinema soviético a serviço do realismo socialista e o cinema alemão clássico alinhado a Hollywood, os quais, em um movimento contrário ao das outras artes, restauraram a retórica do encadeamento narrativo, dos esquemas psicológicos e dos códigos expressivos tradicionais.⁹² Desse ponto de vista, revelando um olhar nostálgico em relação aos primeiros anos do cinema, o autor considera inclusive o fenômeno do cinema falado e a indústria hollywoodiana como fatores de involução da arte cinematográfica, uma vez que serviram para a restauração da ordem representativa.⁹³

Segundo Rancière, o cinema é também um aparelho ideológico que produz imagens nas quais a sociedade “reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si.”⁹⁴ Entretanto, ele é crítico em relação a “concluir se uma dada mensagem política está sugerida por certa disposição dos corpos em um plano ou em uma sequência de dois planos.”⁹⁵ Para o autor,

O cinema não apresenta um mundo que tocaria a outros transformar. Ele junta do seu jeito o mutismo dos fatos e o encadeamento das ações, a razão do visível e sua simples identidade consigo mesmo. A eficácia política das formas da arte deve ser construída pela política em seus próprios cenários. O mesmo cinema que diz em nome dos revoltados

⁹⁰ RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013. p. 15.

⁹¹ Ibid., p. 8.

⁹² Idem. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 19.

⁹³ Ibid., p. 9.

⁹⁴ Ibid., p. 14.

⁹⁵ Ibid., p. 14.

“O amanhã nos pertence” assinala igualmente que não pode oferecer outros amanhãs senão os seus próprios.⁹⁶

Inspirados por esse modo peculiar de conceber o cinema enquanto experiência artística não representativa, seguramente política e potencialmente revolucionária, investimos em uma maneira própria de desenvolver a análise filmica, considerando que

o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções.⁹⁷

À maneira do nosso “mestre ignorante”, sem a pretensão de elaborar uma teoria unitária do cinema nem propor um conceito unificador que o defina, mas assumindo a condição de cinéfilos e amadores, nos colocamos diante dos filmes como espectadores a tentar reconstruir “a lógica do que vemos na tela e de inscrevê-la em uma história das relações entre as formas sensíveis que o cinema apresenta e as promessas políticas que ele permite a essas formas transmitirem”.⁹⁸

⁹⁶ RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 24.

⁹⁷ Ibid., p. 15.

⁹⁸ Ibid., p. 123.

Hoje: casa tomada por devaneios ucrônicos⁹⁹

Com uma sensibilidade voltada para o feminino, ambientado em locação reduzida, com poucos personagens e o uso de um só figurino, características que compõem o estilo de Tata Amaral, segundo Karla Holanda,¹⁰⁰ o filme *Hoje* (2011) percorre a mudança de Vera, personagem de Denise Fraga, para um apartamento comprado com o dinheiro de uma indenização recebida do Estado pelo desaparecimento de seu companheiro à época da ditadura militar no Brasil. No arco temporal em que a narrativa se desenvolve, parte de um dia na vida da protagonista, lembranças vívidas de seu companheiro irrompem desencadeando em Vera conflitos íntimos e sentimentos contraditórios que a incitam a ressignificar a dor de sua perda e a atualizar sua forma própria de ser-no-mundo.

O filme *Hoje* foi exibido pela primeira vez na 44º edição do Festival de Cinema de Brasília, em 2011, em que ganhou os troféus de "Melhor Filme", "Melhor Atriz", para Denise Fraga, "Melhor Roteiro", "Melhor Direção de Fotografia", "Melhor Direção de Arte" e "Prêmio da Crítica". Seu roteiro é assinado por Jean-Claude Bernardet, Rubens Ewald e Felipe Sholl, a fotografia de Jacob Solitrenick, a música de Livio Tragtenberg, a direção de arte de Vera Hamburguer e a direção de Tata Amaral. Produzido por Tangerina Entretenimento e Primo Filmes e coproduzido por HBO *Latin America Originals*, com patrocínio Petrobrás e Sabesp e copatrocínio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, distribuído por H2O Films, *Hoje* teve várias pré-estreias até ser lançado oficialmente no circuito nacional de cinema em 2013.

A experiência da perda aproxima a cineasta do protagonista do filme, que, em seu último plano, traz uma homenagem a Luiz Carlos Alves de Souza Filho, conhecido como Sergei, seu ex-companheiro de vida e de militância no Libelu (Liberdade e Luta), vertente trotskista do movimento estudantil brasileiro dos anos 1970. Integrando elementos de sua

⁹⁹ Uma abordagem preliminar do filme foi apresentada no IV Colóquio do Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso: Como somos/fazemos corpo na contemporaneidade?, em 8 de junho de 2017, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com o título “A imagem virtual do outro na memória de uma perda não reconciliada: notas sobre a saudade no filme ‘Hoje’, de Tata Amaral”. Sendo que uma versão mais desenvolvida dessa análise se encontra publicada no artigo “O signo da ausência no jogo de alteridades do filme ‘Hoje’, de Tata Amaral”. Conferir **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Dossiê: História e cinema: representações do feminino e o jogo das alteridades, Uberlândia – MG, v. 30, n. 1, p. 73-99, jan./jun. 2017.

¹⁰⁰ HOLANDA, Karla. Tata Amaral – cinema de autoria feminina. In: **Catálogo da mostra de cinema Mulheres Em Cena realizada no Centro Cultural Banco do Brasil** – CCBB, em 2016, entre 21 de setembro e 03 de outubro no Rio de Janeiro, e entre 21 de setembro e 10 de outubro em São Paulo. p. 175.

vida pessoal ao filme, Tata Amaral realiza um trabalho de memória de temas sensíveis que dizem respeito a um período obscuro da história nacional a partir de uma perspectiva particular, semelhantemente a uma tendência do documentarismo brasileiro recente.¹⁰¹

O drama da personagem do longa decorre da morte de seu companheiro. Por anos ela não teve notícias de seu paradeiro, desde que foi sequestrado por agentes da repressão em 1974. Seu nome era Luiz e ele tinha 25 anos na época. Como próprio das convenções do amor romântico,¹⁰² por muito tempo Vera conviveu com uma esperança equilíbrista, na corda bamba entre a expectativa e a angústia, um misto de sonho com um reencontro com o companheiro desaparecido e a evidência prolongada de sua ausência. Quando, afinal, o Estado reconheceu oficialmente sua responsabilidade pelo crime contra Luiz e alterou a condição legal do desaparecido para morto, ela ainda não havia se despedido dele, chorado sua morte, nem enterrado seu corpo.

O aniquilamento de Luiz pelo aparelho de repressão da ditadura militar, o seu assassinato seguido de um duplo desaparecimento: do cadáver e dos vestígios do ato criminoso, como o crime sádico descrito por Elizabeth Roudinesco,¹⁰³ teve a responsabilização do Estado com a publicação da “Lei dos Mortos e Desaparecidos” (como ficou conhecida a Lei 9.140 promulgada em 1995 pelo governo brasileiro). Como parte do mecanismo de reparação moral às vítimas da ditadura militar, Vera recebeu o pagamento de uma indenização. A morte de Luiz fora, então, decretada, e Vera, por sua vez, deveria “deixar o passado para trás”. No entanto, o conflito vivido pela personagem não se resolveu com a assinatura de um decreto. Mas, a partir de então, ela deveria assumir-se viúva, encarar a efemeridade da vida e aceitar a irreversibilidade da morte.

Como já disse Freud, “suportar a vida continua a ser o primeiro dever dos vivos”.¹⁰⁴ É com este ânimo que o filme se inicia. É março de 1998. Vera chega ao

¹⁰¹ Sobre a vertente do cinema nacional que tematiza a ditadura militar a partir de uma perspectiva introspectiva, voltada para a dimensão íntima da memória, em contraponto a uma memória celebrativa dos fatos relacionados à resistência ao passado ditatorial, conferir SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 55-72, jan./jun. 2013.

¹⁰² Sobre o tema do luto relacionado ao amor romântico, conferir PINHO, Miriam X. “A morte da amada”: Do luto romântico ou da morte como bom encontro. *Stylus Revista de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 32, jun. 2016. p. 53-64.

¹⁰³ Sobre o crime idealizado por Sade, conferir: ROUDINESCO, Elizabeth. Antígona. In: **Lacan, a despeito de tudo e de todos.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 129.

¹⁰⁴ FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916).** Obras Completas vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. p. 182.

apartamento fechado e escuro abrindo a porta e a janela, deixando assim a luz entrar; estoura um champanhe e saúda a vida. O evento da mudança da personagem para esse apartamento no Edifício Louvre, um edifício histórico no centro de São Paulo, comprado com o dinheiro da indenização, representa uma promessa de transformação para a protagonista, o seu desejo de libertar-se do fardo das experiências traumáticas do passado, a expectativa de construção de uma vida nova. Logo, Calvin, seu cachorro, chegaria para lhe fazer companhia em seu “velho apartamento novo”, como ela afetuosa mente o apelidou. Assim, aos poucos, o espaço vazio do apartamento vai sendo preenchido com os objetos de Vera. Suas lembranças, por sua vez, também a acompanharam nesse deslocamento, e Luiz, intempestivamente, viria a coabitá-la sua nova casa. “Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova”,¹⁰⁵ já dizia Bachelard. O passado e o presente se misturam, assim, nesse cenário, cuja cenografia vai se tornando cada vez mais pessoal.

O entretempo do luto ou a sua impossibilidade diante do desaparecimento

A perda de um ente querido por alguém é normalmente seguida de um processo de adaptação à sua falta, que a teoria psicanalítica definiu como o luto. Freud foi o primeiro a teorizar sobre essa experiência, descrevendo-a em seu artigo metapsicológico *Luto e Melancolia* (1915) como a “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”.¹⁰⁶ O luto é, assim, compreendido como um afeto normal relativo à perda de um objeto para o sujeito, não se tratando de um estado patológico, em comparação ao caráter patológico da melancolia, ainda que dele decorram efeitos perturbadores da conduta normal do indivíduo. Desse ponto de vista, sua superação é esperada com o passar do tempo, que deve ser respeitado; podendo haver prejuízos à sua efetivação, caso contrário.

De modo menos abrangente, Jacques Lacan argumenta que o luto não decorre de qualquer perda, mas somente da “morte de um outro, que é para nós um ser essencial”.¹⁰⁷ Em sua gramática, trata-se da perda do significante essencial na estrutura do Outro, da

¹⁰⁵ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 200.

¹⁰⁶ FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” [1917 [1915]]. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 128.

¹⁰⁷ LACAN, J. **O seminário, livro 6**: O desejo e sua interpretação. Publicação não comercial. Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002. p. 356. Apud PINHO, Miriam X. “A morte da amada”: Do luto romântico ou da morte como bom encontro. **Stylus Revista de Psicanálise**. Rio de Janeiro, n. 32, jun. 2016. p. 60.

ausência do objeto amado devido à sua morte que provoca um “furo no real”, uma lacuna na existência, e também a perda do ideal do eu, o que reaparece no imaginário e precisa ser simbolizado. Para lidar com a dor dessa perda, o sujeito convoca imagens e significantes, de forma que o luto se apresenta como elaboração significante do objeto de perda no real.

De todo modo, o que sucede da perda do objeto amado para o enlutado é um empobrecimento do mundo. Em um luto profundo, o sujeito pode assumir um comportamento introspectivo pela falta de interesse pelo mundo externo, que não mais lhe inspira desejo, e uma dedicação exclusiva à memória do ente querido. Como diz a música de Chico Buarque a respeito de um sentimento característico da vivência normal do luto, como o de Zuzu Angel pela perda de seu filho Stuart, nesses casos “a saudade é o pior tormento, é pior do que o esquecimento, é pior do que se entrevar”.¹⁰⁸ O estado de Vera diante do desaparecimento de Luiz se afigura, assim, a um luto ainda não realizado, uma vez que, quando sua memória lhe aviva as lembranças desse outro ausente, a personagem é intimada a lidar com uma ferida aberta pela sua perda.

Em relação à demanda pela efetivação do luto, Freud assevera que esta

É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique. Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido.¹⁰⁹

Uma vez concluído o trabalho do luto, segundo o próprio Freud, “o Eu fica novamente livre e desimpedido.”¹¹⁰ A possibilidade de superação da perda é então indicada pelo psicanalista através do desinvestimento libidinal do sujeito enlutado em relação ao objeto perdido, e seu investimento futuro em um novo objeto.¹¹¹

¹⁰⁸ BUARQUE, Chico. **Pedaço de mim**. Chico Buarque/1977-1978. Para a peça Ópera do malandro, de Chico Buarque.

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” [1917 [1915]]. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 129.

¹¹⁰ Ibid., p. 130

¹¹¹ Segundo a perspectiva freudiana: “Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente. Tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre – se ainda somos jovens e vigorosos – para substituir os objetos perdidos por outros novos, possivelmente tão ou mais preciosos que aqueles.” FREUD, Sigmund. “A transitoriedade” (1916). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 188.

No caso de Vera, a elaboração lutoosa do passado foi impedida por muito tempo pela situação do desaparecimento. Na sua pele, como renunciar à possibilidade de um reencontro com o ente querido? Somam-se a isso a esperança alimentada por ligações de anônimos que ela recebia de tempos em tempos afirmando ter visto Luiz pelas ruas, confrontando a evidência de sua morte. Como então desinvestir-se da relação afetiva com o desaparecido?

“A ausência do corpo é a constituição do abismo na história”, diz Edson Teles.¹¹² De modo semelhante, o martírio dos familiares de vítimas de desaparecimento forçado decorrente da ausência do corpo e de informações a respeito do ente querido é sintetizado por Janaína Teles como uma indeterminação entre “a busca por realizar o luto, o recalque e o desejo de restituição do passado”.¹¹³ Nesse sentido, a não efetivação do luto impede uma operação de distanciamento em relação ao passado e uma experiência plena do presente, sendo comum nesses casos o combate ao esquecimento do outro e a realização de esforços imaginativos dos familiares “para trazer à cena presente este outro que já se foi prematuramente”.¹¹⁴

Enquanto figura da ambiguidade, da oscilação e da transição entre a recusa da perda do outro e sua integração ao presente, a elaboração lutoosa representa para o sobrevivente a possibilidade de separação entre duas experiências do tempo: um presente subjugado pelo passado, por um lado, e uma abertura ao porvir, por outro. Como um rito de passagem, o estado de luto é um *estar entre* que demanda tempo para a sua efetivação. Fernando Bonassi descreve bem essa situação em seu livro, ao afirmar que “O que ainda não é, de todo modo, é luto”.¹¹⁵

A psicanalista Maria Rita Kehl destaca a respeito do luto que “a perda do ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão.”¹¹⁶ Desse modo, entendemos que diante da irresolução de seu conflito em relação à perda de Luiz, Vera se

¹¹² TELES, Edson. **O abismo na história:** ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade. 1^a ed. São Paulo: Alameda, 2018. p. 84.

¹¹³ TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência**, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 110.

¹¹⁴ Ibid., p. 113.

¹¹⁵ BONASSI, Fernando. **Prova Contraária**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. p. 21.

¹¹⁶ KEHL, Maria Rita. “Melancolia e criação”. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Nayfe, 2011 [1917], p. 18-19

situa virtualmente em um não lugar, o qual ela tenta reconstruir no novo apartamento. Ainda assim, a “Nova Geografia” da personagem, como sugere o título da revista para a qual ela trabalha como *freelancer*, possui uma cartografia passadista: curiosamente, seu apartamento novo se situa na avenida “São Luiz”, no centro de São Paulo, espaço público-cultural da cidade de São Paulo, particularmente ativo nas décadas de 1960 e 1970. Mas o que ela precisa, de fato, é de uma “Nova História”, lhe diz sua consciência através da imagem de Luiz; ou seria o seu inconsciente?

O reencontro no devaneio

O subtítulo *Hoje: casa tomada por devaneios ucrônicos* faz referência ao conto do escritor argentino Julio Cortázar, *Casa tomada*. Publicado pela primeira vez em 1946 em uma antologia organizada por seu conterrâneo Jorge Luis Borges, e, posteriormente, incluído no livro *Bestiário* (1951), esse conto, que pode ser considerado fantástico pelo mistério que se instaura na história a partir da presença invasora do desconhecido na narrativa, apresenta um estranho que adentra a casa do narrador e se apossa gradualmente de seu interior, rompendo com o realismo construído até sua aparição e abrindo espaço para a dúvida a respeito da sanidade dos personagens e até mesmo sobre a veracidade de sua ocorrência.

Como na história de Cortázar, o apartamento da personagem do filme *Hoje, locus* privilegiado da ação, constitui o espaço simbólico de manifestação de seu inconsciente e é igualmente tomado por uma presença estranhamente familiar. A ressurgência do companheiro desaparecido e morto da personagem indica que “o ego não é senhor em sua própria casa”,¹¹⁷ conforme a metáfora freudiana segundo a qual a psique humana é comparada a uma habitação. A alteridade expressa por esse outro, no filme como no conto, intervém com a mesma força dramática de seus personagens reais, e sua presença provoca um desconforto que se torna o mote, nas duas histórias, do drama pessoal de seus protagonistas: o que lhes obriga a encarar seus medos e realizar seus desejos recalcados. Assim descrito, o conto se aproxima do filme *Hoje*, cujas problemáticas em torno da presença do outro na memória da protagonista constituem o tema principal.

¹¹⁷ Este postulado freudiano constitui o que ele designou como o terceiro golpe narcísico sofrido pela humanidade, ao lado das descobertas de que a Terra não é o centro do universo e de que os homens não são seres à parte da evolução das espécies. FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: **Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Jaime Salomão e Orizon Carneiro Muniz, Trad., Vol. 17, pp. 144-153). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917.) p. 153.

O espaço da casa, comum às duas narrativas, sobre o qual Bachelard estabelece uma analogia com a constituição da alma humana, é descrito pelo filósofo como “um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”, cujo princípio de ligação é o devaneio.¹¹⁸ Assim, no devaneio se adensa o complexo de imaginação e memória, o que aponta para o seu caráter construtivo. Seguindo o pensamento bachelardiano, consideramos, portanto, o espaço no filme *Hoje* como “instrumento de análise para a alma Humana”,¹¹⁹ atentando para a solidariedade entre a memória e a imaginação na promoção da unidade da imagem e da lembrança¹²⁰ da protagonista em relação ao ente querido desaparecido.

A cenografia intimista e econômica caracteriza o filme *Hoje*, assim como o anterior *Um céu de estrelas*, da diretora. Em ambos a ação se desenvolve quase exclusivamente em um cenário único: uma casa típica de camadas de baixa renda paulistanas, no primeiro filme, e um apartamento antigo na região central de São Paulo, no outro. Esse espaço cênico reduzido, quase claustrofóbico, se torna um palco para a teatralização dos dramas íntimos vividos por seus personagens, enquadrados por uma câmera muito próxima dos atores, que capta os seus movimentos mais sutis. Esse estilo autoral também foi desenvolvido em *Trago Comigo*, no qual a ambientação predominante é o palco do Teatro Brasileiro de Comédia. Nesses recônditos da intimidade dos protagonistas, o que importa não é o espaço geométrico do apartamento ou do teatro, mas a dimensão do espaço vivido pelos personagens.

“Um estranho efeito se apresenta quando se estingue a distinção entre imaginação e realidade”,¹²¹ afirma Freud a respeito de obras ficcionais quando se instaura na narrativa uma ambiguidade entre o real e o fantástico. No filme *Hoje*, esse efeito é provocado pela aparição inesperada de Luiz, cuja presença instantânea é capaz de confundir o próprio espectador nos primeiros momentos, que pode se questionar se se trata do desaparecido

¹¹⁸ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 201.

¹¹⁹ Ibid. p. 197. Grifo do autor.

¹²⁰ Unidade sintetizada no conceito bergsoniano de imagem-lembrança, retomado por Bachelard e por Deleuze, o qual alude à memória involuntária e a campos espaço-temporais mais “profundos” das narrativas construídas pela memória. Ver: BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Para Deleuze, a presença de imagens-lembrança no cinema indica um novo sentido da subjetividade, que não é motor nem material, mas temporal e espiritual. Nas palavras do autor, “a imagem-lembrança não nos restitui o passado, mas somente representa o antigo presente que o passado ‘foi’”. DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 70.

¹²¹ FREUD, Sigmund. “O Estranho”. 1919. In: _____. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1990 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVII.) p. 304.

que reapareceu depois de tanto tempo, de um fantasma ou de um desmorto – corpo morto que nega a condição estática pós-vida.

A imagem-lembrança do ente querido desaparecido é encarnada pelo ator uruguai Cesar Troncoso, ora fisicamente em cena, ora presente por meio de projeções em vídeo.¹²² Através desses recursos, “o tempo da memória se teatraliza em imagem”,¹²³ como observaram Andrea Martins e Patrícia Machado em sua perspicaz análise do filme, e o personagem assume um caráter espectral, de uma imagem que nasce do espaço da morte para restituir uma desaparição, como diria Maurice Blanchot.¹²⁴ A propósito, Luiz é apresentado mais velho do que quando desapareceu, visto que tinha apenas 25 anos, e em sua lembrança atualizada em imagem ele tem a aparência de um homem mais maduro. Assim, sua construção imagética pela memória de Vera dá a ver como o tempo transcorrido inscreve-se no tempo do agora condensando a espessura da duração, supondo os anos durante os quais ambos os personagens não cessaram de mudar, como vemos em Proust.¹²⁵

O reencontro da protagonista com esse outro ausente, promovido por um complexo de imaginação e memória adensado pelo devaneio, se desdobra em uma série de embates solitários da personagem com os traumas do passado. A ação dramática se concentra no apartamento recém-comprado de Vera, transformado em espaço diegético por excelência do filme,¹²⁶ onde seus devaneios, como uma experiência polissensorial que anima todos os sentidos,¹²⁷ geram percepções sensíveis da presença de seu ex-companheiro.¹²⁸ A personagem é, então, exposta a sensações visuais e sonoras, tátteis,

¹²² A utilização de projeções no cinema como recurso estético e narrativo também é observada no filme *Uma longa viagem* (2011), de Lúcia Murat. Sobre a filmografia da cineasta, ver nosso artigo: PIASSI, Vinícius. Memórias no ecrã: os trabalhos de memória da ditadura no cinema de Lúcia Murat. *Revista Cantareira*, 23^a ed., jul./dez. 2015.

¹²³ MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 28, p. 70-82, dez. 2014. p. 79.

¹²⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.36.

¹²⁵ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto. Em busca do tempo perdido*. (Vol. 7) Tradução de Lúcia Miguel-Pereira, 8^a ed., Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988. p. 151-152.

¹²⁶ A estratégia de Tata Amaral ao utilizar a locação econômica e intimista de um apartamento para situar a ação do longa se assemelha à do cineasta Toni Venturi em *Cabra Cega* (2005), para abordar a sobrevivência na clandestinidade de um grupo da resistência armada à ditadura.

¹²⁷ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 156.

¹²⁸ De acordo com Hans U. Gumbrecht, a partir do século XVIII, houve um processo de institucionalização da prioridade concedida à dimensão temporal da presença em detrimento da sua dimensão espacial na cultura ocidental moderna. Sobre as distintas características da presença temporal e da presença espacial, ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença — O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010, p. 56.

cutâneas e cenestésicas que, no entanto, perderam seu prolongamento motor, qualidades comuns aos fenômenos de amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões, pesadelos e sonhos.¹²⁹ Distintas formas de relação com sua memória são, assim, engendradas, transcendendo a noção geométrica do espaço, homogêneo e vazio, e indicando a simultaneidade de tempos não-simultâneos, a partir da fusão¹³⁰ entre o passado e o presente narrativo.

Se, para Bachelard, “o espaço retém o tempo comprimido”,¹³¹ no interior do “velho apartamento novo” de Vera vemos o tempo se dilatar e o espaço agregar suas lembranças e esquecimentos, e, como Hamlet via seu pai, a personagem enxergar seu ente querido “nos olhos da memória”, se exaltando na imaginação.¹³² Percebemos, assim, como um tempo subjetivo se impregna à geometria espacial do cenário, transbordando da clausura existencial da protagonista para a cenografia. Como bem observa Nanci Barbosa, neste ambiente “o espaço sensível se manifesta e há a fusão, uma ressignificação das paredes e uma pulsação do próprio espaço.”¹³³ Para esse feito, concorrem a sonoplastia do interior do apartamento, predominante na trilha sonora, com poucos barulhos reproduzidos do exterior, e a banda instrumental que se sobrepõe nos instantes de maior entrega da personagem aos devaneios.

“Que o presente e o passado se misturam, não há novidade pra mulher. Que se perca o limite entre ambos, é uma outra história...”¹³⁴ Assim, Bonassi descreve a experiência temporal da personagem em seu livro. É significativo, pois, que a primeira aparição de Luiz no filme seja na forma de um vulto na frente da câmera, cuja imagem é, depois, refletida através de um espelho, no jogo cênico de uma sequência produzida em relação campo-contra-campo com Vera, nesse novo apartamento. A troca de olhares entre Luiz e Vera pelo espelho do corredor de entrada de sua nova casa compõe uma sequência de enquadramentos alternados e fragmentados de ambos, até que o personagem se manifesta externamente, e inteiramente, na figura do ator. Ironicamente, sua presença se

¹²⁹ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 71-72.

¹³⁰ A fusão é a forma particular de relação entre o passado e o presente sintetizada por Bergson no conceito de imagem-lembrança. Como diz o autor, discutindo a estreita ligação entre percepção e memória, “nossa consciência do presente é já memória”. BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 177.

¹³¹ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 36.

¹³² SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Rio de Janeiro: Agir, 1968. p.39 e 57.

¹³³ BARBOSA, Nanci. BARBOSA, Nanci Rodrigues. O espaço e a construção dramatúrgica no filme Hoje. **Anais de “textos completos do XIX Encontro da SOCINE**. São Paulo: 2016, p. 567.

¹³⁴ BONASSI, Fernando. **Prova Contrária**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. p. 18.

manifestou enquanto a síndica do prédio, notadamente trajando uma blusa verde oliva, apresentava à nova moradora uma proposta de instalação de censores de presença no edifício, como medida de segurança para os condôminos. A presença evanescente de Luiz, entretanto, não poderia ser detectada por esses dispositivos.

“O primeiro dos paradoxos ontológicos não será o de que o devaneio, transportando o sonhador para outro mundo, faz do sonhador alguém diferente dele mesmo? E, no entanto, esse outro é ainda ele mesmo, o seu duplo”,¹³⁵ diz Bachelard. Avançando em relação à perspectiva topoanalítica, a contemplação da imagem especular de Luiz por Vera como uma experiência mista de utopia e heterotopia, segundo a reflexão de Michel Foucault, descreve bem a relação estabelecida entre os personagens nesta sequência que marca um ponto de inflexão na narrativa:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: *o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.*¹³⁶

A imagem de Luiz no espelho de Vera expõe os contrários dialéticos de ausência e presença constitutivos da relação entre ambos, que se desdobram no binômio visível e invisível: Luiz está, primeiramente, ausente do plano sensível da narrativa, embora esteja presente virtualmente, uma vez que os devaneios da personagem tornam possível sua presença. Desse modo, a imagem de Luiz se torna, até mesmo, tangível para Vera.

A profusão de espelhos de diversas formas e tamanhos no apartamento, que multiplicam os personagens por meio de seus reflexos, bem como os recursos da

¹³⁵ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 75-76.

¹³⁶ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 415. Grifo meu.

encenação e o uso de projeções de imagens nas paredes que personificam o ente desaparecido e morto, fazem do apartamento essa heterotopia onde é possível o reencontro com o outro perdido no passado. Sua imagem caracteriza-se, assim, como uma imagem bifacial, de acordo com a classificação deleuziana dos signos cinematográficos, ao mesmo tempo virtual e atual, que se anima e se torna independente.¹³⁷ Essas estratégias cenográficas jogam com as ambivalências da caracterização do personagem, ao mesmo tempo ausente-presente, (in)visível e in-tangível, explorando as possibilidades performativas da memória e da imaginação da protagonista.

Tais paradoxos incontornáveis expõem a relação conflitiva entre ela e o outro estranhamente familiar que habita sua memória. Logo que apareceu, Luiz viria a apontar a fragilidade de Vera, metaforicamente indicada nas disfunções do apartamento, como a torneira estragada, a janela emperrada, o fundo falso e um ponto oco do armário de seu quarto. Como um visitante inconveniente que chega sem ser convidado e se instala em sua casa, Luiz questiona as atitudes da personagem remetendo-a a velhos hábitos, a um passado do qual ela pretende se distanciar. Por outro lado, a esses momentos de confronto, que exprimem tentativas de repressão das lembranças do ex-companheiro por parte de Vera, mesclam-se instantes de entrega aos devaneios com Luiz, quando ela é seduzida por sua memória (Fotogramas 1 e 2).



Luiz reprime Vera enquanto repassa as medidas de sobrevivência clandestina no apartamento transformado em “aparelho”. Fotograma 1 do filme *Hoje* (2012), 24'35'.



Vera e Luiz trocam carinho em imagem refletida no espelho. Fotograma 2 do filme *Hoje* (2012), 1h12'20'.

O espaço criado pelo emaranhado de imaginação e memória no devanear de Vera, no qual ela se reencontra com a imagem-lembrança de Luiz, afigura-se, assim, como um espaço virtual, simultaneamente físico e mental. Nesse sentido, a relação entre o virtual e o real não é compreendida nos termos da exclusão de um pelo outro, mas de sua hibridização, de modo que “o virtual não substitui, propriamente falando, o real: torna-se

¹³⁷ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 88-90.

uma de suas formas de percepção, num misto em que as duas entidades são simultaneamente requisitadas”.¹³⁸ A visualidade desse espaço virtual é composta no filme com o auxílio das imagens espelhadas, da presença fugidia do ator que interpreta Luiz e das projeções em vídeo, que dissolvem o realismo da cenografia do apartamento, caracterizando-o como uma heterotopia.

Segundo Foucault, as heterotopias, se relacionam, por simetria, a heterocronias, que dizem respeito a instâncias temporais absolutamente distintas de uma concepção linear do tempo, contínuo, homogêneo e vazio.¹³⁹ As experiências de Vera com o seu ente querido desaparecido, todavia presente no filme, propõem uma subversão desses conceitos ao encenar uma vivência em um plano temporal que rompe com as categorias tradicionais da representação em relação às articulações possíveis entre o passado e o presente, na medida em que não sinaliza um corte entre ambos, o passado e o presente diacrônicos, mas se desdobram na simultaneidade de tempos heterogêneos, a partir da ressurgência de um no outro por meio do influxo do passado no presente.

Problemas de gênero na ausência do outro

A sobrevivência virtual dos mortos pode-se atualizar, mas não seria às custas de nossa existência, que por sua vez se torna virtual? São os mortos que nos pertencem, ou nós que pertencemos aos mortos? E nós os amamos contra os vivos, ou a favor da vida e com ela?¹⁴⁰

A interrogação de Deleuze a partir do filme *O Quarto Verde* (1978), de François Truffaut, chama nossa atenção para o fato de que a presença do morto no filme *Hoje* nos devaneios de Vera aponta para as características especificamente femininas que constituem sua memória, do ponto de vista de sua corporeidade, bem como para as masculinas que concorrem para a construção imagética de Luiz. Tendo em vista aspectos relativos aos gêneros em jogo na relação da protagonista com a imagem-lembrança de seu ex-companheiro, concordamos com Michelle Perrot, para quem, enquanto “forma de relação com o tempo e com o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada”.¹⁴¹

¹³⁸ WEISSBERG, Jean-Louis. Real e virtual. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 120.

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 418.

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 94.

¹⁴¹ PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Rev. Bras. de Hist**, São Paulo, v.9 nº18, ago./set. 1989, p. 18.

As nuances de gênero que compõem a subjetividade da personagem merecem ser, então, destacadas. Para Margareth Rago, “a constituição da subjetividade feminina é marcada por violências, repressões e controles muito particulares e diferentes em relação ao que é vivenciado por homens, heterossexuais ou gays”.¹⁴² Ao sistema de gênero predominante estão ligadas, por exemplo, as diferenças entre homens e mulheres nas experiências repressivas de tortura, prisão, desaparecimento, assassinato e exílio, conforme identificadas por Elizabeth Jelin em análises sobre o passado recente no Cone Sul da América Latina.¹⁴³

De acordo com a socióloga argentina, é no plano da subjetividade das memórias que a dimensão de gênero se manifesta mais clara e imediatamente. Tomando o cuidado de evitar a naturalização do binarismo de gênero nessa abordagem, compreendemos que a memória e o esquecimento são sexuados nos mesmos moldes de performatividade que precedem e habitam os sujeitos. Portanto, as diferenças sexuais nos atos de rememoração e esquecimento são também construídas nas relações de alteridade, performaticamente.¹⁴⁴

Segundo Jelin, homens e mulheres desenvolvem habilidades diferentes no que concerne à memória, de modo que

as mulheres tendem a se lembrar de eventos com mais detalhes, enquanto os homens tendem a ser mais sintéticos em suas narrativas; mulheres expressam sentimentos enquanto os homens se relacionam com mais frequência com uma lógica racional e política; as mulheres fazem mais referências ao íntimo e às relações pessoais – sejam elas familiares ou referentes ao ativismo político –. [...] Recordam no marco de relações familiares, porque o tempo subjetivo das mulheres está organizado e ligado aos eventos reprodutivos e aos laços emocionais.¹⁴⁵

Além da profusão de detalhes que emergem dos gestos de rememoração da protagonista, da carga emotiva associada às suas lembranças e do desvelamento de sua

¹⁴² RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 65.

¹⁴³ JELIN, Elizabeth. Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. **Política y Sociedad**, 2011, Vol. 48 Núm. 3: p. 555-569.

¹⁴⁴ Essa ideia constitui o cerne da proposta de Judith Butler, filósofa pós-estruturalista estadunidense, uma das principais expoentes da teoria *queer*, em BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁴⁵ “Las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas; las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política; las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas —sean ellas en la familia o en el activismo político—. [...] Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos. JELIN, Elizabeth. Op. cit., p. 563.

intimidade no seu devanear, observamos também como o reencontro com a presença fantasmática de Luiz por Vera denota uma idealização do ex-companheiro em detrimento de si mesma. Essa alienação de si em benefício de outrem, ou tal esvaziamento do ego, segundo a linguagem psicanalítica, decorrente de um investimento psíquico na exaltação da imagem do outro constitui um traço psicológico que pode afundar o enlutado na zona abissal da melancolia.

Uma atmosfera melancólica circunda o horizonte da personagem. O seu estado psicológico encontra equivalente cromático em elementos visuais como a cenografia e o seu figurino, nos quais predomina uma paleta de cores frias e pastéis, dessaturadas. Tal rebaixamento de sua autoestima sugere um constrangimento vivido pela protagonista com a lembrança constante de Luiz, a qual estabelece uma interdição à experiência de uma vida sexual plena pela personagem e talvez à construção de vínculos afetivos estáveis.

Apesar do constrangimento provocado por uma lembrança onipresente, ela busca satisfação em relações casuais, como é exemplificado no encontro com um dos homens contratados para fazer sua mudança, o personagem interpretado pelo ator João Baldassserini, apelidado de Anjo, em sua pausa para o almoço. Nessa sequência do filme, a câmera se desvia da cena de sexo ofuscada pela porta de vidro da área de serviço para um enquadramento fechado do rosto de Luiz, visivelmente desapontado. Em seguida, a protagonista se senta diante dele para fazer uma confissão. Como espectadores, assumimos o lugar do outro e encaramos a personagem enquadrada em plano fechado, seu rosto isolado no quadro, testemunhando mais ou menos diretamente para a câmera suas experiências sexuais desde o desaparecimento do companheiro, descritas como atos de “vingança” ou “exiação”. Ao fim do relato, vemos uma projeção de Luiz sobre a janela e as caixas empilhadas no quarto cortando o rosto com uma navalha e, em seguida, a protagonista é reenquadrada tampando o rosto com as mãos. (Fotogramas 3 e 4).



A pouca luz caracteriza a fotografia da sequência. Fotograma 3 do filme *Hoje* (2012), 31'35".



Vera e Luiz dividem o plano. Fotograma 4 do filme *Hoje* (2012), 31'49".

Vera se recorda de que, em vida, Luiz desaprovava o “desbunde”; que para ele, a satisfação das vontades individuais deveria ser colocada em segundo plano em relação aos interesses coletivos. Mas os gestos de desbunde guardam em si uma potência micropolítica de resistência ao *status quo*, aos discursos normativos, que era atribuída à contracultura nos idos da ditadura, fosse identificada ao misticismo, ao orientalismo, à liberdade sexual, entre outros ideais. Em outras palavras,

No Brasil, desbundar é resistir, é engendrar gestos antiprovincianos e ser contra a mentalidade conservadora e domesticadora dos corpos. É ainda a recusa dos discursos populistas, é criticar os projetos de tomada de poder, diante da certeza da falência do sistema, dos modelos, dos modelos de sistema. O desbundado faz do desbunde a crítica como resistência, a resistência como desvio, o desvio como enfrentamento.¹⁴⁶

O “desbunde” da personagem se insere no plano geral de suas iniciativas micropolíticas, como Guattari define as “estratégias da economia do desejo no campo social”,¹⁴⁷ de reanimar o desejo para além do luto, contra a mortificação de seu corpo; enfim, para superar a perda do ente querido e continuar vivendo. Mas o comportamento de Vera poderia ser considerado uma injúria à memória de Luiz? Talvez por pensar que sim, ela feche a porta da área de serviço na referida cena de sexo, como também a de seu quarto, quando questionada sobre a utilidade de sua cama de casal, como se não quisesse que as lembranças de seu ex-companheiro se comunicassem com as questões que envolvem o exercício de sua sexualidade e a sua fruição do prazer.

Nesse sentido, vale lembrar que era comum que os opositores assassinados pela ditadura se tornassem heróis da resistência, verdadeiros mitos, entre os setores progressistas. Em torno dos eventos de suas mortes, enredavam-se narrativas de caráter simbólico e político responsáveis pela construção de memórias de enaltecimento de suas trajetórias e de engrandecimento de seus feitos, através das quais eram alçados ao panteão de heróis da democracia.¹⁴⁸ Tal postura diante dos mortos foi criticada por Freud do ponto de vista de suas implicações morais:

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Leonardo Davino. Desbunde e resistência: terceiras margens do lado de lá do lado. In: **Conversas sobre literatura em tempos de crise**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017. p. 117.

¹⁴⁷ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. p. 14.

¹⁴⁸ O capital político associado à imagem do jornalista Vladimir Herzog pelo motivo de seu assassinato é um exemplo emblemático desse fenômeno. A esse respeito, conferir DIAS, A. B.; ROXO, M. De jornalista a ícone da democracia: os 40 anos da morte de Vladimir Herzog, entre a memória e a história. In: ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Orgs.). **Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Suporte: Eletrônico, 2017. p. 403-428.

Diante do morto assumimos uma atitude particular, quase que uma admiração por alguém que realizou algo muito difícil. Nós nos abstemos de toda crítica a ele, relevamos qualquer erro de sua parte, sentenciamos que “*de mortuis nil nisi bene*” [não se fale mal dos mortos], e achamos natural que na oração fúnebre e no epítafio fale-se apenas o que lhe for lisonjeiro. A consideração pelo morto, que afinal já não necessita dela, é por nós colocada acima da verdade, e pela maioria de nós também acima da consideração pelos vivos.¹⁴⁹

Não obstante a opressão da imagem idealizada do herói, devido à diferença simbólica entre os *status* de mártir da vítima fatal e o de sobrevivente (Fotograma 5), a experiência da protagonista nas mãos da repressão foi também marcada pela sua “profanação”, como vítima de tortura psicológica e sexual. Luiz também foi torturado, fisicamente, no pau-de-arara, com choque elétrico, durante interrogatório, sendo que seu corpo teria sido enviado ao Instituto Médico Legal, em uma versão do relato de sua morte.



Note-se a desproporção da projeção da imagem de Luiz em relação a Vera. Novamente, a objetiva capta pouca luz, e o espectador adentra uma região soturna das memórias de Vera. Fotograma 5 do filme *Hoje* (2012), 1h2'53”.

A profanação é definida por Giorgio Agamben como o “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido”.¹⁵⁰ O sacrifício da personagem, segundo o relato de suas experiências no decorrer do longa, seriam as renúncias materiais e afetivas exigidas para o ingresso na resistência armada e a

¹⁴⁹ FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. p. 172.

¹⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 14.

sobrevivência na clandestinidade, sendo o novo batismo dos jovens ditos revolucionários o rito de passagem para essa condição especial de existência. Com a cisão do sujeito na tortura,¹⁵¹ um cenário possível é o abandono da utopia e o retorno a uma vida comum, com uma identidade legitimada pelo Estado.

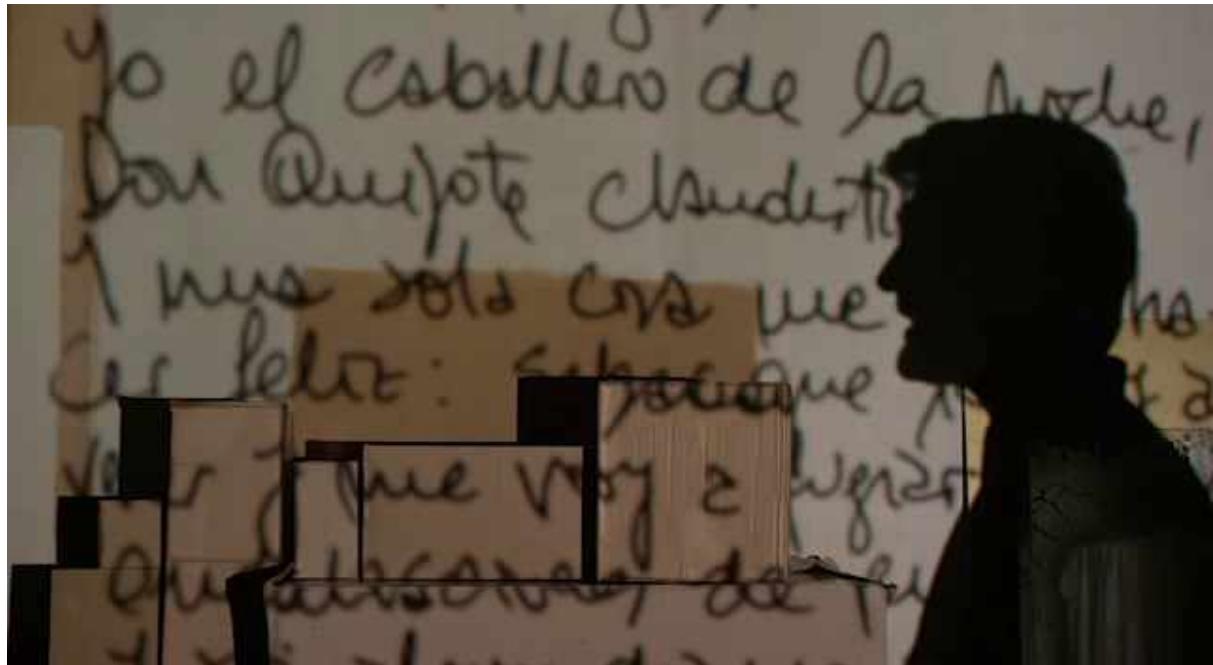
Desse modo, entre os nomes dos personagens e a sua caracterização ou o seu papel na trama, estabelecem-se relações de correspondência de sentido. O epíteto Ana Maria, de conotações sagradas, que sugere a associação da personagem à imagem feminina santificada, é negado por ela no seu presente, após as experiências traumáticas sofridas, sendo preterido o seu nome de batismo, Vera, do latim, “verdadeira”. Luiz, nome germânico, quer dizer “guerreiro ilustre”, “combatente glorioso”, e Alberto, seu segundo nome, de mesma origem, significa igualmente, “nobre” ou “ilustre”, reforçando a imagem heroica do personagem. Seu antigo codinome, Carlos, de igual procedência, guarda grande proximidade com estes, com o mesmo sentido de “homem”, “guerreiro” ou, ainda, “homem do povo”; designações que se alinham à imagem do “*caballero de la noche*”, “*Don Quijote clandestino*”, como se pode ver que ele se referia a si mesmo em uma carta destinada a Vera (Fotograma 6).

Tal imagem heroicizada de Luiz é, no entanto, desmistificada por uma narrativa recorrente sobre a última vez em que ele foi visto, apresentada por Vera, segundo a qual, sob tortura nas mãos da repressão, ele teria delatado os nomes de seus companheiros e sua localização, o que resultou na prisão de todos. Essa versão da história macula a biografia heroica do personagem como uma humilhação política, uma humilhação não reparada, como diz Pierre Ansart, “uma das experiências da impotência”.¹⁵² O acúmulo de humilhações, afirma o autor, pode chegar a destruir o indivíduo ao suprimir o sentido de sua existência. A tortura, ao agir nessa chave, pode ser então identificada às humilhações políticas de que trata Ansart: “situações nas quais a descrição, a evocação e

¹⁵¹ Os efeitos subjetivos da experiência-limite da tortura são tratados por Marilena Chauí nos termos de uma desumanização, e por Maria Rita Kehl, como uma despersonalização da vítima, podendo ser compreendidos também segundo o conceito de dessubjetivação, desenvolvido, por exemplo, por Giorgio Agamben. Ver CHAUÍ, Marilena. A tortura como impossibilidade da política. In: ELOYSA, Branca (Org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais Depoimentos e Debates**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. KEHL, Maria Rita. Tortura e trauma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha : homo sacer III. São Paulo: Boitempo, 2008.

¹⁵² ANSART, Pierre. “As humilhações Políticas”. In MARSON, Isabel & NAXARA, Márcia (org.). **Sobre a Humilhação: sentimentos, gestos e poderes**. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 15.

a justificativa ideológica da humilhação tornam-se instrumento de poder para o reforço da dominação”.¹⁵³



A leitura dessa carta pelo personagem, em voz alta, constitui um dos momentos de maior expressão poética do filme, com sua sombra e sua caligrafia projetadas sobre uma parede do apartamento e as caixas que guardam os pertences de Vera. Fotograma 6 do filme *Hoje* (2012), 55'56".

Face a essa versão, a protagonista constrói a sua, de acordo com a qual teria sido ela quem, sob tortura, delatou o endereço do “aparelho”, o dia do encontro e os nomes dos companheiros. Mas Luiz não deveria estar presente quando invadissem o “aparelho”. Antes do seu desaparecimento, a separação do casal foi decidida como medida de segurança pela liderança do coletivo do qual faziam parte, sob a alegação de que o relacionamento dos dois comprometia sua dedicação à “revolução”. Desse modo, ela estaria terminantemente proibida de vê-lo e de retornar ao esconderijo do grupo. Esse momento é permeado por um profundo sentimento de culpa expresso pela personagem, que, a partir de seu relato, atribui a uma atitude sua a causa do desaparecimento do companheiro, responsabilizando-se por sua “queda”.

Após esse momento de grande consternação, a imagem-lembrança de Luiz desaparece e Vera tenta, sem sucesso, encontrá-lo em cada canto do apartamento, até do lado de fora do prédio, mas se vê sozinha mais uma vez. Ao retornar ao apartamento, ela o reencontra e lhe pede perdão, buscando conforto para a sua aflição. Assumir a culpa

¹⁵³ ANSART, Pierre. “As humilhações Políticas”. In MARSON, Isabel & NAXARA, Márcia (org). **Sobre a Humilhação: sentimentos, gestos e poderes**. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 21.

pela morte do outro significa, nesse caso, dar um sentido razoável à catástrofe do desaparecimento.¹⁵⁴ Soma-se a esse flagelo auto imposto pela personagem o sofrimento causado pelas especulações inevitáveis sobre o suplício que Luiz teria enfrentado desde o seu sequestro até a sua morte, aumentando a ferida aberta pela falta de uma versão definitiva de seu desaparecimento.

O outro no plano da intersubjetividade

Transpondo o plano da relação objetal com a alteridade formulada pela psicanálise freudiana, nos apropriamos da filosofia de Maurice Merleau-Ponty para esboçar uma compreensão da relação do sujeito com o outro. Nessa perspectiva, as relações interpessoais fundam uma intersubjetividade, sugestão conceitual alternativa à noção moderna de subjetividade centrada no sujeito cartesiano, para quem o outro é resultado do cogito, ou seja, adquire significado a partir do julgamento do sujeito cognoscente, de viés objetivante;¹⁵⁵ um sujeito “egológico”, para Jacques Derrida.¹⁵⁶ O pensamento intelectualista se baseia em uma postura segundo a qual, para Freud, “sem maior reflexão nós atribuímos, a cada outro indivíduo, nossa própria constituição e também nossa consciência, e que tal identificação é o pressuposto de nossa compreensão”.¹⁵⁷

Diferentemente dessa abordagem transcendental, segundo a qual toda a realidade é concebida como objeto da consciência, compreendemos as relações intersubjetivas de um ponto de vista criticista, a partir do domínio pré-reflexivo, ou pré-lógico da experiência, de modo que a intersubjetividade se constitui no encontro entre o eu e o

¹⁵⁴ Gabriel Gatti comprehende o desaparecimento de pessoas como um exemplo de catástrofe social devido aos efeitos provocados nas categorias modernas de identidade e linguagem com a criação da figura do desaparecido, “um novo estado do ser”. GATTI, Gabriel. O detido-desaparecido: catástrofe civilizacional, desmoronamento da identidade e linguagem. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 88, mar. 2010: 57-78.

¹⁵⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O problema da existência do outro segundo Husserl. *Marleau-Ponty na Sorbonne*: resumo de cursos: 1949-1952: filosofia e linguagem. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990. p. 45-55. Grifo do autor.

¹⁵⁶ Com essa expressão o autor se refere à redução do ser a um eu pensante por sistemas de pensamento segundo os quais a consciência seria independente em relação a outros fatores igualmente atuantes como as pulsões, por exemplo, o que ele denomina criticamente como egolatria. DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã*: diálogo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 65.

¹⁵⁷ FREUD, Sigmund. “O inconsciente (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 78.

outro. “O cogito deve revelar-me em situação, e é apenas sob essa condição que a subjetividade transcendental poderá, como diz Husserl, *ser* uma intersubjetividade.”¹⁵⁸

Nessa perspectiva, o corpo é o meio de comunicação entre as subjetividades. No entanto, o corpo sobre o qual o filósofo teoriza não é o corpo objetivo, tal qual descrito pela fisiologia, produto da consciência, mas o corpo fenomênico, invólucro de uma consciência perceptiva, que possibilita significarmos o mundo a partir de nossa presença, bem como nos voltarmos para experiências de outridade. Isso implica na capacidade de descentramento do sujeito, que pode alcançar o outro sem coisificá-lo, por meio de experiências de co-presença em uma mesma situação espaço-temporal, de coexistência em um mesmo mundo – o mundo intersubjetivo, ou intermundo – a partir do qual são construídas relações de dependência e reciprocidade entre o eu e o outro.¹⁵⁹

Na relação de Vera e Luiz figurada pela imaginação e memória devaneantes, que o atualizam quando sua presença física já não é mais possível, se desenvolve o jogo de alteridades em que o intermundo da protagonista é tensionado diante da incontornável rescisão de uma de suas conexões intersubjetivas. Nesse cenário, a alteridade emerge na imagem-lembrança de Luiz, que constitui o outro capaz de demover a personagem do solipsismo em que ela se encerra. Metade exilada de Vera, Luiz encarna o outro fundante do intermundo da protagonista, a qual, tendo preservado a ligação estabelecida entre ambos na esperança de um reencontro, não se abriu para novas conexões significativas.

A possibilidade de emancipação do sujeito em relação ao passado, segundo a formulação de Merleau-Ponty, exige uma tomada de consciência do presente e sua abertura ao mundo. De acordo com o filósofo: “Assumindo um presente, retomo e transformo meu passado, mudo seu sentido, libero-me dele, desembarço-me dele. Mas só o faço envolvendo-me alhures.”¹⁶⁰

Durante um devaneio noturno de Vera, narrado em plano-sequência com recurso a projeção em vídeo (Fotograma 7), em um momento de grande sensibilidade do filme, assistimos à encenação da personagem de uma ocasião em que, insone, ela teria saído de sua cama no meio da noite e subido no parapeito da janela do quarto de seu apartamento,

¹⁵⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 9. Grifo do autor.

¹⁵⁹ Ibid., p. 470-471 e 474-478.

¹⁶⁰ MERLEAU-PONTY. Maurice. Op. cit. p. 610.

em menção de se jogar para fora. Eis o monólogo da protagonista, que narra um sonho da diretora:

Vera: – Eu acordo no meio da noite, sem motivo. É de madrugada, mas eu não consigo mais dormir. Fico lá, deitada na cama, olhando pro teto. Aí, de repente, eu levanto da cama. Eu vou até a janela (eu moro no nono andar). Eu abro a janela, subo no parapeito, respiro fundo e me jogo. Eu sinto o vento no meu corpo. Assim, como se eu tivesse mergulhado de um trampolim, e eu vejo meu corpo espatifado. A marquise do prédio “tava” meio suja. Com o impacto do meu corpo os fios de eletricidade tinham se rompido e ficaram dançando num curto-círcuito. O meu corpo espatifado, aquele monte de faísca. O que os vizinhos vão pensar? Dramático demais. Não gostei. Aí eu vi a cena voltando como se fosse um filme ao contrário. De repente, eu “tô” de volta no parapeito, fecho a janela e volto pra cama.

Na fenomenologia do devaneio de Bachelard está presente a divisão da psique em duas instâncias psicológicas: *animus* e *anima*, tal como foi estabelecida pela Psicologia Analítica de Jung, ou psicologia das profundezas, como prefere o filósofo, considerando o devaneio como manifestação da *anima*. Ao *animus* pertencem os projetos e as preocupações, que consistem em duas maneiras de não estar presente em si mesmo, diz o autor. O devaneio, por outro lado, como manifestação da *anima*, tem como uma de suas funções libertar-nos dos fardos da vida.¹⁶¹ Faz-se necessário compreender melhor, então, do que se trata o fenômeno do devaneio para esboçar uma reflexão sobre a experiência da personagem. Acompanhemos o que diz Bachelard a seu respeito:

É comum, com efeito, inscrever o devaneio entre os fenômenos da distensão psíquica. Vivemo-lo num tempo de distensão, tempo sem força ligante. Sendo destituído de atenção, não raro é destituído de memória. O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a "inclinação do devaneio" — uma inclinação que sempre desce —, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, *se obscurece*.¹⁶²

Na tipologia bachelardiana, o devaneio não se trata de uma derivação dos sonhos, o devaneio é um domínio até mais acessível que o sonho, mas de um fenômeno singular que, embora não se inscreva na ordem dos fenômenos oníricos, constitui “um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia”, ou ainda, um “estado crepuscular onde

¹⁶¹ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 60; 70.

¹⁶² Ibid. p. 5. Grifo do autor.

se mesclam a vida diurna e a vida noturna”.¹⁶³ Desse modo, cooperam para o devanear as funções psíquicas do real e do irreal, construindo “um terceiro mundo equívoco entre a realidade e o sonho”.¹⁶⁴



A projeção de uma janela aberta sobre a janela emperrada do quarto durante a encenação rompe com o realismo da cena e situa o espectador na situação espaço-temporal imaginativa da personagem. Fotograma 7 do filme *Hoje* (2012), 46'40”.

Na construção cênica desse espaço-tempo do relato do devaneio, a câmera sai de um plano fechado no rosto da personagem para um plano de conjunto que insere Luiz na cena, o qual vai se fechando em plano americano na encenação de Vera, até desviar o foco para a cor fria da paisagem citadina que compõe o quadro da projeção com a janela e as cortinas abertas, observadas em um *travelling* lateral, complementando a tonalidade em sépia dominante no interior do apartamento.

De acordo com a psicologia clássica das cores “o azul representa a separação autista, por causa da frieza da introversão, do retraimento sobre si próprio.”¹⁶⁵ Entretanto, o fluxo do devaneio e da memória não é desencadeado apenas no espaço da intimidade, mas, ambigamente, também em relação com o exterior, com a cidade que invade o apartamento. Suas janelas cumprem essa função de ligação entre a interioridade e o mundo exterior, de onde se vislumbra a paisagem e se ouve a sinfonia urbana. George

¹⁶³ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 10-11.

¹⁶⁴ Ibid. p. 155.

¹⁶⁵ ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo editorial, 2009. p. 68.

Simmel desenvolveu uma bela reflexão sobre o sentido metafísico e psicológico da janela, a qual se torna pertinente para esclarecer a posição intermediária que objeto imaginário ocupa no plano-sequência em questão. Para o autor,

O sentimento teleológico, quando se trata da janela, vai quase unicamente do interior ao exterior: ela serve para olhar para fora e não para dentro. Sem dúvida, ela estabelece, em virtude da sua transparência, a ligação entre o interior e o exterior por assim dizer cronicamente e continuamente.¹⁶⁶

O sentido quase exclusivamente unilateral de relação com o espaço proposto pela janela, que convida o indivíduo a olhar para fora ao lhe apresentar uma abertura para o mundo, cujo exterior é paradoxalmente construído no filme em alusão à subjetividade da personagem, como um oposto complementar ao interior de seu apartamento, sugere uma possibilidade de deslocamento de um estado do ser para outro. A ideia do suicídio, imediatamente sugerida pelo salto para fora da janela, pode ser confrontada por essa interpretação alternativa, considerando-se tal atitude como um ensaio de realização da travessia do luto pela personagem.

Para Deleuze, o plano-sequência é um lençol de passado que alimenta a imagem-lembrança e determina o que ela cultiva de um antigo presente.¹⁶⁷ Nesse sentido, o deslocamento da personagem encenado na sequência analisada se dá da condição de enlutada, assombrada por um passado-presente marcado pela perda do ente querido, no qual ela se encerra com suas lembranças, para a vivência plena de um presente-futuro; o vislumbre de um devir existencial à distância de um salto.

Às voltas com as lembranças do finado durante todo o filme, é somente ao final do longa que Vera admite para si mesma que Luiz esteja morto e decide, então, parar de esperá-lo. “Hoje”, no seu presente imediato. Depois disso, Luiz não retorna mais à cena. A torneira da pia que gotejava, um aborrecimento até então, se torna a fonte de alívio do calor da personagem.

Bachelard, tributário da psicologia das profundezas jungiana, concebe a água como o elemento transitório, a substância melancólica por natureza, à qual se associam

¹⁶⁶ SIMMEL, George. A ponte e a porta. **Revista Política e Trabalho**. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba. Trad. Simone Maldonado. n. 12, set. 1996. p. 13.

¹⁶⁷ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 136. Na tipologia de Deleuze, lençol de passado é um dos signos do tempo, ou cronosignos, que se referem às diversas apresentações da imagem-tempo direta.

os devaneios da morte e do suicídio.¹⁶⁸ Para a Psicologia Analítica de Carl G. Jung, “a água é o símbolo mais comum do inconsciente.”¹⁶⁹ Nesse caso, poderia ser a água gotejante símbolo da lenta elaboração lutoosa do passado pela protagonista? A torneira da pia cessa de pingar tão logo os seus devaneios se interrompem. Na sequência seguinte, a câmera sai da clausura do apartamento e a acompanha em uma caminhada pela calçada com sua irmã e seu cão. A oxigenação da narrativa promovida por uma tomada aérea em plano aberto aponta para uma virada de perspectiva.

A potência do “se” frente ao império da história

Ao narrar a história de Vera e Luiz, optando por não realizar reconstituições pretensamente fiéis do passado segundo o modelo dos filmes ditos históricos, nem dispor do recurso convencional ao *flashback* – que geralmente rompe com a homogeneidade diegética, “como se houvesse um letreiro: “atenção! lembrança”¹⁷⁰ – mas apresentar o drama da personagem presentemente, além de evitar a repetição de clichês audiovisuais, Tata Amaral, faz da coexistência entre passado e presente o princípio estético do filme. Desse modo, sua ação dramática, radicada no presente, se articula a uma temporalidade identificada ao regime *kairológico* da memória e da imaginação, enquanto acontecimento singular da emergência da imagem “como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade”.¹⁷¹

Como afirmara Bachelard, “é o instante presente que tem toda a carga temporal”.¹⁷² Todavia, o presente que possibilita o reencontro da protagonista com a imagem-lembrança de seu ente querido desaparecido é um presente alternativo aos referentes espaço-temporais que inscrevem a narrativa em uma historicidade realista; é o presente do seu devanear. Segundo a fenomenologia da imaginação bachelardiana:

o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta — é ele, em carne e osso, que se torna um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem.¹⁷³

¹⁶⁸ BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁶⁹ JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 29.

¹⁷⁰ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 64.

¹⁷¹ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 184

¹⁷² Idem. **A Intuição do Instante**. Campinas: Verus, 2007. p. 48-49.

¹⁷³ Idem. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 144.

Essa temporalidade engendrada pelo misto de memória e imaginação nos livres volteios do pensamento da personagem, cujas imagens “aprofundam lembranças vividas, deslocam recordações vividas, para se tornarem lembranças da imaginação”,¹⁷⁴ se aproxima do ideal da ucrónia, enquanto forma narrativa insubordinada aos acontecimentos da história, cujas evidências ela questiona.

Nos devaneios de Vera, constitui-se, então, um presente alternativo com a presença inusitada do estranho familiar que subverte o realismo do filme, de modo que, enquanto recurso narrativo, esse movimento de manipulação do tempo se assemelha à ucrónia, “a grande forma literária do inconformismo com a realidade”, como a descreve Alessandro Portelli.¹⁷⁵ Citando Pierre Versins, especialista em ficção científica francesa, o autor define a ucrónia como o universo paralelo em que se “imagina o que poderia ter sucedido se um determinado evento histórico não tivesse acontecido”,¹⁷⁶ como uma atividade imaginativa que se insurge contra o passado tal qual ocorreu e propõe outras versões do presente, explorando as possibilidades latentes da história ao extrapolar sua realidade. No filme *Hoje*, os devaneios da protagonista questionam a ausência de Luiz e constroem um presente fugaz em que o seu desaparecimento não resultou na sua morte. Como descrita por Portelli, “a ucrónia, assim, resguarda a preciosa consciência da injustiça do mundo existente, mas fornece os meios de resignação e conciliação”.¹⁷⁷

Portanto, observa-se como “a função do tema ucrônico é sustentar a esperança”,¹⁷⁸ considerando que a ucrónia, “na medida em que aviva as chamas do descontentamento ao revelar a contradição entre realidade e desejo, faz com que esta contradição não ecloda em conflito aberto.”¹⁷⁹ Nesse tempo ucrônico do devanear da protagonista, que subverte o passado e o presente históricos ao reverter o acontecimento fatídico do desaparecimento seguido de morte de seu companheiro, proporcionando-lhe um lugar entre os vivos, a história é prenhe de possibilidades.

Essa temporalidade outra engendrada pelo devaneio, uma heterocronia, é indissociável de uma espacialidade também outra, uma heterotopia, ambas virtualmente percorridas pela personagem em seus devaneios ao encontro desse outro ausente do

¹⁷⁴ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 217.

¹⁷⁵ PORTELLI, Alessandro. Sonhos ucrônicos: memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. **Projeto História**, São Paulo, (10), dez. 1993. Trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro. p. 50.

¹⁷⁶ Ibid. p. 50.

¹⁷⁷ Ibid. p. 58.

¹⁷⁸ Ibid. p. 57.

¹⁷⁹ Ibid., p. 58.

presente histórico. Segundo a pertinente observação de Bachelard para nossa reflexão, “muitas vezes é em algum outro lugar, longe daqui, que o devaneio vai buscar o nosso duplo. Ou, mais frequentemente ainda, num outrora para sempre desaparecido”.¹⁸⁰

No espaço-tempo do devaneio, o sujeito encena uma posição singular e uma relação específica com o mundo. Segundo Bachelard:

O homem do devaneio está sempre no espaço de um volume. Habitando verdadeiramente todo o volume de seu espaço, o homem do devaneio está em toda parte *no* seu mundo, num *dentro* que não tem *fora*. Não é à toa que se costuma dizer que o sonhador está *imerso* no seu devaneio. O mundo já não está diante dele. O eu não se opõe mais ao mundo. No devaneio já não existe não-eu. No devaneio o *não já* não tem função: tudo é acolhimento.¹⁸¹

Desse modo, o devaneio constitui um “mediador plástico”¹⁸² entre o sujeito e o mundo, onde prevalece um cogito que não se divide na dialética do sujeito e do objeto, mas se liga imediatamente ao seu objeto, à sua imagem. Assim descrito como uma função tanto normal quanto útil ao equilíbrio psíquico, o devaneio corresponde a um estado da alma que permite à personagem transfigurar o tempo e o espaço e transcender a história, flutuando em um outrora e um alhures trans-históricos. A emergência da alteridade na memória e na imaginação corresponde, desse modo, à irrupção de uma existência virtual, a um desdobramento do ser no ente projetado pelo devaneio, simulando diferentes formas de agenciamento do devir histórico, em que o “se” se sobrepõe ao “foi” contundente da biografia de ambos.

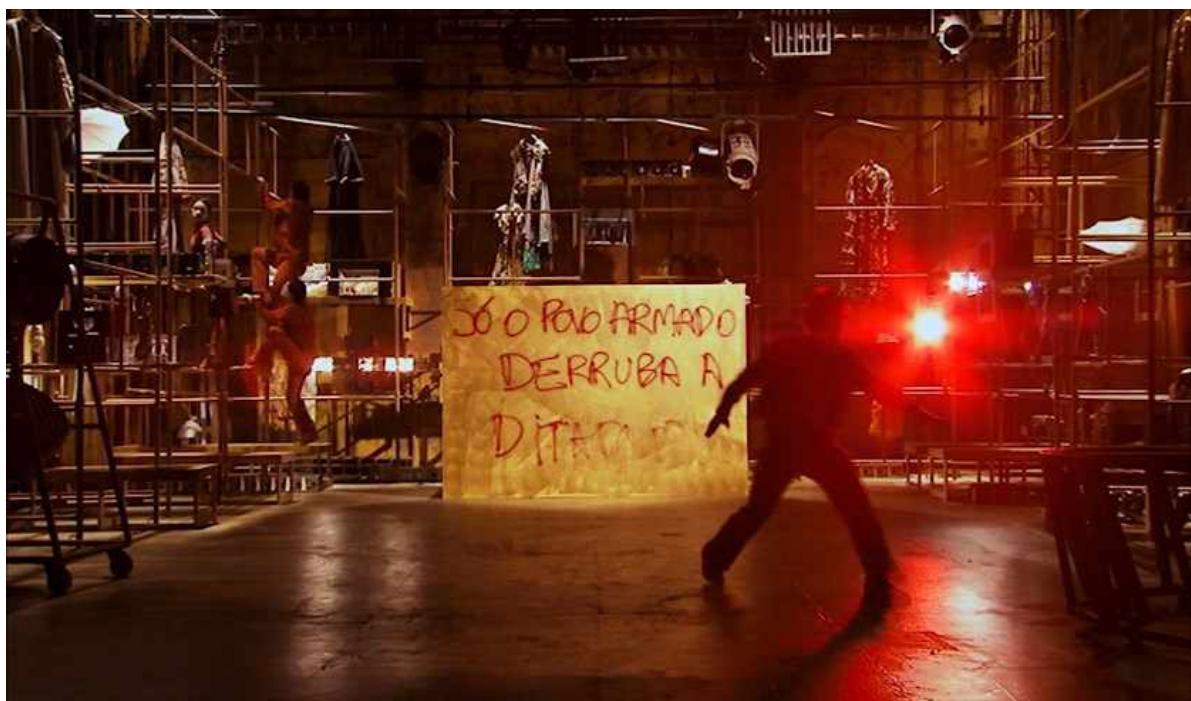
¹⁸⁰ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 76.

¹⁸¹ Ibid., p. 161. Grifos do autor.

¹⁸² Ibid., p. 144.

Trago Comigo lembranças e esquecimentos¹⁸³

Um espetáculo teatral encenado no célebre Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo sob direção de Telmo Marinicov encena uma batida da polícia do exército em repressão a uma manifestação contrária à ditadura militar no Brasil por jovens militantes de esquerda. No centro da cena, em plano de conjunto, lemos palavras de ordem da resistência armada pichadas em vermelho em uma parede cenográfica que revelam a atitude apressada de seu autor, que corre ao som estridente de sirenes antes de poder finalizá-las e, junto de seus companheiros, busca linhas de fuga no cenário para o cerco da polícia (Fotograma 1).



“Só o povo armado derruba a ditadura”. Fotograma 1 do filme *Trago Comigo* (2016), 31’26”.

Esta é uma cena emblemática do filme *Trago Comigo*, de Tata Amaral, por relembrar manifestações de rua que marcaram o auge da resistência à ditadura militar no Brasil.¹⁸⁴ O longa-metragem é uma versão reduzida da minissérie homônima dirigida pela cineasta e realizada pela Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e Sesc São Paulo/Sesc TV para o projeto Direções III Edição, de 2008. A minissérie, de roteiro assinado por Thiago

¹⁸³ Uma análise preliminar do filme foi apresentada na Semana de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Opressão, Violência e Resistência: Contra o Avanço Conservador e Retrocesso nos Direitos Sociais, com o título “(Re)produção performática do passado ou a teatralização da memória em ‘Trago Comigo’ (2016)”, em 17 de novembro de 2017.

¹⁸⁴ Uma cena semelhante é recriada no filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), quando o personagem Ítalo, interpretado por Caio Blat, picha em um muro a frase “Abaixo a ditadura”, talvez o grito mais forte dos manifestantes contrários à ditadura na época.

Dottori e baseada em uma ideia original de Matias Mariani, contou com a consultoria de Lúcia Murat e concorreu em 4 quatro categorias ao Prêmio Qualidade Brasil 2009. Composta por quatro episódios de 52 minutos, exibidos originalmente de 1º a 4 de setembro de 2009, a minissérie teve o drama de Telmo Marinicov, interpretado por Carlos Alberto Ricelli, recortado entre histórias e personagens variados para ser transformado em filme. Produzido em 2013, o longa-metragem *Trago Comigo* teve sua estreia mundial no 36º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana, de 2014, e, em 2015, conquistou os prêmios do Júri Popular no Festival Internacional de Cinema Latino-Americano de São Paulo e de Melhor Filme no Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos de Sucre, sendo lançado em circuito comercial no Brasil em 2016.

O filme dirigido por Tata Amaral e coproduzido com Caru Alves de Souza, com roteiro de Thiago Dottoni e Willem Dias, história de Matias Mariani, Thiago Dottoni e Tata Amaral, fotografia e câmera de Jacob Solitrenick, produzido por Tangerina Entretenimentos, Primo Filmes, DOT e Manjericão Filmes e distribuído pela Pandora Filmes, contém ainda cenas inéditas gravadas com exclusividade para esta produção. Também fazem parte do filme os depoimentos dos ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos políticos Criméia Alice Schmidt de Almeida, Rita Maria de Miranda Sipahi, Ivan Seixas, Maria Amélia de Almeida Teles, Sérgio Sister, Rose Nogueira e Elza Ferreira Lobo, concedidos a Matias Mariani e gravados em 2009 para a série de televisão. Entre estes, há os depoimentos de Raphael Martinelli e José Genoíno Neto, os quais não integram o filme, mas se encontram nos extras de sua edição em DVD. Os cortes para o longa-metragem foram feitos a partir da montagem original de Idê Lacreta para a minissérie.

Enquadramentos de memórias sobreviventes

A influência do mestre do documentário brasileiro Eduardo Coutinho ressoa na montagem dos depoimentos realizada por Tata Amaral no filme. Em entrevista sobre o longa, ela elege *Jogo de Cena* (2007) como sua inspiração para a articulação entre o registro documental dos relatos dos ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos políticos e a narrativa ficcional da trama, que funde as experiências dos sobreviventes da ditadura à do protagonista do filme.¹⁸⁵ Entretanto,

¹⁸⁵ SANCHES, Pedro Alexandre. **Tata Amaral: entrevista**, 30 jun. 2016. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2016/06/30/tata-amaral-entrevista/>>. Último acesso: 8 jan. 2018.

diferentemente da estratégia adotada por Coutinho de mesclar de forma indistinta os relatos pessoais reais e a interpretação dos atores, gravados em uma mesma *mise-en-scène*, a cineasta optou por distinguir ambos utilizando diferentes recursos estilísticos, com sentidos estéticos variados.

Assim, entre a ação principal, a performance teatral e os depoimentos convocados, entremeados na estrutura híbrida do filme, há uma tensão. A relação desdoblada entre os diferentes registros se assemelha à dialética entre forma e indeterminação no documentário contemporâneo que tende à abertura dos significados, identificada por Fernando Seliprandy, inspirado na crítica cultural de Umberto Eco.¹⁸⁶ O autor classifica o *traveling* itinerante e o modo tradicional de entrevista das “cabeças falantes”¹⁸⁷ como as figuras estilísticas mais recorrentes no cinema documental contemporâneo voltado à memória das ditaduras do Cone Sul, desenvolvendo a hipótese de que o sentido dessa dicotomia extrapola o simples paralelismo estilístico, visto que o modelo tradicional de entrevistas não sobrevive como uma forma residual nas produções contemporâneas, mas constitui um recurso fundamental na composição dessas obras.

O recurso à entrevista se mescla à narrativa linear do enredo e às encenações performáticas esgarçando a temporalidade diegética e configurando distintas formas de agenciamento das memórias dos sobreviventes da ditadura militar no Brasil. Nos depoimentos, apresentados em sete blocos, com dois ou três entrevistados separados por cortes secos, sem trilha sonora e sob luz natural, o protagonismo do corpo, do rosto e da voz dos narradores, enquadrados em primeiro plano, mais ou menos próximos ao eixo frontal, mantendo o entrevistador fora de campo, abre espaço para o melodrama e a

¹⁸⁶ O autor analisa entre a produção cinematográfica documental contemporânea de descendentes de militantes do Cone Sul, os chamados “documentários de busca”, a conjugação entre a fixidez do modelo tradicional de entrevistas e a mobilidade dos *travelings* itinerantes. SELIPRANDY, Fernando. Forma e indeterminação no documentário contemporâneo sobre as ditaduras do Cone Sul. In: II Colóquio internacional Cinema e História, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, dez., 2017. **Resumo**. São Paulo: EDUSP, 2017. p. 60-62. Conferir também sua tese, recentemente publicada: SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. 2018. 377 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

¹⁸⁷ A estratégia cinematográfica assim denominada criticamente pelo teórico do documentário Bill Nichols foi uma prática modelar da produção audiovisual brasileira recente sobre o período da ditadura militar. Trata-se de uma tática que reduz as testemunhas a “bonecos imaginários” que seguem a linha de pensamento do diretor, de modo que os depoimentos produzidos são alinhados à uma perspectiva determinada. Ver: NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. II. p. 62.

narrativa épica, que dão o tom dos relatos sentimentais de experiências tão íntimas quanto dolorosas. (Fotogramas 2 a 19).

Bloco 1(Fotogramas 2 a 4)



Criméia (23'32")



Ivan (23'47")



Rita (23'41")

Bloco 2 (Fotogramas 5 a 7)



Maria Amélia (23'08")



Ivan (33'25")



Rita (33'54")

Bloco 3 (Fotogramas 8 e 9)



Sérgio (39'28")



Rose (39'53")

Bloco 4 (Fotogramas 10 e 11)



Criméia (42'40")

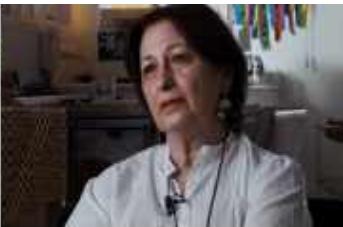


Maria Amélia (43'24")

Bloco 5 (Fotogramas 12 a 14)



Rita (59'41")



Rose (59'31")



Elza (58'10")

Bloco 6 (Fotogramas 15 e 16)



Rita (1h05'49")

Ivan (1h06'18")

Bloco 7 (Fotogramas 17 a 19)



Maria Amélia (1h11'16")

Criméia (1h11'56")

Rose (1h12'48")

Além da relação intrínseca entre dor e memória, os temas abordados pelos depoentes atravessam a militância no movimento estudantil, o ingresso na luta armada, as estratégias de sobrevivência na clandestinidade, bem como experiências sob a repressão policial, os ideais de luta contra a opressão e o imperialismo, e, inevitavelmente, a (in)submissão às mais diversas e perversas práticas de tortura. Em cada testemunho, o esforço de narrar-se implica tentativas de simbolização do ocorrido que articulam falhas, imprecisões, equívocos e confusões, por caminhos tortuosos que convergem para a construção da identidade dos sobreviventes e concorrem para a transmissão de suas impressões e experiências. Assim descritas, rememoradas e atualizadas no presente do testemunho, que ressalta a dimensão material da presença cênica e verbal, da voz e dos silêncios dos narradores, seus fragmentos são refratados na outra cena do espetáculo teatral e dialogam com a ação da trama, não constituindo intervalos, mas fazendo-a avançar, o que ressalta seu relevo narrativo.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Sobre o testemunho, ver, por exemplo: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz** : o arquivo e a testemunha : homo sacer III. São Paulo: Boitempo, 2008. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História e Testemunho. In: Naxara, Márcia, BRESCIANI, Stella. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, São Paulo: Edunicamp, 2004. p. 83-92. GAGNEBIN, Jeanne Marie.. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 39-48. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da cultura: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória e Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

Os primeiros planos de rosto realizados nas entrevistas, congelados em fotogramas anteriormente apresentados, constituem imagens-afecção, segundo a classificação de Deleuze. Em sua caracterização dos signos de composição particulares desse tipo de imagem, o autor chama a atenção para “um enquadramento, uma decupagem e uma montagem propriamente afetivos” do primeiro plano,¹⁸⁹ aos quais atribui a função de uma especial desterritorialização que consiste na competência para abstrair o seu objeto das coordenadas espaço-temporais, possibilitando a emergência do “afeto puro enquanto expresso”,¹⁹⁰ dos quais podemos citar a dor, a humilhação e a raiva, por exemplo, como os que figuram nas constelações sócio-afetivas articuladas nos relatos dos depoentes.

Esse cruzamento de recursos estilísticos e sentidos estéticos enriquece a narrativa e intensifica a potência disruptiva da produção sobre os discursos normatizadores da memória sobre a ditadura no Brasil. Como exemplos, citamos a Lei da Anistia, promulgada em 1979, cuja redação permitiu que não só aqueles que sofreram perseguição política, mas também os torturadores fossem anistiados, limitando ou impossibilitando o processamento daqueles que cometeram violações aos direitos humanos, a “Lei dos Mortos e Desaparecidos”, por não prever a investigação das circunstâncias em que ocorreram os crimes nem a identificação de seus autores, privando os familiares do acesso a informações sobre os desaparecidos políticos, e as leis restritivas de acesso aos arquivos de órgãos de repressão militares.

A Comissão Nacional da Verdade, por sua vez, citou 377 autores de violações de direitos humanos durante a vigência de governos militares no Brasil em seu relatório final, cuja publicação em 2014 os militares tentaram impedir na Justiça. No entanto, os nomes dos policiais e torturadores mencionados nos depoimentos das sequências documentais gravadas em 2009 para a série de televisão continuaram suprimidos no filme, como demonstra a tarja preta sobre a boca de Rita Maria de Miranda Sipahi, Elza Ferreira Lobo, Criméia Alice Schmidt de Almeida e Rose Nogueira (Fotogramas 12, 14, 18 e 19), além da edição de som, sob o risco de a produção ser processada judicialmente por calúnia,

¹⁸⁹ DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento.** São Paulo, SP: Brasiliense. 1983. p. 124.

¹⁹⁰ Ibid., p. 114-115.

visto que eles nunca foram julgados e condenados pela justiça. Dessa forma, como diz a própria cineasta, “esse se tornou um dispositivo para expressar o interdito”.¹⁹¹

A justificativa de Tata Amaral para os cortes, apresentada ao espectador através de legendas ao final da série e do longa, é, todavia, mal explicada, como diz Eduardo Escorel em sua crítica sobre o filme:

A impressão é péssima quando a supressão do som e a tarja preta cobre as bocas dos entrevistados no decorrer de *Trago comigo*. A surpresa e incompreensão causadas podem suscitar conjectura que se trate de uma forma de censura ou auto-censura, ou quem sabe mera bossa formal, todas alternativas absurdas. Eliminar os nomes por que “nem todos foram julgados e condenados”, como a legenda final informa, também não parece fazer sentido. Em qualquer hipótese, nega aos entrevistados a satisfação de nomearem publicamente seus algozes, o que seria um direito mínimo que o filme deveria lhes conceder.¹⁹²

Na avaliação do montador e diretor de cinema, essa é uma das decisões infelizes da diretora e de sua equipe que comprometeram o resultado da produção. Entre ditos e não ditos, ressaltamos que o nome do coronel do Exército Carlos Alberto Brilhante Ustra, que não foi citado à época de lançamento da série devido à pendência de julgamento por interposição de recurso a sua condenação em 2008 no Tribunal de Justiça de São Paulo, poderia ter sido mencionado no filme em alto e bom tom, uma vez que o réu teve seu pedido negado em 2012 e sua condenação constitui o único caso de reconhecimento de relação jurídica de responsabilidade civil na justiça brasileira de um torturador da ditadura, por iniciativa da família Teles.¹⁹³

Lembrar do outro, lembrar de si

Assim como os demais ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos políticos, que testemunham suas experiências nas cenas de entrevistas no decorrer do longa, o personagem Telmo também protagoniza uma entrevista, que assistimos dos bastidores no início do filme. A entrevista fictícia intitulada “Olhar para trás” está sendo gravada para um documentário sobre memórias da ditadura. Durante sua

¹⁹¹ NAGIB, Lúcia; PAIVA, Samuel. As passagens de Tata Amaral: Entrevista com Tata Amaral. *Aniki*, vol. 5, nº 2 (2018), p. 517.

¹⁹² ESCOREL, Eduardo. *Trago Comigo para sempre – decisões infelizes*. Novidades, *Piauí*, 30 jun. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/trago-comigo-para-sempre-decisoes-infelizes/>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

¹⁹³ Quem é Ustra, o torturador celebrado por Bolsonaro até hoje. *Carta Capital*, 17 out. 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/quem-e-ustra-o-torturador-celebrado-por-bolsonaro-ate-hoje/>. Último acesso em 29 jan. 2019.

realização, nos deparamos com uma dificuldade do personagem para rememorar eventos relacionados ao passado da ditadura militar, da qual ele também é um sobrevivente.

Apesar de ter como objetivo “ir atrás da memória”, “resgatar a memória dos desaparecidos”, o depoente em questão, quando questionado sobre sua participação na luta armada em fins da década de 1960, é interpelado por uma perturbação de sua memória autobiográfica que lhe impossibilita narrar suas experiências, como se fosse encoberto por um lençol de passado estéril, no vocabulário deleuziano. O esmaecimento gradual do plano final desta primeira sequência, uma transição em *fade out* até a tela preta, quando o quadro passa a valer enquanto “superfície opaca de informação”, “reduzida ao conjunto vazio”,¹⁹⁴ reforça o sentido de apagamento de suas lembranças, em uma imagem tipicamente associada ao esquecimento, nos transportando para o breu de sua memória.

O incômodo provocado no protagonista pela sua amnésia retrógrada, o esquecimento de parte significativa de sua história pregressa, surge de uma incógnita: quem é Lia? Este é um nome associado ao do personagem na pesquisa feita pelo roteirista do documentário dentro da ficção. No entanto, a contrapartida dessa interrogação durante a entrevista é o silêncio. Intrigado com essa questão, Telmo toca no assunto com o amigo Lopes (Emílio Di Biasi), que não lhe presta esclarecimento e ainda o aconselha a deixar o passado adormecido.

A imagem deleuziana do tempo segundo a qual “o presente não passa de uma porta vazia a partir da qual não podemos mais evocar o passado, pois este já saiu enquanto esperávamos”¹⁹⁵ – delineia o drama do personagem desmemoriado. Mas, entre o mistério criado a respeito da identidade de Lia e o conselho do amigo que o previne sobre as consequências de reanimar o passado, essa se torna uma questão candente para o protagonista. O assunto se transforma, então, no pivô de uma busca de Mônica, interpretada por Georgina Castro, namorada de Telmo, pela identidade dessa mulher estranhamente apagada de sua memória. O interesse da moça no passado do companheiro a leva até Madalena, personagem de Selma Egeli, a qual integrou o mesmo grupo militante de Telmo e Lia e compartilhou com ela a experiência da prisão nos anos da ditadura. Entretanto, diferentemente de Telmo, que se esqueceu do que viveu com Lia,

¹⁹⁴ DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Brasiliense. 1983. p. 21.

¹⁹⁵ Ibid. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 139.

Madalena preserva esse passado da ruína como uma guardiã e revela a Mônica o segredo sobre Lia e sua relação pretérita com o seu namorado.

Inteirada sobre esse passado que permanece em parte opaco para Telmo, Mônica usa as informações adquiridas para sensibilizá-lo durante o teste para um papel na peça que ele deve montar para a reabertura do antigo teatro. Com a ajuda do ator de telenovelas Miguel Jarra, papel de Felipe Rocha, Mônica encena uma situação romântica entre Lia e Jaime – codinome de Telmo à época da militância contra a ditadura. A teatralização desse passado como estímulo facilitador da rememoração se torna, então, o deflagrador das lembranças latentes de Telmo sobre Lia e sobre si próprio, pois, como bem disse Borges, “afinal, ao recordar, não existe ninguém que não se encontre consigo mesmo”.¹⁹⁶

“Somos aquilo que recordamos e também o que resolvemos esquecer”¹⁹⁷

Do ponto de vista da neurociência, Izquierdo considera haver três tipos de esquecimento, fora aqueles provocados por doenças que causam danos neuronais: a extinção, o recalque e o esquecimento real. Segundo o autor, a extinção de memórias, descoberta por Ivan Pavlov, fisiologista russo conhecido principalmente por seu trabalho com o processo de aprendizagem denominado condicionamento clássico, ocorre quando um estímulo condicionado é desvinculado do estímulo incondicionado com o qual estava associado e havia gerado uma resposta, como no seguinte exemplo: “Se vamos todos os dias a um guichê onde recebemos dinheiro, e a partir de certo dia lá não nos dão mais dinheiro, associaremos o guichê com a falta de dinheiro”.¹⁹⁸ Dessa forma de esquecimento, a qual tem sido utilizada no tratamento de transtornos de estresse pós-traumático, é destacado o seu valor adaptativo, pois nos impede de repetir comportamentos ou pensamentos que perderam relação com a realidade.

¹⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. *O outro*. In: **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 9.

¹⁹⁷ Esse aforismo atribuído a Iván Izquierdo foi lido em decalque no interior do Memorial da Resistência de São Paulo. O Memorial, uma iniciativa do Governo do Estado de São Paulo por meio de sua Secretaria da Cultura, é uma instituição dedicada à preservação de referências das memórias da resistência e da repressão políticas do Brasil republicano (1889 à atualidade) por meio da musealização de parte do edifício que foi sede, durante o período de 1940 a 1983, do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP, uma das polícias políticas mais truculentas do país, principalmente durante o regime militar. Informações disponíveis na página institucional do memorial: MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **Institucional**. Disponível em: <<http://www.memorialdaresistenciasp.org.br/memorial/default.aspx?mn=4&c=83&s=0>>. Último acesso: 5 jul 2017.

¹⁹⁸ IZQUIERDO, Iván. *A arte de esquecer*. **Estudos Avançados**, 20, (58), 2006. p. 290.

O recalque, popularizado nos estudos de Freud,¹⁹⁹ por sua vez, pode ser voluntário, quando se deixa de evocar memórias associadas a sentimentos negativos, ou involuntário, quando isso ocorre espontaneamente por uma tendência auto protetora da psique. Mas ambas as memórias, extintas e recalcadas, podem voltar à tona em determinadas condições. No chamado esquecimento real, por outro lado, as memórias se perdem definitivamente por falta de uso, havendo atrofia sináptica, como destaca Izquierdo.

Segundo Freud, no entanto, “na vida mental, nada do que uma vez se formou pode perecer [...] tudo é, de alguma maneira, preservado e [...] em circunstâncias apropriadas (quando, por exemplo, a regressão volta suficientemente atrás), pode ser trazido de novo à luz”.²⁰⁰ Partindo desse postulado, detemo-nos sobre a forma de esquecimento descrito como recalque, segundo o conceito estabelecido pela pesquisa psicanalítica freudiana, para fundamentar nossa abordagem do drama tematizado em *Trago Comigo* a partir da experiência traumática do protagonista.

A noção de trauma como categoria analítica para se referir à perda de sua companheira para as mãos da repressão se justifica por essa se apresentar como “uma ferida na memória”, uma vez que a experiência traumática constitui um “distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção”.²⁰¹ O processo de recalque caracteriza, assim, um desvio psíquico de um estímulo que causa desprazer a uma região onde ele não pode ser acessado: o inconsciente, onde, todavia, ele continua existindo, se organizando, formando derivados e estabelecendo conexões.²⁰² Esse estímulo pode ser uma lembrança, como no filme, que por esse motivo é rechaçada para proteger a integridade da psique. Levando-se em conta esse princípio, uma das características do trabalho do recalque é ser extremamente móvel, considerando que “o reprimido exerce uma contínua pressão na

¹⁹⁹ Izquierdo denomina a segunda forma de esquecimento citada como “repressão”, para a qual nós preferimos a tradução “recalque”, em sintonia com a maioria das traduções utilizadas dos textos freudianos.

²⁰⁰ FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 78.

²⁰¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. Escuta, 2000. p. 84.

²⁰² FREUD, Sigmund. “A repressão (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 64.

direção do consciente, a qual tem de ser compensada por uma ininterrupta contrapressão”.²⁰³

Essa definição clássica do recalque se alinha a uma qualificação positiva do esquecimento, como a desenvolvida por Andreas Huyssen na esteira da filosofia nietzsiana, para quem “esquecer não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória”.²⁰⁴ Assim, contra uma designação historicamente negativa do esquecimento, o autor o define como “o fenômeno de múltiplas camadas que serve como a própria condição de possibilidade da memória”.²⁰⁵ Huyssen comprehende que, dos pontos de vista fenomenológico e psicanalítico, seja um paradoxo a criação da memória pelo esquecimento, mas defende que ele constitui a memória, sendo imprescindível para “o conflito e a resolução nas narrativas que compõe nossa vida pública e nossa vida íntima”.²⁰⁶

Com o objetivo de transpor a dicotomia entre memória e esquecimento, distinguindo as formas de sua ocorrência nos âmbitos público e político, o autor retoma as distinções básicas da hermenêutica de Paul Ricoeur sobre as formas de esquecimento, identificando o esquecimento relacionado ao recalque como “memória impedida”; o esquecimento próprio de qualquer narrativa, que, sendo seletiva, implica em uma “memória manipulada”; e o esquecimento institucional predominante em casos de anistia jurídica como um “esquecimento comandado”.²⁰⁷ Desse modo, considerando as distintas formas de manifestação do esquecimento, partimos de sua caracterização para refletirmos sobre seus desdobramentos na trama do filme.

“Bela bela/mais que bela/mas como era o nome dela?”²⁰⁸

O amor de Telmo por Lia foi a causa de seu ingresso na luta armada na década de 1960. Ele fazia parte de um grupo de teatro em sua juventude, no qual se conheceram, e

²⁰³ FREUD, Sigmund. “A repressão (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 66.

²⁰⁴ HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014. p. 158.

²⁰⁵ Ibid., p. 155

²⁰⁶ Ibid., p. 158.

²⁰⁷ Na edição do livro consultada, Vera Ribeiro traduz a expressão “oubli commandé” como “esquecimento obrigatório”, a qual preferimos traduzir como “esquecimento comandado”. Ibid, p. 158-159.

²⁰⁸ Versos de *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar. GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. 11ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 5.

a partir de então iniciou a militância no movimento estudantil contra a ditadura militar, motivo pelo qual foi preso e exilado. Ao retornar ao Brasil, trabalhou como diretor de teatro até abandonar a carreira para se tornar administrador de teatros públicos da prefeitura de São Paulo. Mas parte significativa dessa história permanece opaca para Telmo: entre tantas questões, qual foi a sorte de Lia?

Considerando que a memória do outro, ou sobre o outro, integra a memória de si, o esquecimento do outro também se relaciona a um esquecimento de si mesmo; e como diz Seligmann-Silva, “a *crise de autorepresentação* (crise de identidade) leva à necessidade constante de autoperformatização do ‘eu’”²⁰⁹. O passado deslembrado de Jaime e Lia é, então, incorporado ao espetáculo que marcaria o retorno do protagonista à função de diretor de teatro como tema principal.

Mônica, como Lia, e Miguel, como Jaime, vão encenar as lembranças remanescentes de Telmo. Na dialética desse “teatro da memória”, a “memória impedida” do personagem também é provocada durante os ensaios dos atores com o uso ostensivo de improvisações, que servem como atos rememorativos e imaginativos para o diretor, na medida em que reanimam suas lembranças encobertas e recobrem as lacunas do passado com ações inventivas surpreendentes.

Observamos, ainda, uma correspondência de sentido entre os nomes dos personagens principais e seus papéis na trama do filme. O nome do protagonista, Telmo, tem origem grega e significa sonhador, imaginativo e intuitivo, características que apontam para a sensibilidade exacerbada do personagem, a qual é estimulada através dos ensaios de teatro no decorrer do filme e dá ensejo à reconstrução de suas memórias. O codinome Jaime, por sua vez, assumido pelo personagem durante os anos de combate à ditadura, é uma variação latina do nome hebreu Jacó. Na tradição bíblica, o personagem Jacó teria recebido este nome por ter nascido segurando o calcanhar de seu irmão gêmeo Esaú. A referência bíblica de Jacó nos remete ao personagem mitológico grego Aquiles, protagonista da Ilíada de Homero, por ser o calcanhar seu traço marcante, o qual representava sua única fraqueza. Quanto ao protagonista do filme, o vetor de sua

²⁰⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Teatro como performance da recordação na era das catástrofes e próteses de memória. In: **Cartografias**, Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, n. 5 - 2018, p. 174. Grifo do autor.

fragilidade é sua memória, a qual, obliterada pelo esquecimento, lhe censura o conhecimento sobre parte significativa do seu passado.

Tal conteúdo reprimido do passado de Telmo se refere justamente a Lia. De seu nome, não se sabe se diz respeito à sua verdadeira identidade ou representa o codinome admitido na luta armada. Sua origem remete ao hebraico Leah, que, na tradição bíblica, foi o nome da primeira esposa de Jacó, irmã de Raquel, citada no velho testamento. De significado impreciso, no antigo hebraico esse nome seria entendido como um elogio. Entretanto, ela é a personagem *obs-cena* do filme, segundo o sentido empregado por Teresa de Lauretis, “colocada inversamente à cena”, “contra a cena”;²¹⁰ em outras palavras, a mulher que constitui o “fantasma do inconsciente masculino”²¹¹ (Fotograma 20).



No cartaz de “terroristas procurados”, as fotos de Telmo e Madalena estão destacadas por um círculo. Não há referência a Lia. Fotograma 20 do filme *Trago Comigo* (2016), 11’16”.

²¹⁰ De acordo com a crítica da autora à identificação convencional da mulher no cinema dominante, mesmo se tratando de “filme de mulher”: “Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira *obs-cena*, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem”. DE LAURETIS, Teresa. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. In: **Revista Estudos Feministas**, Vol. 1, n. 1, 1993, p. 99.

²¹¹ MACCABE, Colin; MULVEY, Laura. “Images of women, images of sexuality”. In: MACCABE, Colin (Org.) **Godard: images, sounds, politics**. Londres: Macmillan Press, 1980, p. 89. Apud. HÉRCULES, Laura Carvalho. **Sob o domínio da cor**: análise dos filmes *Pierrot le fou* e *Le bonheur*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2013, p. 61.

Para a construção do mistério que envolve a identidade de Lia, concorre o fato de que a manutenção da vida clandestina durante a ditadura exigia dos militantes não deixar rastros de suas vidas pregressas ao engajamento nos movimentos de resistência armada, para que, eventualmente, não fossem identificados pelos aparelhos repressivos do Estado. Por isso o conhecimento a respeito de Lia pelo espectador é também mediado no filme pela memória de Telmo, uma vez que ele praticamente não possui outra fonte sobre o passado compartilhado com ela, como fotos ou registros audiovisuais, a não ser suas lembranças, gradualmente reconstruídas.

O perfil de Lia é reconstruído por meio da “memória manipulada” de Telmo, na medida em que ele a descreve para sua namorada e o elenco da peça a partir do que se recorda de traços de sua personalidade. Por meio desses indícios, as imagens de Mônica e de Lia se fundem, os amores de antes e de agora se acoplam em uma única atuação, de modo que se somam diversas camadas de significação na construção da personagem. Assim, eles confrontam o seu esquecimento, no sentido da “ausência de nome e de fama, a obscuridade e a indiferença dos vivos de amanhã”, o que pode corresponder a “uma morte pior que a biológica”.²¹² Impedindo que a experiência de Lia seja apagada da história, esse “teatro da memória” se reveste de um caráter ético pela abertura de um espaço e um tempo heteróclitos em que o estranho familiar ausente se torna presente.

Teatralização da memória ou (re)produção performática do passado

Diante da opacidade de parte significativa de sua experiência pessoal, é durante o ensaio dos atores para a peça que Telmo desfia o novelo de seu passado na tentativa de reconstruir a imagem-lembrança esquecida de Lia. Em sua anamnese, a memória é tomada inicialmente como matéria-prima de um processo de mimese, segundo uma concepção de matriz aristotélica da memória, em um esforço do diretor de desdobrar suas reminiscências na teatralização de suas memórias.²¹³

Considerando a emergência do passado no presente da narrativa como decorrência da procura ativa do personagem, compreendemos a anamnese do protagonista como ato de verdade refletido, ou ato reflexivo de verdade, como Foucault concebe o procedimento

²¹² GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração:** ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014. p. 15.

²¹³ O exercício de mimetização da memória, no sentido aristotélico, foi discutido por Meneses a partir da obra de Graciliano Ramos. MENESES, Adélia Bezerra. Memória: matéria de mimese. In: BRANDAO, C. R. (org.). **As Faces da Memória.** Campinas: UNICAMP, 1995. p. 11-24.

de aleturgia no qual o sujeito é, ao mesmo tempo, ator, testemunha e objeto refletido da verdade enquanto conhecimento “verdadeiro” do passado. O autor refere-se à aleturgia como forma de veridicação, de dizer o verdadeiro, produzindo-o performaticamente através de procedimentos e rituais dotados de conotação jurídica e mágica.²¹⁴

A aleturgia é teorizada por Foucault a partir de sua leitura das relações entre saber, verdade e poder em *Édipo-Rei*, de Sófocles, como manifestação da verdade por meio da revelação do passado. Esse processo deve culminar na subjetivação do indivíduo envolvido nessas relações, sem a qual o círculo da aleturgia não se completa. Segundo o autor, “a manifestação da verdade, o procedimento aletúrgico, por conseguinte, faz muito mais do que dar a conhecer o que era desconhecido, muito mais do que revelar o que era oculto”²¹⁵ Desse modo, ele aponta para a importância e a necessidade da manifestação da verdade na forma da subjetividade, na medida em que produz efeitos da ordem da libertação individual.

A partir da anamnese do protagonista, realizada na teatralização de suas memórias como procedimento aletúrgico, um processo conduzido menos pela razão que pelo fluxo criativo do protagonista, engendrado nos ensaios com a colaboração dos atores, o passado emerge na narrativa como ficção. As lembranças do personagem são, assim, mobilizadas na encenação dos atores e complementadas por improvisos, em um processo no qual o protagonista é tanto diretor quanto espectador da peça, visto que assiste à encenação do seu passado na medida em que provoca as ações que se desenrolam no palco. Mais próximo a uma mnemopoética, como Harald Weinrich se refere ao pensamento proustiano,²¹⁶ do que a uma mnemotécnica, segundo os métodos de rememoração da antiguidade grega, destacamos desse “teatro da memória” sua relevância para a subjetivação do personagem-testemunha e para a reintegração da imagem-lembrança de Lia à memória de Telmo.

Desse modo, a relação do personagem com o outro ausente, cindida pelo esquecimento, é reconstruída no domínio da teatralidade. Em uma descrição sintética do conceito, Josette Féral, crítica e pesquisadora de teatro, afirma que a teatralidade “é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço,

²¹⁴ FOUCAULT, Michel. Aula de 30 de janeiro de 1980. In: **Do governo dos vivos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. P. 67-84.

²¹⁵ Ibid., p. 68.

²¹⁶ WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 210-211.

tornando espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção".²¹⁷ O desdobramento das noções envolvidas na compreensão desse processo esclarece o seu sentido para a narrativa:

A teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano – espaço de representação, real - ficção, simbólico – pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce.²¹⁸

Assim, a teatralização da memória do protagonista pode ser considerada como um processo de criação de um espaço e também de um tempo outros, uma heterotopia indissociável de uma heterocronia, à maneira de Foucault, que possibilitam a identificação e a integração da alteridade pela via da aleturgia. Esse movimento de integração deve levar em consideração a perda de si e do outro produzida pelo esquecimento, revelada por uma ambiguidade significativa do verbo esquecer-se em grego, como explica Adélia Meneses:

[...] *eu me esqueço* pode ser entendido também como *eu me escondo*. Esquecer-se/esconder: essa fórmula, centrada na ambiguidade da voz média do verbo *lethomai* não resumiria o essencial daquilo que Freud fala das lembranças esquecidas/escondidas/encobertas por conta da repressão? As histéricas, os neuróticos – e as pessoas, de um modo geral, escondem-se no esquecimento. Ou: esquecem-se, escondem algo de si próprias no esquecimento.²¹⁹

Durante os ensaios para a peça, aos poucos o personagem vai se revelando e se reapropriando desse passado esquecido vivido com Lia através da recriação em cena de momentos compartilhados com ela e com o grupo de amigos que faziam parte de seu coletivo de guerrilha urbana à época da ditadura militar. Com o intuito inicial de reconstruir fielmente o passado, Telmo começa a perseguir o “espírito” de Jaime e o “clima” daquele tempo em que ele se dedicava à causa da “revolução”. Mas no auge de

²¹⁷ FÉRAL, Josette. **Além dos limites:** teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 86.

²¹⁸ Ibid., p. 112.

²¹⁹ MENESES, Adélia Bezerra. Op. cit. p. 22. Nota 13. Grifos da autora.

seu ímpeto memorialista, o diretor percebe como a ideia naturalizada da memória como orientadora da experiência tem sido esvaziada de sentido na cultura histórica contemporânea, como demonstra sua dificuldade de incitar no elenco jovem da peça os mesmos ideais que o protagonista defendia durante sua juventude, o que desencadeia conflitos entre o diretor e os atores. Além disso, a escolha de Mônica por Telmo para interpretar Lia provoca embates entre o diretor e a atriz devido às contradições entre a personalidade de Mônica e a caracterização da personagem, considerando-se a fixação de Telmo com a fidelidade da atuação às suas lembranças de Lia.

Esses conflitos entre o diretor e os atores do elenco da peça podem ser compreendidos como geracionais, na medida em que eles desafiam as memórias e a perspectiva histórica do protagonista sobre a luta armada contra a ditadura. Os jovens atores questionam seu caráter elitista, com baixa representatividade de negros, operários e pessoas da periferia, colocando em xeque os conceitos de ideologia e utopia revolucionária do diretor, bem como sua avaliação sobre os erros e acertos da juventude militante da esquerda armada dos anos 1960 e 1970 (Fotograma 21).



Telmo dirigindo os atores no ensaio da peça: – “Peraí, peraí... Não tem ‘mano’ na revolução. Isso aqui não é filme americano.” Fotograma 21 do filme Trago Comigo (2016), 36'28”.

A tensão criada pelos confrontos entre Telmo e o grupo revela como a ressurgência dessas memórias desafia tanto as convicções do protagonista quanto o parco conhecimento dos jovens atores a respeito desse período obscuro da história nacional, incitando a elaboração dos traumas da ditadura pelo personagem-testemunha e a

apropriação dessa história pelos demais personagens que herdaram esse passado inglório. Motivado por um “dever de memória”, o diretor esbarra na incapacidade de transmitir integralmente suas experiências ao grupo, devido ao quinhão de irrepresentável que seus sentidos agregam, os quais transbordam os limites do realismo. Assim, a estética da montagem da peça assume outras características:

A composição do cenário e figurino foge à representação realista, estabelecendo-se a partir de um modelo carregado pelo tom subjetivo. O uso reduzido de objetos, a maquiagem bem marcada formando uma espécie de máscara e as roupas alaranjadas responsáveis por uniformizar os atores apontam para uma concepção moderna da cena que privilegia o simbólico. [...] O cenário, por sua vez, - livre de objetos meramente decorativos - parece apontar igualmente para a impossibilidade de traduzir uma experiência em todas as suas formas, uma vez que esta transcende a linguagem, impossibilitando uma representação una e definitiva dos acontecimentos.²²⁰

De forma coerente com o tom subjetivo da peça, a pantomima vem a ser a modalidade cênica escolhida para compor o espetáculo, explorando as potencialidades expressivas dos corpos dos atores, com uso limitado da linguagem oral durante a atuação, recorrendo a gestos, atitudes e expressões faciais como artifícios fundamentais de um “teatro performativo”, ou seja, um teatro pós-dramático, que visa constituir um “espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto”.²²¹ O vermelho e o laranja predominam no figurino, no cenário e na iluminação do palco, intensificando os sentidos de excitação, emergência, perigo e violência que permeiam as performances, sincronizadas a uma percussão de metais.

Como uma forma artística que se afasta do gênero dramático, a performance coloca a execução das ações em primeiro plano em detrimento de seu valor representativo, no sentido mimético do termo, uma vez que atribui maior importância ao desenrolar do processo que ao seu desfecho. Assim, em uma tentativa de definir o seu conceito, pode-se afirmar que “as obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente *sobrevêm*”,²²² ou, ainda, “constituem um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram”.²²³

²²⁰ ALMEIDA, Samira. Encenações do passado: a construção de um testemunho na minissérie brasileira *Trago Comigo. ReVeLe*, n. 4, mai., 2012, p. 17.

²²¹ FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v. 8, 2008. p. 198.

²²² Ibid. p. 203. Grifos da autora.

²²³ Ibid., p. 205. Grifos da autora.

O caráter performático do espetáculo encenado no filme parece identificar-se a uma teatralidade propriamente cinematográfica de que trata Deleuze. Segundo o filósofo:

Se pensarmos nas relações em geral do teatro e do cinema, não nos encontramos mais na situação clássica em que as duas artes são dois meios diferentes de atualizar uma mesma imagem virtual, mas também não nos encontramos na situação de uma “montagem das atrações”, em que um espetáculo teatral (ou circense etc.), por estar sendo filmado, desempenha o papel de uma imagem virtual que viria prolongar as imagens atuais sucedendo por um momento a elas, durante uma sequência. A situação é bem diferente: a imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, entram num circuito que nos leva constantemente de uma a outra, formam uma única e mesma “cena” em que as personagens pertencem ao real e no entanto desempenham um papel.²²⁴

Desse modo, a performance teatral realizada no filme caracteriza-se como imagem-cristal, no sentido deleuziano. Nela, a imagem atual do presente e a imagem virtual do passado, imagens distintas que constituem a unidade indivisível do cristal de tempo (expressão de Guattari retomada pelo autor) estabelecem trocas constantes, expressas na forma do diálogo transgeracional entre o diretor e os atores do espetáculo. Nesse espaço de trânsito da virtualidade das lembranças para sua atualização em imagem, as lembranças ocultas constituem a face opaca do cristal, e a visualidade da performance, sua face transparente.

Do ponto de vista da performance dos atores da peça, destacamos a materialidade do corpo como fenômeno da “ordem da presença”, teorizada pela pesquisadora de teatro contemporâneo Erika Fisher-Lichte em oposição à “ordem da representação”, segundo a qual o corpo é concebido como signo subordinado à ficção. Na perspectiva da estética da presença:

[...] a ordem da representação é vista como geradora de significados ao passo que a ordem da presença é vista como geradora de associações, memórias, que se materializam de forma totalmente imprevisível para o observador ou espectador, e que implicam em uma dissolução, no ator, no performer, das fronteiras existentes entre corpo e mente, gerando múltiplas possibilidades de incorporação (embodiment).²²⁵

A partir da encenação de suas lembranças, em um jogo intrincado entre a memória, a imaginação e o esquecimento, na peça que permanece até o fim do longa não nomeada pelo diretor, mas constitui “a peça mais importante de sua vida”, Telmo se recorda de

²²⁴ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 105.

²²⁵ BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. p. 158.

haver delatado para agentes da repressão, sob tortura no pau-de-arara, com choque elétrico (Fotograma 22), um ponto de encontro marcado com um companheiro do coletivo. A performance teatral constitui, assim, como a define Seligmann-Silva, uma “reverberação que procura virar no sentido positivo a carga negativa espectral de todo não dito”.²²⁶



Interpretação de Jaime no pau-de-arara, enquanto o ator narra a tortura sofrida com choque-elettrico. Fotograma 22 do filme Trago Comigo (2016), 1h03'49”.

A lembrança desse momento trágico foi provocada por uma cena preparada pelos atores em sugestão a Telmo, quando então ocorre sua catarse de integração,²²⁷ “alcançando no passado o que se furtava à lembrança”²²⁸: o encontro, em uma igreja, seria com seu amigo Lopes, que atendia por Braga, mas em seu lugar compareceu Lia. Nessa ocasião Lia foi presa e eles foram separados para sempre. O esquecimento sobreviria, então, à memória do personagem em defesa de seu psiquismo após o choque da perda.

²²⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Teatro como performance da recordação na era das catástrofes e próteses de memória. In: **Cartografias**. Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, n. 5 - 2018, p. 173.

²²⁷ O momento catártico, ou a rememoração catártica, foi teorizado por Freud em seus *Estudos Sobre a Histeria* (1895), quando ele passou da hipnose ao método da associação livre para estimular seus pacientes a tornar conscientes lembranças significativas. Posteriormente, J. L. Moreno reconheceria a dramatização, ou a encenação, como forma de induzir a catarse, formulando o conceito de catarse de integração. Ver: ALMEIDA, Wilson. Além da catarse, além da integração, a catarse de integração. **Revista Brasileira de Psicodrama**. n. 18, v. 2, São Paulo: 2010. p. 75-95.

²²⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009. p. 53.

Conforme a pertinente sugestão de Seligmann-Silva, “a passagem pela figura da ‘vítima’ é temporária. O importante é o passo seguinte, as derivas em direção às heterotopias: utopias menos arrogantes, mais quentes e menos abstratas.”²²⁹ Assim, atribuindo a culpa da prisão de Lia a Lopes, que deveria ter comparecido ao encontro em lugar dela, Telmo prepara uma exibição da peça para o amigo à maneira da armadilha arquitetada por Hamlet para que o rei confessasse o crime de ter matado o seu pai.

Mas o passado não era tão claro quanto se apresentava ao diretor, e a reação do suposto culpado à peça surpreendeu-lhe ainda mais. Pois além de Lopes não ter podido comparecer ao encontro por se encontrar ferido desde a última ação realizada pelo coletivo, um assalto a banco, ou, como preferem, uma expropriação de capital para a luta contra a ditadura, na qual Telmo foi preso, Lia teria insistido em substituí-lo pela oportunidade de rever seu amante. Mas Telmo se esqueceu desse momento, bem como de todos os outros vividos com Lia, sua memória bloqueou esse trauma irreparável, o que lhe impediu por muito tempo de esclarecer o que havia acontecido. Uma transição em *fade in* encerra essa sequência. Ao “eu esqueci”, na voz do protagonista, se sucede uma tela branca, gradualmente revelada no plano seguinte, em um jogo de luzes, criando o efeito de desvelamento ou esclarecimento do passado.²³⁰

O momento em que as lembranças sobre esse dia fatídico, recalcadas no inconsciente do protagonista, emergem à sua consciência possibilita o desvendamento do conflito formado pela culpa assumida pela prisão e o posterior desaparecimento de Lia após o encontro delatado. O personagem experimenta, assim, o drama trágico do herói clássico, o paradoxo de se sentir culpado sem o ser. A intensidade do efeito catártico provocado em Telmo pela encenação dos atores é proporcional à quantidade de afeto reprimido ao longo dos anos para bloquear a memória desse trauma, então deflagrado quando, como espectador na plateia do teatro, ele experimenta em um colapso na experiência do tempo²³¹ a revivescência do instante decisivo da perda de Lia (Fotograma

²²⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Teatro como performance da recordação na era das catástrofes e próteses de memória. In: **Cartografias**, Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, n. 5 - 2018, p. 174.

²³⁰ Esse efeito foi aplicado ao corte da cena no filme, sendo que na série se repete o uso do *fade out* para uma tela preta. Essa diferença da edição do filme em relação à série, entre outras, como alterações da trilha sonora e na colorização das filmagens, embora sutis, parecem indicar uma sofisticação ou aprimoramento da linguagem cinematográfica em função da narrativa.

²³¹ Segundo Pelbart, o colapso na experiência do tempo, frequentemente associado à loucura, é caracterizado por um desmoronamento, pela quebra ou esfacelamento do fluxo contínuo que normalmente constitui o fundo da existência humana. Mas o autor ressalta que “o colapso na experiência do tempo tão facilmente detectável entre os chamados psicóticos e descrito com tamanha

23). Ao final da série, em uma cena excluída na montagem do filme, Telmo contata o diretor do documentário encenado no início da trama, declarando-se finalmente capaz de conceder a entrevista interrompida pelo seu esquecimento, como clara expressão da resolução de seu conflito com o passado.



Encenação da prisão de Lia no ponto delatado por Telmo. “Igreja da Consolação, quarta-feira, 17h25min.” Fotograma 23 do filme Trago Comigo (2016), 1h10'08”.

Assim, a peça montada por Telmo opera de um modo performativo, não como representação, mas como exercício de criação de sentidos possíveis para o inimaginável e o irrepresentável da experiência traumática a partir da memória e da imaginação dos envolvidos na montagem, investindo contra o esquecimento desse passado. Na encenação, os sentidos atribuídos às lembranças do diretor são complementados pela performance dos atores, que imprimem sua pessoalidade em cada personagem que encarnam. As experiências pessoais do diretor são, então, apropriadas pelo elenco, que trabalham igualmente na construção e atribuição de sentidos para esse passado.

Sobre o potencial político das artes cênicas em relação a memórias traumáticas, já se afirmou que

minúcia por parte dos que os tratam não é prerrogativa exclusiva deles e transborda largamente o universo ‘psi’, sendo objeto de exploração nas variadas modalidades da experimentação estética.” PELBART, Peter Pál. Multiplicidade temporal. In: SALOMON, Marlon (Org.) **Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos**. Edições Ricochete, Goiânia, 2018. p. 314.

apresenta[m] a potência de recriar tais laços de memória, mas também de desfazê-los, de torná-los mais visíveis, objetos de crítica e reflexão, enfim, de recriá-los e transformá-los em objeto de uma ação performativa que produz intimidade, proximidade, e não meramente contemplação – pois contemplar implica tomar distância, deslocar-se para ver objetivamente. Os afetos em jogo (os risos, as lágrimas, etc.), como efeitos da encenação, produzem uma interação com o passado capaz de rearticular laços de pertencimento.²³²

Desde a montagem da peça, dos ensaios à estreia, a performance possibilita a insurgência da alteridade do passado no presente, tensionando a relação que os jovens têm com o passado, herdado como história, cujo conhecimento é transformado durante o processo. Além disso, como destacaram com pertinência Nagib e Paiva acerca da locação principal do filme, mesmo não se tratando de um teatro como o Arena ou o Oficina, com uma história de militância política,

O recurso ao teatro serve aqui também para a redescoberta do famoso Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo, atualmente desativado: liga a ficção a um contexto geográfico e rememora o papel central do movimento teatral paulista nas lutas políticas do país.²³³

A alteridade do passado também é evocada no registro documental das cenas de entrevistas dos ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos políticos, no uso de sua “faculdade de intercambiar experiências”, como Walter Benjamin define a “arte de narrar”.²³⁴ Os seus testemunhos, portanto, não se restringem a um viés exclusivamente confessional, autocentrado, mas dão indício de uma falta, a das vítimas fatais da ditadura: essas seriam as autênticas testemunhas, as que submergiram nessa experiência trágica e fitaram a górgona, segundo a expressão de Primo Levi, sendo as únicas que poderiam efetuar um testemunho integral desse passado.²³⁵ A lacuna

²³² ABREU, Marcelo; BIANCHI, Guilherme; PEREIRA, Mateus. Popularizações do passado e historicidades democráticas: escrita colaborativa, performance e práticas do espaço. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 24, abr./jun. 2018. p. 294-295.

²³³ NAGIB, Lúcia; PAIVA, Samuel. As passagens de Tata Amaral: Entrevista com Tata Amaral. **Aniki**, vol. 5, nº 2 (2018), p. 502.

²³⁴ BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 198.

²³⁵ Em referência à experiência dos campos de concentração e extermínio nazistas, Primo Levi afirma: “[...] não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas, muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são as regras, nós, a exceção.” LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 47.

irreparável aberta no tecido testemunhal pela ausência dessas testemunhas, que não podem falar porque se encontram mortas ou desaparecidas, aponta para um limite nas formas narrativas de tornar o passado presente pela impossibilidade de substituí-las ou representá-las.²³⁶

No plano da realização do espetáculo, que se desdobra em uma temporalidade diegética própria, heterocrônica, a ebulação de sentidos para as memórias emergentes, de modo diferente de como ecoa para os atores, caracteriza-se para o diretor como um procedimento aletúrgico, em que a redescoberta do passado é experimentada como o retorno do reprimido. O palco do teatro constitui, assim, o espaço em que a vítima fatal é salva da atopia do esquecimento, esse não-lugar da linguagem onde se perde “o ‘comum’ do lugar e do nome”,²³⁷ a heterotopia em que o ente querido outrora perdido é reencontrado.

²³⁶ CIANCIO, Belén. ¿Como (no) hacer cosas com imágenes? Sobre el concepto de posmemoria.

Constelaciones, Revista de Teoría Crítica, n. 7, dez./2015, p. 507.

²³⁷ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. S. T. Muchail, São Paulo: Martins fontes, 2002. p. XIV.

***Hoje e Trago Comigo* frente a políticas institucionais de memória e de esquecimento**

Nesta seção, deslindamos as relações que os filmes *Hoje e Trago Comigo* estabelecem com o amplo processo de normatização das memórias sobre a ditadura militar no Brasil por meio de intervenções dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, o que Henry Rousso denomina “judicialização do passado”, ou seja, a sua regulamentação judicial.²³⁸ Esse longo processo, conduzido durante o período de redemocratização e além, compreende as interpretações dominantes sobre a “Lei da Anistia”, de 1979, a promulgação da “Lei dos Mortos e Desaparecidos”, em 1995, a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2011, e sua atuação de 2012 a 2014, além das políticas públicas de acesso aos arquivos de órgãos de repressão militares vigentes na legislação brasileira. Partindo de uma perspectiva sobre as imagens cinematográficas “não mais como um objeto, e sim como *acontecimento*, campo de forças ou sistema de relações”,²³⁹ voltados às suas potencialidades para além do dispositivo de representação, consideramos os filmes em questão como eventos de memória, ou, em outras palavras, formas de reelaboração da memória autoritária pela arte do cinema.

Atentos para a imbricação entre afetos e discursos na “partilha do sensível” promovida por essas políticas institucionais de memória e de esquecimento, buscamos, como sugere Jacy Alves de Seixas em sua “fenomenologia da cultura política brasileira”,²⁴⁰ “considerar na cartografia sensível do real esta partilha outra entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível, o consciente e o inconsciente”,²⁴¹ que se desdobra nas figuras da memória, do esquecimento e da imaginação, faculdades correlatas, igualmente políticas, mas também “linguagens que enunciam e inscrevem-se

²³⁸ Conferir, por exemplo: ROUSSO, Henry.. “La trayectoria de un historiador del tiempo presente, 1975-2000”. In: Anne Pérotin-Dumon (Org.). **Historizar el pasado vivo en América Latina**. Traducción de Horacio Pons. Disponível em: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php. Último acesso: 16 ago 2018.

²³⁹ PARENTE, André. **Cinema em trânsito**. Cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Azougue. 2012. p. 37. Grifo meu.

²⁴⁰ A perspectiva da autora em suas pesquisas relacionadas aos temas da memória e do esquecimento foi assim denominada por Amon Pinho em um feliz encontro promovido pelo Núcleo de Pesquisas em História Política (NEPHISPO/UFU) durante os seminários do segundo semestre de 2016, In(ter)venções Contemporâneas: Quid pro quo, em debate sobre a comunicação de Jacy Alves de Seixas intitulada “Brasil, país do futuro: políticas de esquecimento e imagens identitárias da denegação”, em 19 de outubro de 2016, na UFU.

²⁴¹ SEIXAS, Jacy Alves de. Formas identitárias e estereótipo: o brasileiro jecamacunaímico e a gestão do esquecimento. In: NAXARA, Márcia; CAMILOTTI, Virgínia (Orgs.). **Conceitos e linguagens: construções identitárias**. São Paulo: Intermeios; Capes, 2013. p. 239.

em relações de poder.”²⁴² Nesse sentido, observamos como ambas as produções cinematográficas apresentam imagens e linguagens dissidentes, disruptivas, ou dissensuais, que confrontam os discursos assentes e promovem linhas de fuga em relação aos dispositivos políticos estabelecidos pelo Estado que incidem na produção de subjetividades.

Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para os “liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação”.²⁴³ Esse aspecto da relação intrincada entre a memória e o esquecimento não passa despercebido por Seixas ao adotar a tipologia das modalidades de esquecimento elaborada por Marc Augé para identificar as formas de esquecimento exercitadas na cultura política brasileira.²⁴⁴

Conforme descrito por Seixas, o esquecimento é compreendido não como o oposto da memória, em relação de antagonismo a esta, “mas como sua contrapartida inelutável e instituinte”.²⁴⁵ Assim como as formas e as linguagens da memória, as do esquecimento são consideradas pela autora em sua positividade, contra uma paradigmática qualificação negativa do esquecimento, em sintonia com autores como Proust e Nietzsche que destacaram a “potencialidade subversiva inscrita em se saber (e poder) esquecer.”²⁴⁶

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

Fazer o elogio do esquecimento não significa vilipendiar a memória, ainda menos ignorar a lembrança, mas reconhecer o trabalho de esquecimento na primeira e localizar sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de alguma forma a mesma relação que a vida e a morte.²⁴⁷

Tendo em vista a relação intrínseca entre memória e esquecimento, Augé distingue três formas do esquecimento, figuras familiares, que podem se confundir pois

²⁴² Ibid., p. 243.

²⁴³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 41.

²⁴⁴ SEIXAS, Jacy Alves de. Brasil, país do futuro: políticas de esquecimento e imagens identitárias da denegação. *Impulso*, Piracicaba. n. 25(64), 161-178, set.-dez. 2015, p. 166-167.

²⁴⁵ Idem. Formas identitárias e estereótipo: o brasileiro jecamacunaímico e a gestão do esquecimento. In: NAXARA, Márcia; CAMIOTTI, Virgínia (Orgs.). **Conceitos e linguagens: construções identitárias**. São Paulo: Intermeios; Capes, 2013. p. 235.

²⁴⁶ Idem. Brasil, país do futuro: políticas do esquecimento e imagens identitárias da denegação. **Op. cit.**, p. 165.

²⁴⁷ AUGÉ, Marc. **Las formas del olvido**. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998. p. 19. Tradução nossa.

são “filhas” deste: o retorno, a suspensão e o começo ou recomeço. A primeira se refere a iniciativas de recuperação de um passado perdido, nas quais se esquece do presente e do passado imediato, constituindo um modo de simplificação do passado. A segunda define ritos de suspensão do tempo, períodos de interregno em que se estetiza o instante presente, ao se esquecer do passado e do futuro. Por fim, a terceira forma do esquecimento, descrita pelo autor como a figura do começo ou recomeço, consiste na “inauguração radical” de um futuro, esquecendo o passado. Trata-se de “criar as condições de um novo nascimento que, por definição, abre as portas a todos os futuros possíveis”.²⁴⁸

Refletindo sobre como a “figura do ‘começo’ ou do ‘recomeço’” se mostra relevante para compreendermos a gestão do esquecimento na cultura política brasileira, como o faz Seixas,²⁴⁹ percebemos que essa forma de esquecimento, caracterizada por uma atitude projetiva, que divorcia o futuro do passado pois este não pode lhe servir de referência, se identifica à perspectiva de conciliação nacional sobre a qual se fundou o projeto de redemocratização brasileiro. Nessa chave interpretativa, identificamos como esse projeto se realiza na produção de um “consenso ficcional” sobre a ditadura militar no país, como o denomina Edson Teles,²⁵⁰ fundamentado no recurso ao esquecimento público como instrumento de superação dos conflitos do passado. Esse “esquecimento comandado”, segundo a expressão de Huyssen,²⁵¹ tem como objetivo promover a reconciliação e a pacificação nacional, princípio expresso na “Lei de Anistia”, reiterado na “Lei dos Mortos e Desaparecidos” e reafirmado pela lei de criação da CNV, como pré-requisito para a estabilidade da ordem sócio-política nacional.

Um espectro ronda a memória

No filme *Hoje*, ora o ator encarna a presença do personagem desaparecido em cena, ora o recurso às projeções em vídeo de sua imagem produz efeitos visuais na cenografia que indicam o caráter de uma presença apenas virtual. As projeções também apresentam imagens de arquivo e os contrastes de luz e sombra no campo durante sua

²⁴⁸ AUGÉ, Marc. **Las formas del olvido.** Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998. p. 67.

^{249 249} SEIXAS, Jacy Alves de. Brasil, país do futuro: políticas de esquecimento e imagens identitárias da denegação. *Impulso*, Piracicaba. n. 25(64), 161-178, set.-dez. 2015, p. 166-167.

²⁵⁰ TELES, Edson. **O abismo na história:** ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade. 1^a ed. São Paulo: Alameda, 2018.

²⁵¹ HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente:** modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014. p. 158-159.

execução acentuam e deformam a perspectiva, conferindo profundidade ao espaço do apartamento.²⁵² Essa construção cênica caracteriza a sequência em que Luiz lê em voz alta o artigo 1º da Lei 9.140/95, publicada no Diário Oficial da União, que reconhece como mortas, para todos os efeitos legais, pessoas que participaram ou foram acusadas de participação em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e que, por esse motivo, tenham sido detidas por agentes públicos, achando-se, desde então, desaparecidas, sem que delas haja notícias (Foto 8).



Leitura da publicação da “Lei dos Mortos e Desaparecidos” no Diário Oficial da União por Luiz, com trechos projetados sobre os atores e nas paredes do quarto de Vera. Fotograma 8 do filme *Hoje* (2012), 40’15”.

Ao fim da leitura, o personagem ironiza o pagamento da indenização a título reparatório aos familiares e declara:

Luiz: – Curioso, eu estou aqui [indicando a lista dos nomes de desaparecidos reconhecidos como mortos] e aqui [no apartamento, nos devaneios e na memória de Vera].

Mas como seria a vida de Vera caso Luiz não tivesse desaparecido? E o que aconteceria se ele reaparecesse? Vera teria que devolver o apartamento? Em resposta a

²⁵² Ao analisar as relações entre a profundidade de campo no cinema e a memória, Deleuze considera procedimentos de potencialização do espaço como figuras da temporalização. DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Brasiliense. 1983. p. 132-134.

esses questionamentos intempestivos a protagonista faz a leitura do artigo 12 da lei, segundo o qual ela estaria amparada, caso o desaparecido reaparecesse:

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

Ao que Luiz objeta:

Luiz: – Salvo na hipótese de comprovada má fé.

Em uma clara reação de indignação com o suposto pela lei, Vera rasga, embola o jornal e o mastiga. Nessa sequência, a imagem do ente querido desaparecido e a projeção do texto da “Lei dos Mortos e Desaparecidos” dividem o mesmo quadro, ou melhor, se confrontam, quando o personagem espectral, se mantém de pé à frente da projeção em vídeo, sugerindo a manifestação de uma “prova contrária” (título do livro de Bonassi) à determinação legal que o declarou morto, embora sem sepultura.

A partir do que diz Lúcia Monteiro ao analisar a presença de arquivos em filmes e obras de arte contemporâneas, consideramos que as projeções em vídeo utilizadas no filme *Hoje* são capazes de “conferir atualidade e urgência às imagens”, de “ativar potências e reavivar tensões latentes em imagens fotográficas que estavam arquivadas e esquecidas”.²⁵³ Como afirma a autora:

Nos arquivos do passado, o que Freud chama de “pulsão de vida” e “pulsão de morte” são inseparáveis. A aliança contraditória entre elas se complexifica ao se “abrir os arquivos”, ao “desarquivar”. A etapa da projeção exacerba a desarquivação, acentuando a materialidade diáfana das imagens, própria aos feixes de luz e ao filme. Tal (i)materialidade contribui para seus efeitos fantasmagóricos, para sua capacidade de afirmar a vida em algo que parecia morto, enterrado, esquecido.²⁵⁴

Segundo Monteiro, as projeções em vídeo condensam seis operações conceituais: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, escuta/interpelação (especulação), montagem e projeção, das quais “emerge uma potência espectral que se apresenta em sua plasticidade e se dissemina pela atmosfera de projeção. No diáfano

²⁵³ MONTEIRO, Lúcia. A estética da “fotografia animada” na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo.

Significação, São Paulo, v. 44, n. 47, jan-jun., 2017, p. 241.

²⁵⁴ Ibid., p. 243.

espaço de projeção ensejam-se interrogações contundentes, ressuscitando um passado furtivo que se nos tentava escapar”.²⁵⁵

Sabemos que as políticas de memória são também políticas de esquecimento, no entanto, como diz Huyssen, “até as formas politicamente desejáveis de esquecimento resultam em distorções e evasões”.²⁵⁶ Percebemos, assim, como as projeções, fugidias e evanescentes, produzem no filme novos agenciamentos de imagens e lembranças e subvertêm as violentas estratégias de apagamento e esquecimento engendradas na elaboração das políticas institucionais em relação à ditadura militar.

#TragoComigoUmaLembrança

Além dos diferentes recursos estilísticos e estratégias narrativas articuladas por Tata Amaral em *Trago Comigo*, entre a narrativa ficcional, a performance teatral e os depoimentos de ex-presos e familiares de mortos e desaparecidos políticos, a cineasta produziu uma série de vídeos com relatos sobre a tortura no Brasil, publicados nas páginas oficiais de divulgação do filme em redes sociais na internet, no *Facebook* e no *Instagram*, reunidos pela hashtag #TragoComigoUmaLembrança. Esse material extra filmico reúne 48 vídeos gravados com artistas, intelectuais, ativistas dos direitos humanos, entre outros, além de atores do próprio filme, lendo os testemunhos de sobreviventes de perseguição política, prisão e tortura durante a ditadura, como os de Lúcia Murat, Dulce Pandolfi e Maria Amélia de Almeida Teles para a Comissão da Verdade, os de Criméia Alice Schmidt de Almeida e Rose Nogueira presentes no filme, e trechos do livro *Memórias do Esquecimento* (1999), de Flávio Tavares.

Esses vídeos curtos, cada um com menos de um minuto, foram divulgados ao longo das 48 horas que antecederam a estreia nacional de *Trago Comigo*. Durante a ditadura, após a prisão dos perseguidos políticos pelos militares, esse era o tempo mínimo necessário para que seus companheiros em liberdade confirmassem sua “queda” e mudassem de endereço, eliminando pistas de seu paradeiro, caso a vítima revelasse alguma informação sobre seu grupo em interrogatório sob tortura. No filme, o personagem Miguel encena o drama do protagonista Telmo, quando, em agonia no pau-

²⁵⁵ Ibid., p. 255.

²⁵⁶ HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente:** modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014. p. 160.

de-arara, ele se rende ao sofrimento infligido pelos agentes da repressão e entrega aos militares a hora e o local de um encontro marcado, antes do período crítico de 48 horas.

A gravação dos relatos de torturas físicas e psicológicas, dos abusos sexuais e das humilhações sofridas pelas vítimas da ditadura em primeiríssimo plano, com enquadramento frontal, coloca os rostos dos atores em posição de destaque, confrontando o espectador com a brutalidade e o sadismo dos eventos narrados. O fundo musical melancólico afina-se à experiência da dor revivida continuamente por aqueles que sobreviveram à imposição dessa violência. Assim, o conteúdo produzido para o lançamento do filme se propõe a sensibilizar a população e promover o debate público, utilizando as redes sociais *online* como fóruns para se discutir a importância de se investigar as graves violações de direitos humanos cometidas por agentes do Estado durante a ditadura e se combater a perpetuação dessas práticas no regime democrático.

Dos vídeos com relatos de tortura publicados nas páginas oficiais de divulgação do filme em redes sociais na internet, destacamos a leitura de uma parte do depoimento de Lúcia Murat pela *Drag Queen* Dindry Buck, vivida por Albert Roggenbuck, e a leitura de um trecho do livro *Memórias do Esquecimento*, de Flávio Tavares, pela cantora negra travesti Linn da Quebrada, por darem visibilidade a grupos sociais historicamente marginalizados pelo seu comportamento sexual. Como representantes de identidades de gênero e sexualidades desviantes em relação ao padrão heteronormativo, como lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*, intersexuais, assexuais e outros, como não binários e pansexuais, designados atualmente pela sigla LGBTQIA+, a presença de ambas as artistas nos vídeos a interpelarem o espectador com a quebra da quarta parede (Fotogramas 1 e 2) afronta a persistência da lógica repressiva de um aparato de controle moral intensificado durante a ditadura, que associa comportamentos sexuais dissidentes com a subversão da ordem e a criminalidade, responsável por produzir sua estigmatização e justificar a violência e a perseguição policial sobre esses grupos.²⁵⁷

²⁵⁷ BRASIL. Texto 7: Ditadura e homossexualidades, p. 299-311. In: **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. 2, Brasília: CNV, 2014.



Fotograma 1 – Dindry Buck: “Eu chorava...
pedia pra eles me matarem. Eles riham. Eram
os donos das nossas vidas e das nossas
mortes.”



Fotograma 2 – Linn da Quebrada: “Na sala de
tortura, o prisioneiro está sempre nu ou seminu. E
isto, que em si mesmo já é uma humilhação, facilita o
requinte maior do choque elétrico. [...]”

A participação de Dindry Buck e Linn da Quebrada não se baseia em relatos que remetem às experiências específicas dos atores sociais que elas representam, mas que, apesar disso, poderiam ter sido as suas. Mesmo nos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, considerada como parte fundamental de um processo de institucionalização de memórias coletivas sobre as violações de direitos humanos cometidas por agentes do Estado durante a ditadura no Brasil, é possível identificar a repetição de determinados silenciamentos em relação às suas experiências.

A partir da análise dos marcadores sociais da diferença utilizados no relatório oficial publicado pela CNV em 2014, Jennifer Gallagher e Caroline Bauer²⁵⁸ criticam a predominância de acepções universalistas sobre os direitos humanos, de modo a considerar questões de gênero e sexualidade, etnia e raça como “acessórios”, não tendo sido incluídas no relatório principal, mas adicionadas como “textos temáticos” ao final da publicação. Desse modo, o caráter jurídico positivista da narrativa produzida pela CNV, próximo a uma concepção de história historicista, como ressalta Bauer, reitera a marginalização de grupos sociais que historicamente tem sido negligenciados pelas iniciativas governamentais de elaboração de políticas públicas, conformando uma noção restritiva de quem são os sujeitos de direitos humanos.

²⁵⁸ GALLAGHER, Jennifer. **De muitas verdades a uma:** histórias enredadas, memórias tuteladas e a Comissão Nacional da Verdade (1979-2014). Dissertação (Mestrado em História), PPGH-UFSC, 2017. Apud. BAUER, Caroline. **Como será o passado?** História, historiadores e a Comissão Nacional da Verdade. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017, p. 178.

Portanto, ao conferir visibilidade a sujeitos que não são devidamente reconhecidos pelo “consenso ficcional”, “construído sob o silêncio do pacto pela redemocratização em oposição aos corpos desaparecidos, assassinados e torturados”,²⁵⁹ os vídeos gravados com a *Drag Queen* Dindry Buck e com a cantora negra travesti Linn da Quebrada provocam rasuras na demarcação das diferenças sociais predominantes na história do Brasil, reivindicando um espaço para as pessoas LGBTQIA+ entre os sujeitos de direitos. Ao emprestarem suas vozes a vítimas de violência do passado ditatorial, as duas artistas, falando no lugar de tantas outras que foram silenciadas, trazem à tona sua memória e atualizam a força da existência dessa população como modalidade de resistência ao esquecimento histórico das violências sofridas por esses grupos e de suas lutas por direitos. Do rompimento com as narrativas hegemônicas emerge o dissenso, como diz Rancière, caracterizando uma prática efetivamente política.

²⁵⁹TELES, Edson. **O abismo na história:** ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade. 1^a ed. São Paulo: Alameda, 2018. p. 29.

À guisa de conclusão: Digressões sobre história, cinema e memórias

Vimos como os legados culturais e institucionais do autoritarismo no Brasil sustentam a reprodução de práticas políticas que induzem o esquecimento sobre as graves violações de direitos humanos no país, legitimam a impunidade de seus perpetradores e, como diz Carlos Gallo, “se não descaracterizam o caráter democrático do atual cenário político, relativizam a sua qualidade”.²⁶⁰ Entretanto, um movimento dissonante em relação à pauta do Estado se desenha na sociedade, como observado por Edson Teles, revelado por ações de escracho aos torturadores e médicos legistas da ditadura e por manifestações públicas em prol da criação de lugares de memória, que demandam a averiguação das graves violações de direitos humanos cometidas durante a ditadura e a punição dos responsáveis.²⁶¹ Os sentimentos contraditórios que a imagem de um torturador como Carlos Alberto Brilhante Ustra agrega atualmente constituem, assim, um exemplo significativo de como a sociedade brasileira lida com os espectros da ditadura.

Com base na ação da família Teles, que resultou na condenação de Ustra em 2008 por sequestro e tortura, a família do jornalista Luiz Eduardo Merlini, militante do Partido Operário Comunista torturado e morto no DOI-CODI em 1971, órgão da repressão política comandado pelo coronel do Exército entre 1970 e 1974, apresentou uma ação declaratória em 2008 para que ele fosse reconhecido como torturador, a qual foi extinta no Tribunal de Justiça. Em 2010, a família de Luiz ajuizou um processo por danos morais contra Ustra, a partir do qual, em 2012, ele foi condenado a pagar uma indenização de R\$100 mil por responsabilidade na tortura e morte do jornalista. Contudo, em outubro de 2018, três anos após a morte do torturador, o Tribunal de Justiça de São Paulo extinguiu o processo, afirmando que o pedido da família estava prescrito.²⁶²

²⁶⁰ GALLO, Carlos A. **O passado no banco dos réus:** uma análise das decisões das Cortes Supremas argentina e brasileira sobre a validade das “leis de impunidade”. Trabalho apresentado 9º Congresso Latino-Americano de Ciência Política, organizado pela Associação Latino-Americana de Ciência Política (ALACIP). Montevidéu, 26 a 28 de julho de 2017. Disponível em:

<http://www.congresosalacip2017.org/arquivo/downloadpublic2?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czozNToiYToxOntzOjEwOjJRF9BUIFVSVPjtzOjQ6IjIzNjMiO30iO3M6MToiaci7czozMjoiNWEzMzkzMTA2ZjMzMdg5Njg0ZDcwYmQ3MjFhMDI4ZGliO30%3D>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

²⁶¹ TELES, Edson. **O abismo na história:** ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade. 1^a ed. São Paulo: Alameda, 2018. p. 49.

²⁶² AGOSTINE, Cristiane. TJ anula processo que condena Ustra a indenizar família de jornalista. **Valor**, São Paulo, 17, out. 2018. Disponível em: <https://www.valor.com.br/politica/5933121/tj-anula-processo-que-condena-ustra-indenizar-familia-de-jornalista>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

O julgamento do caso envolvendo Ustra coincide com a exploração da imagem do torturador na última campanha presidencial, quando seus crimes foram denunciados em rede nacional no programa eleitoral televisivo do candidato Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT). A propaganda do PT, que exibia declarações de Jair Bolsonaro nos anos 1990 a favor da tortura, foi retirada de circulação pelo Tribunal Superior Eleitoral após ação movida pelo candidato do Partido Social Liberal (PSL). Por outro lado, na condição de deputado federal, o parlamentar homenageou militares que participaram da repressão à Guerrilha do Araguaia em uma sessão solene na Câmara dos Deputados, em 2005, além de ter afixado em seu gabinete um cartaz com os dizeres “quem procura osso é cachorro”, ironizando a busca de desaparecidos na guerrilha,²⁶³ e em 2016, na mesma casa, homenageou o torturador na ocasião da votação pela aprovação de abertura do processo de impeachment da então Presidenta da República Dilma Rousseff, uma de suas vítimas. O processo disciplinar aberto contra o parlamentar por quebra do decoro foi, contudo, arquivado pelo Conselho de Ética da Câmara dos Deputados em 9 de novembro de 2016, sendo que, em sessão nesse mesmo conselho na véspera, o deputado havia homenageado novamente o torturador, dessa vez como um “herói brasileiro”.²⁶⁴

O presidenciável acumulava um histórico de apologia à tortura e desrespeito às lutas de familiares de mortos e desaparecidos durante a ditadura, chegando a afirmar em entrevista ao programa Roda Viva, em meio à sua campanha, que seu livro de cabeceira era *Verdade Sufocada* (2006), de autoria de Carlos Alberto Brilhante Ustra.²⁶⁵ Além disso, o filho do candidato, Eduardo Bolsonaro, deputado federal, igualmente exaltava a imagem do torturador com uma foto publicada em rede social na internet vestindo uma camiseta com sua efígie e os dizeres “Ustra vive”, nos corredores da Câmara dos Deputados, em maio de 2018.²⁶⁶

²⁶³ Bolsonaro faz troça com desaparecidos políticos. **Revista Fórum**, 28 mai. 2009. Disponível em: https://www.revistaforum.com.br/bolsonaro_faz_troca_com_desaparecidos_politicos/. Último acesso em: 29 jan. 2019.

²⁶⁴ Conselho de Ética arquiva processo de Bolsonaro por homenagem a Ustra. **G1**, 9 nov. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/11/conselho-de-etica-arquiva-processo-de-bolsonaro-por-homenagem-ustra.html>. Último acesso em 29 jan. 2019.

²⁶⁵ Jair Bolsonaro. **Roda Viva**, 30 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDL59dkeTi0>. Último acesso em 29 jan. 2019.

²⁶⁶ NEVES, Ernesto. Filho de Bolsonaro usa camisa com imagem do torturador Brilhante Ustra, homenageado pelo pai no golpe. **Diário do Centro do Mundo**, 16 mai. 2018. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/filho-de-bolsonaro-usa-camisa-com-imagem-do-torturador-brilhante-ustra-homenageado-pelo-pai-no-golpe/>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

Em outubro do mesmo ano, Maria Amélia de Almeida Teles, por sua vez, uma das depoentes do filme *Trago Comigo*, foi alvo de ameaças pelas acusações feitas ao torturador em depoimento sobre sua experiência como vítima de tortura de Ustra para a propaganda eleitoral do candidato do PT à presidência.²⁶⁷ Assim, a expressão “Ustra vive”, estampada sobre a foto estilizada do torturador na roupa do “garoto”, revelou-se verdadeira, indicando a força de sobrevivência das estratégias políticas associadas à sua imagem, ou como disse Edson Teles, “demonstrando que as estruturas políticas permanecem apesar da morte do corpo físico que executava aquelas atividades próprias às suas engrenagens”.²⁶⁸ Numa época em que se condena sem provas e se absolve apesar delas, a morte de Ustra longe da prisão permitiu que Amelinha Teles fosse vítima mais uma vez da violência legitimada por seu carrasco.

Hoje, com um chefe de Estado e de governo saudoso do Major Tibiriçá, como Ustra era conhecido nos corredores do DOI-CODI, em referência a uma notória liderança indígena aliada dos portugueses durante a colonização,²⁶⁹ a sociedade brasileira expressa o desconhecimento de sua história e seu fracasso em sepultar seus personagens mais abjetos, condenando-se a conviver com os seus fantasmas. Não tendo aprendido a valorizar suas memórias, à maneira do imperativo moral de “lembra para não repetir”, essa sociedade tende a ver se perpetuar por diferentes formas a violência contra grupos minoritários e dissidentes.

Por isso, no cinema contemporâneo, entre os filmes mais provocativos e emocionantes estão aqueles capazes de “construir uma escritura para o trauma, fazendo da dimensão ‘irrepresentável’ do evento traumático – político, histórico ou pessoal – um princípio de invenção formal”,²⁷⁰ como afirma Ilana Feldman. Nesse sentido, em análise da produção ficcional contemporânea em diálogo com instâncias culturais e políticas que marcam a cultura histórica brasileira, Rodrigo Turin também destaca como um de seus

²⁶⁷ Família Teles, que condenou Ustra, ídolo de Bolsonaro, como torturador, recebe ameaças depois de denunciar candidato. **Vi o Mundo**, 25 out. 2018. Disponível em:

<https://www.viomundo.com.br/denuncias/familia-teles-que-condenou-ustra-ídolo-de-bolsonaro-como-torturador-recebe-ameacas-depois-de-denunciar-candidato-veja-videos.html>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

²⁶⁸ TELES, Edson. **O abismo na história:** ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade. 1^a ed. São Paulo: Alameda, 2018. p. 96.

²⁶⁹ CLETO, Murilo. Doutor Tibiriçá e o pesadelo da não-conciliação. **Revista Fórum**, 22 out. 2015. Disponível em <https://www.revistaforum.com.br/semanal/doutor-tibirica-e-o-pesadelo-da-nao-conciliacao/>. Último acesso em 29 jan. 2019.

²⁷⁰ FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **Ars**, v. 04, 2016 p. 11, nota 34.

motes a tematização de um passado fantasmagórico que demanda reconhecimento e enfrentamento. De acordo com o autor:

As variadas comissões da verdade, as políticas de reparação histórica, as lutas em torno da memória da violência de Estado, são apenas algumas dessas instâncias que, junto com a produção ficcional, vem plasmando uma concepção histórica marcada tanto pelo desejo e pela ambição de um “retorno ao real”, de produzir ou recuperar esteticamente uma espessura do passado, como pelas dimensões da catástrofe e da violência, implodindo assim as formas lineares e progressivas do tempo histórico moderno.²⁷¹

Nos filmes *Hoje e Trago Comigo*, esses elementos podem ser identificados na abordagem de Tata Amaral das tensões ocasionadas pelo prolongamento da violência ditatorial no presente da ação dramática, como os traumas provocados pela tortura e o sofrimento relativo ao desaparecimento forçado de pessoas. Seu trabalho sobre a figura dos mortos e desaparecidos, particularmente, contorna a falta do despojo material, já considerado o “único traço de nossa existência no mundo e entre as palavras”,²⁷² colocando em cena outro estado de visibilidade e de presença no mundo possíveis para as vítimas fatais da ditadura, apontando para a dimensão latente dos seus desdobramentos entre os sobreviventes.

A cineasta propõe a encenação de uma presença para as vítimas apesar do desaparecimento de seu corpo, nos casos dos personagens Luis e Lia, por meio de procedimentos não convencionais. Usualmente, para se referir ao passado, se busca no cinema reconstituir-lo por meio de vestígios materiais, realizando retrospectos, ou referenciar aqueles que não estão mais presentes através dos rastros de visibilidade por eles deixados, como se fazia nas fotografias memoriais e post-mortem, utilizando objetos como um caixão, uma urna de cinzas, uma pedra tumular, um memorial ou um monumento, uma cruz em uma estrada, um altar em meio público ou uma fotografia.²⁷³ De modo diferente, em *Hoje e Trago Comigo*, os mortos estão presentes, principalmente, a partir de elementos invisíveis, das marcas subjetivas nos personagens sobreviventes, de suas memórias e elaborações oníricas e imaginárias, com as quais são reconstruídos os

²⁷¹ TURIN, Rodrigo. Polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017. p. 60.

²⁷² FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 417.

²⁷³ SANTOS, Carolina Junqueira. **O corpo, a morte, a imagem:** a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem (tese). Escola de Belas Artes da UFMG, 2015. p. 130-131.

percursos e as imagens de seus entes queridos e, assim, lhes são atribuídos o estatuto de uma presença e de uma visibilidade singulares.

Desse modo, nossa reflexão sobre as cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento como planos espaço-temporais heteróclitos, mas coexistentes em relação ao tempo histórico, engendrados pelos processos de rememoração e esquecimento, bem como de devaneio e experimentação estética dos protagonistas dos filmes em questão, nos leva a considerar a dimensão do extracampo cinematográfico. Esta seria a instância diegética de emergência do passado no presente das ficções, a revolver camadas espaço-temporais realistas e insurgir no campo visível como elemento desestabilizador do regime do sensível estabelecido.

Para melhor compreender a dimensão do extracampo, nos servimos da noção desenvolvida por Deleuze, que não se limita à referência ao espaço, mas se constitui a partir de uma dualidade interna:

um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível.²⁷⁴

Na acepção do autor, o que existe fora do quadro se refere simplesmente ao aspecto relativo do extracampo. O seu aspecto absoluto, por outro lado, constitui “uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos”.²⁷⁵ Desse ponto de vista, o extracampo introduz no campo o elemento “espiritual”, ou “transespacial”, que com ele estabelece uma relação virtual. O extracampo esgarça, então, o campo, multiplicando infinitamente suas possibilidades diegéticas ao desestabilizar as cronotopias homogêneas e lineares e produzir heterotopias e pluricronias insuspeitadas.

A partir da afirmação de Peter Pál Pelbart de que “o invisível é o espaço de surgimento do intempestivo”,²⁷⁶ podemos considerar o extracampo não como o fora, mas

²⁷⁴ DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Brasiliense. 1983. p. 26.

²⁷⁵ Ibid., p. 27

²⁷⁶ PELBART, Peter Pal. **A nau do tempo rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 59.

como o invisível cinematográfico. Ao refletir sobre a natureza do invisível, Pelbart afirma que “o invisível, a rigor, não é da ordem da linguagem, nem da imagem, e muito menos do imaginário”, seu ponto de vista baseia-se na abstração das noções, a seu ver, simplórias, de imanência, transcendência, subjetividade e imagem: “por isso é tão falaciosa sua redução a uma interioridade psíquica, ou a um imaginário social que se sobreporia à realidade. O invisível é parte da realidade [...].”²⁷⁷

Nesse sentido, o extracampo caracterizaria, no cinema, a dimensão de emergência do que Nietzsche chamou, em relação à história, de intempestivo ou inatual, Foucault denominou atual, Deleuze, devir ou acontecimento, e Agamben descreveu como o contemporâneo. Como condição de possibilidade latente das “estranas ressurgências do passado no presente”,²⁷⁸ é do extracampo que surge para Vera a imagem de Luiz no filme *Hoje*, e nele se reencontra a lembrança de Lia que Telmo busca reconstruir em *Trago Comigo*.

Ao imiscuir o passado no presente, o imaginário no real, o virtual no atual, o invisível intervém de maneira impertinente nas narrativas, as imagens-lembranças a que ele dá corpo e presença passam a coabitar a *mise-en-scène*, produzindo dobras na experiência do tempo que constituem momentos de invaginação na temporalidade diegética dos filmes e desestabilizam os regimes realistas do visível e do sensível. Os aspectos invisíveis da memória, da imaginação e do esquecimento relacionados às lembranças, devaneios e blecautes dos personagens nos filmes indicariam, portanto, a possibilidade de que irrupções afetivas do passado no presente “não sejam obrigatoriamente prisões ou refúgios, mas eventualmente grandes janelas futuristas”, como diz Pelbart.²⁷⁹

A abertura dessas janelas no cinema pode nos permitir, como sugere o poeta das miudezas Manoel de Barros na citação reproduzida na epígrafe deste trabalho, ressaltando o valor da imaginação, *transver* no horizonte de um cotidiano sociocultural e político autoritário como o brasileiro, oportunidades de experimentação política e estética que escapem aos dispositivos de apagamento dos dissensos, como os colocados em ação nas

²⁷⁷ PELBART, Peter Pal. **A nau do tempo rei:** sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 54.

²⁷⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História e Testemunho. Naxara, Márcia, BRESCIANI, Stella. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível.** Campinas, São Paulo: Edunicamp, 2004. p. 90.

²⁷⁹ PELBART, Peter Pal. **Op. cit.** p. 70.

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

Permeável aos domínios da subjetividade, essas produções constituem um espaço formidável de mobilização da memória como forma de questionamento histórico e de (re)escrita da história. Uma vez que, como disse Georges Didi-Huberman, “uma *experiência interior*, por mais ‘subjetiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão”,²⁸⁰ e considerando a história e o cinema como formas distintas de elaboração, narração e transmissão de experiências, vislumbramos a abertura do discurso histórico a alteridades epistemológicas como as linguagens da memória e as formas artísticas como condição de possibilidade de formação de um “saber heterotópico” e também “hiperestésico”, como sugere o autor; enfim, um “saber-vaga-lume”: “saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura”.²⁸¹

Formas simples e erráticas de resistência política, não autorizadas e legitimadas pela ordem hegemônica, como os gestos de reinvenção da vida e exercícios de liberdade esboçados pelos personagens dos filmes arrolados, são como pequenos vaga-lumes, diz Didi-Huberman, cuja dança-voo e sua parca luminescência se afiguram a estratégias micropolíticas de sobrevivência e de recondução das esperanças.²⁸² Nesse sentido, as imagens-lembrança das vítimas fatais da ditadura que esses filmes propõem são imagens sobreviventes, ao encontro da afirmação do autor a respeito da “sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida”,²⁸³ ou ainda, “imagens-vaga-lumes”,²⁸⁴ como diria o autor, que não

²⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 135. Grifos do autor.

²⁸¹ Ibid., p. 136. Em outro texto, o autor refere-se ao próprio procedimento formal da montagem cinematográfica como uma forma de pensamento, ou criação de uma configuração epistêmica inteiramente nova. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 406-407

²⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Op. cit.**

²⁸³ Ibid., p. 150.

²⁸⁴ Ibid., p. 133.

desapareceram completamente e (re)aparecem “apesar de tudo” na memória dos que sobreviveram.

Ao destacar as funções prospectiva e projetiva da memória, Seixas sugere que “a memória viria, assim, ‘sem nos consultar’ – como diria Bergson –, substituir-se às utopias. Ou seja, não mais as utopias, mas a(s) memória(s) estaria(m) apontando os *lugares* de realização histórica”.²⁸⁵ Se concebermos esses *lugares* como os contra-espacos de que fala Foucault, as heteropias, levando em conta a afirmação sugestiva de Didi-Huberman de que “os vagalumes formam uma comunidade anacrônica e atópica”,²⁸⁶ pensando nas cronotopias da memória, “as heterotopias podem funcionar como espaços de morada, acasalamento e reprodução dos vaga-lumes; são relicários de sua diferença e da potência de vida que deles emana”.²⁸⁷

Atravessados pelas linguagens e imagens da memória, da imaginação e do esquecimento, os filmes *Hoje e Trago Comigo* confrontam a cadência dos tempos régios do direito ou das políticas institucionais brasileiras com aquela própria aos tempos psicológicos ou subjetivos de ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos na ditadura militar. Ambas as produções encenam o descompasso entre o caráter de urgência das formas individuais e coletivas de lidar com os traumas e as perspectivas possíveis para o trabalho de luto, e confrontam a morosidade da justiça brasileira relativa às demandas por reparação histórica e punição penal dos responsáveis pelas graves violações de direitos humanos cometidas por agentes do Estado no período. Além disso, ao espaço institucional da gestão pública e política do passado, os filmes contrapõem múltiplos espaços de recordação, topografias íntimas da memória dos sobreviventes, cujas lembranças são capazes de reverberar no horizonte coletivo heterotopias que se abrem para a polifonia do passado, multiplicando as vozes dissonantes da história.

²⁸⁵ SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de histórias: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 55. Grifo da autora.

²⁸⁶ Ibid., p. 51

²⁸⁷ SOBRINHO, Antônio C; SOUZA, Rodrigo M. Por uma abertura de horizontes – literatura e produção de outros modos de vida. **Caderno de Programação**, Congresso Internacional ABRALIC 2018. Disponível em: <http://abralic.org.br/downloads/2018/caderno-de-programacao.pdf>. Último acesso: 16 ago. 2018. p. 157.

Filmes

HOJE. Direção: Tata Amaral. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Felipe Sholl. Intérpretes: Denise Fraga, Cesar Troncoso e outros. Produção: Tangerina Entretenimento e Primo Filmes. Brasil, 2013, cor, 87min.

TRAGO COMIGO. Direção: Tata Amaral. Roteiro: Thiago Dottoni e Willem Dias. Intérpretes: Carlos Alberto Ricelli, Georgina Castro e outros. Produção: Tangerina Entretenimento, Primo Filmes, DOT e Manjericão Filmes. Brasil, 2016, cor, 90min.

Referências Bibliográficas

ABREU, Marcelo; BIANCHI, Guilherme; PEREIRA, Mateus. Popularizações do passado e historicidades democráticas: escrita colaborativa, performance e práticas do espaço. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 279 - 315, abr./jun. 2018. <https://doi.org/10.5965/2175180310242018279>

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **O que resta de Auschwitz** : o arquivo e a testemunha : homo sacer III. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGOSTINE, Cristiane. TJ anula processo que condena Ustra a indenizar família de jornalista. **Valor**, São Paulo, 17, out. 2018. Disponível em: <https://www.valor.com.br/politica/5933121/tj-anula-processo-que-condena-ustra-indenizar-familia-de-jornalista>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

ALMEIDA, Samira. Encenações do passado: a construção de um testemunho na minissérie brasileira *Trago Comigo*. **ReVeLe**, n. 4, mai., 2012. p. 1-24.

ALMEIDA, Wilson. Além da catarse, além da integração, a catarse de integração. **Revista Brasileira de Psicodrama**. n. 18, v. 2, São Paulo: 2010. p. 75-95.

AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**/Beth Brait. (org.). São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

ANSARA, Soraia. Políticas de Memória X Políticas do Esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial. **Psicologia Política**, 12(24), p. 297-311, 2012.

ANSART, Pierre. “As humilhações Políticas”. In MARSON, Isabel & NAXARA, Márcia (org). **Sobre a Humilhação**: sentimentos, gestos e poderes. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 15-30.

ARAÚJO, Maria Paula. Memória, testemunho e superação: história oral da anistia no Brasil. **História Oral**, v.15, n.2, p. 11-31, jul./dez. 2012.

ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Orgs.). **Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Suporte: Eletrônico, 2017.

AUGÉ, Marc. **Las formas del olvido**. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A Dialética da Duração**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **A Intuição do Instante**. Campinas: Verus, 2007.

_____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAKHTIN, Mikhail M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução: A. F. Bernadini et al. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 211-362.

_____. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 225-258.

_____. O todo temporal da personagem (A questão do homem interior – da alma). **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 91-126.

BARBOSA, Nanci Rodrigues. O espaço e a construção dramatúrgica no filme *Hoje*. **Anais de textos completos do XIX Encontro da SOCINE**. São Paulo: 2016. p. 563-568.

BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, 2005, p. 125-141.

BAUER, Caroline Silveira. **Como será o passado?** História, historiadores e a Comissão Nacional da Verdade. 1 ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 197-201.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luis. O outro. In: **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 7-16.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BONASSI, Fernando. **Prova Contrária**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BRASIL. Texto 7: Ditadura e homossexualidades, p. 299-311. In: **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. 2, Brasília: CNV, 2014.

_____. Capítulo 7: Quadro conceitual das graves violações, p. 277-299; Capítulo 12: Desaparecimentos forçados, p. 499-592. In: **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. 1, Brasília: CNV, 2014.

BUARQUE, Chico. **Pedaço de mim**. Chico Buarque/1977-1978. Para a peça Ópera do malandro, de Chico Buarque.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural** – entre práticas e representações, Lisboa: DIFEL, 1990.

CHAUÍ, Marilena. A tortura como impossibilidade da política. In: ELOYSA, Branca (Org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais Depoimentos e Debates**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

CIANCIO, Belén. ¿Como (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria. **Constelaciones**, Revista de Teoría Crítica, n. 7, dez./2015, p. 503-515.

CLETO, Murilo. Doutor Tibiriçá e o pesadelo da não-conciliação. **Revista Fórum**, 22 out. 2015. Disponível em <https://www.revistaforum.com.br/semanal/doutor-tibirica-e-o-pesadelo-da-nao-conciliacao/>. Último acesso em 29 jan. 2019.

Conselho de Ética arquiva processo de Bolsonaro por homenagem a Ustra. **G1**, 9 nov. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/11/conselho-de-etica-arquiva-processo-de-bolsonaro-por-homenagem-ustra.html>. Último acesso em 29 jan. 2019.

DE LAURETIS, Teresa. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. In: **Revista Estudos Feministas**, Vol. 1, n. 1, 1993. p. 96-122.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. 2.ed. São Paulo: 34, 2013. p. 11-18.

_____. **Bergsonismo**. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo, SP: Brasiliense. 1983.

_____. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.

_____. **Conversações: 1972-1990**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã:** diálogo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DROYSEN, Johann Gustav. **Manual de Teoria da História**. Petrópolis: Vozes, 2009.

ESCOREL, Eduardo. Trago Comigo para sempre – decisões infelizes. Novidades, **Piauí**, 30 jun. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/trago-comigo-para-sempre-decisoes-infelizes/>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

Família Teles, que condenou Ustra, ídolo de Bolsonaro, como torturador, recebe ameaças depois de denunciar candidato. **Vi o Mundo**, 25 out. 2018. Disponível em: <https://www.viomundo.com.br/denuncias/familia-teles-que-condenou-ustra-ídolo-de-bolsonaro-como-torturador-recebe-ameacas-depois-de-denunciar-candidato-veja-videos.html>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **Ars**, v. 04, 2016, p. 135-153.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, 2008.

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

Bolsonaro faz troça com desaparecidos políticos. **Revista Fórum**, 28 mai. 2009.

Disponível em:

https://www.revistaforum.com.br/bolsonaro_faz_troca_com_desaparecidos_politicos/. Último acesso em: 29 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **As palavras e as coisas**. Trad. S. T. Muchail, São Paulo: Martins fontes, 2002.

_____. Aula de 30 de janeiro de 1980. In: **Do governo dos vivos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. P. 67-84.

_____. **O corpo utópico, As heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FRANÇA, A; MACHADO, P. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, p. 135-156, jun. 2014.

FREUD, Sigmund. “A repressão (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “A transitoriedade” (1916). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” (1915). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “Luto e melancolia” [1917 [1915]]. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. O Mal-estar na civilização. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. “O inconsciente (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “O Estranho”, 1919. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol 17).

_____. (1996). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: **Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Jaime Salomão e Orizon Carneiro Muniz, Trad., Vol. 17, pp. 144-153). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917.)

GADAMER, Hans-Georg. Retórica, hermenêutica e crítica da ideologia – comentários metacríticos a Verdade e método I (1967). In: _____. **Verdade e Método II**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 270 – 292.

_____. **Verdade e Método I**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. 34, 2014.

_____. Memória, História e Testemunho. Naxara, Márcia, BRESCIANI, Stella. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, São Paulo: Edunicamp, 2004.

_____. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 39-48.

GALDINO, Pedro Danilo. **A relação entre estética e política na obra de Jacques Rancière**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Filosofia. 2016.

GALLO, Carlos A. **O passado no banco dos réus: uma análise das decisões das Cortes Supremas argentina e brasileira sobre a validade das “leis de impunidade”**. Trabalho apresentado 9º Congresso Latino-Americano de Ciência Política, organizado pela Associação Latino-Americana de Ciência Política (ALACIP). Montevidéu, 26 a 28 de

julho de 2017. Disponível em:
http://www.congresosalacip2017.org/arquivo/downloadpublic2?q=YToyOntzOjY6InBhc_mFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOijJRF9BUIFVSVZPIjtzOjQ6IjIzNjMiO30iO3M6_MToiaCI7czozMjoiNWEzMzkzMTA2ZjMzMDg5Njg0ZDcwYmQ3MjFhMDI4ZGliO_30%3D. Último acesso em: 29 jan. 2019.

GATTI, Gabriel. O detido-desaparecido: catástrofe civilizacional, desmoronamento da identidade e linguagem. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 88, mar. 2010: 57-78.

GINZBURG, Carlo. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez. In: _____. **Relações de força**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 47-63.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUIMARAES, César. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Eco Pós**, v. 18, n. 1, 2015.

_____; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. 11ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença — O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: Ed. da UnB, 2008.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2017.

_____. Tata Amaral –cinema de autoria feminina. In: **Catálogo da mostra de cinema Mulheres Em Cena realizada no Centro Cultural Banco do Brasil –CCBB**, em 2016, entre 21 de setembro e 03 de outubro no Rio de Janeiro, e entre 21 de setembro e 10 de outubro em São Paulo. p. 173-175.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O atual e o inatual em Leopold von Ranke. **Revista de História (USP)**, São Paulo, n. 100, p. 431-482, out.- dez. 1974.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014.

IZQUIERDO, Iván. A arte de esquecer. **Estudos Avançados**, 20, (58), 2006. p. 289-296.
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000300024>

JELIN, Elizabeth. Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. **Política y Sociedad**, 2011, Vol. 48 Núm. 3: p .555-569.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

KEHL, Maria Rita. _____. Tortura e trauma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. “Melancolia e criação”. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Nayfe, 2011 [1917], pp. 8-31.

LANGLOIS, Ch.; SEIGNOBOS, Ch. **Introdução aos Estudos Históricos**. Curitiba: Patola Livros, 2017.

LEHNEN, Leila. O Retorno do Reprimido: Ditadura, Memória e Capital em *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, nº 33, p. 87-103, 2007.

LEME, Caroline G. **Cinema e sociedade**: sobre a ditadura militar no Brasil. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **Sob o domínio da cor**: análise dos filmes *Pierrot le fou* e *Le bonheur*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2013.

MACHADO, Roberto. Uma arqueologia do saber. In: _____. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 111-142.

MARQUES, Ângela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014.

MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra. Memória: matéria de mimese. In: BRANDAO, C. R. (org.). **As Faces da Memória**. Campinas: UNICAMP, 1995. p. 11-24.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 8(2): 83-104, outubro de 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O problema da existência do outro segundo Husserl. **Marleau-Ponty na Sorbonne**: resumo de cursos: 1949-1952: filosofia e linguagem. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990. p. 45-55.

MONTEIRO, Lúcia. A estética da “fotografia animada” na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e

projeção de imagens de arquivo. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 47, jan-jun., 2017, p. 239-257.

MORETTIN, Eduardo. _____. Introdução. MORETTIN, Eduardo [et al.] (Orgs.) **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 7-14.

_____. et al. Documentário de intervenção: estratégias discursivas de combate e memórias sobre o regime limitar. In: ARAÚJO; MORETTIN; REIA-BAPTISTA (Orgs.). **Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Suporte: Eletrônico, 2017. p. 735-759.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**. Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan./jun. 2012.

_____; PAIVA, Samuel. As passagens de Tata Amaral: Entrevista com Tata Amaral. **Aniki**, vol. 5, nº 2 (2018), p. 501-520.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é viver: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antiteses**, v. 8, n.15, nov. 2015, p.09-44.

NEVES, Ernesto. Filho de Bolsonaro usa camisa com imagem do torturador Brilhante Ustra, homenageado pelo pai no golpe. **Diário do Centro do Mundo**, 16 mai. 2018. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/filho-de-bolsonaro-usa-camisa-com-imagem-do-torturador-brilhante-ustra-homenageado-pelo-pai-no-golpe/>. Último acesso em: 29 jan. 2019.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. II.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. Desbunde e resistência: terceiras margens do lado de lá do lado. In: **Conversas sobre literatura em tempos de crise**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017. p. 109-118.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito**. Cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Azougue. 2012.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. Multiplicidade temporal. In: SALOMON, Marlon (Org.) **Heterocronias**: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Edições Ricochete, Goiânia, 2018. p. 311-319.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Rev. Bras. de Hist**, São Paulo, v.9 n°18, ago./set. 1989. p. 9-18.

PIASSI, Vinícius. Memórias no ecrã: os trabalhos de memória da ditadura no cinema de Lúcia Murat. **Revista Cantareira**, 23ª ed., jul./dez. 2015. p. 5-20.

_____. O signo da ausência no jogo de alteridades do filme ‘Hoje’, de Tata Amaral. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Dossiê: História e cinema: representações do feminino e o jogo das alteridades, Uberlândia – MG, v. 30, n. 1, jan./jun. 2017, p. 73-99.

_____. “Para além da representação: o estatuto das imagens no regime estético da arte.” **Anais do II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História**. Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

_____; DUTRA, Renata. Entrevista com Eduardo Morettin. **Revista Cantareira**, 23^a ed., jul./dez. 2015. p. 86-97.

PINHO, Miriam X. “A morte da amada”: Do luto romântico ou da morte como bom encontro. **Stylus Revista de Psicanálise**. Rio de Janeiro, n. 32, jun. 2016. p. 53-64.

PORTELLI, Alessandro. Sonhos ucrônicos: memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. **Projeto História**, São Paulo, (10), dez. 1993. Trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro. p. 41-58.

PROUST, Marcel. O tempo redescoberto. **Em busca do tempo perdido**. (Vol. 7) Tradução de Lúcia Miguel-Pereira, 8^a ed., Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

Quem é Ustra, o torturador celebrado por Bolsonaro até hoje. **Carta Capital**, 17 out. 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/quem-e-ustra-o-torturador-celebrado-por-bolsonaro-ate-hoje/>. Último acesso em 29 jan. 2019.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 65.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. Trad. André Fabiano Voigt e Maurício José de Sousa Júnior. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 245-263, jul-dez. 2017.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: ed. da UNICAMP, 2007.

ROUDINESCO, Elizabeth. Antígona. In: **Lacan, a despeito de tudo e de todos**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 125-135.

ROUSSO, Henry,. “La trayectoria de un historiador del tiempo presente, 1975-2000”. In: Anne Pérotin-Dumon (Org.). **Historizar el pasado vivo en América Latina**. Traducción de Horacio Pons. Disponível em: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php. Último acesso: 16 ago 2018.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tata Amaral: entrevista**, 30 jun. 2016. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2016/06/30/tata-amaral-entrevista/>>. Último acesso: 8 jan. 2018.

SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 8, abr. 2012, p. 151-173.

_____. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, Londrina, Ano II, n. 3, p. 65-78, nov. 2008.

SANTOS, Carolina Junqueira. **O corpo, a morte, a imagem**: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem (tese). Escola de Belas Artes da UFMG, 2015.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica e Crítica**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.

SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: *Histoire parallèle* e a emergência do discurso do outro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 187-203, jan.-jun. 2013.

SEIXAS, Jacy Alves de. Brasil, país do futuro: políticas de esquecimento e imagens identitárias da denegação. **Impulso**, Piracicaba. n. 25(64), 161-178, set.-dez. 2015, p. 161-178.

_____. Formas identitárias e estereótipo: o brasileiro jecamacunaímico e a gestão do esquecimento. In: NAXARA, Márcia; CAMIOTTI, Virgínia (Orgs.). **Conceitos e linguagens**: construções identitárias. São Paulo: Intermeios; Capes, 2013. p. 235-256.

_____. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história?. **Projeto História**, PUC/SP, jun. 2002. p. 59-77.

_____. Percursos de memórias em terras de histórias: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 37-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. Escuta, 2000.

_____. **História, Memória e Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

_____. **O local da cultura: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Nova arte da memória no Brasil. In: **Violencia y desigualdad**: ADLAF Congreso 2016. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nueva Sociedad; Friedrich-Ebert-Stiftung: ADLAF, 2017. p. 99-113.

_____. Teatro como performance da recordação na era das catástrofes e próteses de memória. In: **Cartografias**. Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, n. 5 - 2018, p. 170-180.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul.** 2018. 377 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. Forma e indeterminação no documentário contemporâneo sobre as ditaduras do Cone Sul. In: II Colóquio internacional Cinema e História, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, dez., 2017. **Resumo.** São Paulo: EDUSP, 2017. p. 60-62.

_____. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, jan./jun. 2013, p. 55-72.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Rio de Janeiro: Agir, 1968.

SILVA, Fernanda R. A. Anistia, reparação e políticas de memória: breve análise do processo transicional brasileiro. **Revista Contemporânea – Dossiê Redemocratizações e Transições Políticas no Mundo Contemporâneo.** Ano 5, n. 7, 2015, vol. 1. p. 1-31.

SIMMEL, George. A ponte e a porta. **Revista Política e Trabalho.** Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, n. 12, set. 1996. Trad. Simone Maldonado. p. 10-14.

SOUSA JÚNIOR, Maurício José de. **O Cinema e a Grande Guerra (1914-1918):** os filmes sob as perspectivas do regime estético das artes de Jacques Rancière e dromologia em Paul Virilio. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. 2014.

SPINOZA, Benedictus de. _____. Obra completa III: **Tratado teológico-político.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

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

_____; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência**, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

TURIN, Rodrigo. Polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 55-70, jul.-dez. 2017.

VICO, Giambattista. **Ciência Nova.** Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

VOIGT, André F. Gaston Bachelard e Jacques Rancière: uma visão comparativa dos problemas entre história, arte e imagem. **Tempos Históricos.** Vol. 17. p. 93-106, jul./dez. 2013.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento.** Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WEISSBERG, Jean-Louis. Real e virtual. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 117-126.

WHITE, Hayden, **Meta-História:** a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1995, p.17-56.

YATES, Francis A. **A arte da memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum:** ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.