



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS MULTIDISCIPLINARES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, SOCIEDADE E**  
**COOPERAÇÃO INTERNACIONAL**

**JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO E DESENVOLVIMENTO:**  
**DIÁLOGOS POR MEIO DA FILMOGRAFIA DE LÚCIA MURAT**

**BRASÍLIA**  
**Junho de 2016**

**ERIC DE SALES**

**JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO E DESENVOLVIMENTO:  
DIÁLOGOS POR MEIO DA FILMOGRAFIA DE LÚCIA MURAT**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional (PPGDSCI) do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares (CEAM) da Universidade de Brasília (UnB) como requisito para obtenção do título de Doutor em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional sob orientação do Professor Dr. José Walter Nunes.

**Brasília, 30 de junho de 2016**

**ERIC DE SALES**

**JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO E DESENVOLVIMENTO:  
DIÁLOGOS POR MEIO DA FILMOGRAFIA DE LÚCIA MURAT**

Projeto de Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional da Universidade de Brasília, submetido ao exame de qualificação do Doutorado, sob a orientação do Prof. Dr. José Walter Nunes

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. José Walter Nunes - PPGDSCI/CEAM/UnB  
Presidente

---

Prof.Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto - Escola Comunicação/ UFRJ

---

Profa. Dra. - Enea de Stutz e Almeida - Faculdade de Direito/UnB

---

Profa. Dra. – Dacia Ibiapina da Silva - Faculdade de Comunicação/UnB

---

Profa. Dra. Doriana Daroit – PPGDSCI/UnB

Brasília  
2016

**Para minha esposa, Aline, que por vezes  
acreditou mais em mim do que eu mesmo.**

**Believe!**

## AGRADECIMENTOS

Esta tese só se tornou possível por ter contado com o apoio de muitas pessoas e instituições que relaciono abaixo.

Primeiro, quero agradecer aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação que, em vários debates, colaboraram para o amadurecimento deste trabalho.

Aos colegas que fundaram a Revista Perspectivas do Desenvolvimento: Ângela Pires Terto, Carlos Eduardo Pinto Santiago, Márcio Jorge Porangaba Costa, Susana Damasceno e, em especial, Tais M. Marques Aveiro e George Okechukwu Maha, com os quais aprendi muito e, por muitas vezes, deram imenso apoio para não desistir perante as dificuldades.

Aos professores e professoras do Programa De Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional (PPGDSCI), que sempre tiveram uma postura de apoio e colaboração no desenvolvimento desta tese.

Às funcionárias do PPGDSCI, em especial a Leci Lúcia que sempre esteve disponível para ajudar no que fosse preciso.

Às professoras Eneá de Stutz e Almeida, da Faculdade de Direito da UnB, Magda de Lima Lucio, do PPGDSCI da UnB, e ao professor Paulo Guilherme Domenech Oneto, Escola Comunicação da UFRJ, que contribuíram imensamente com suas colocações no exame de qualificação.

À diretora Lúcia Murat, que sempre foi solícita e atenciosa.

À professora Nancy Alécio, que infelizmente não está entre nós, mas que sempre deu apoio e incentivo.

Ao meu orientador José Walter Nunes, por todas as leituras críticas, orientações, conversas, paciência, mas, principalmente, por acreditar no meu trabalho e por todo incentivo. Sem sua orientação e apoio, não o teria concluído.

À minha esposa Aline que digitou, traduziu, escreveu, transcreveu entrevistas e que, principalmente, sempre acreditou na conclusão deste trabalho, até quando tive dúvidas.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro para o desenvolvimento desta tese.

E, acima de tudo, agradeço a Deus por tudo que fez em mim e pelas pessoas que colocou em meu caminho, fazendo com que tenha chegado onde estou.

Quem luta contra qualquer tipo de sistema opressor ou ditador não é rebelde, é libertador.

Alan Basílio

A liberdade é a capacidade do homem de assumir seu próprio desenvolvimento. É nossa capacidade de moldar a nós mesmos.

Rollo May

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.

Walter Benjamin

A memória age como a lente convergente na câmara escura: reduz todas as dimensões e produz, dessa forma, uma imagem mais bela do que o original.

Arthur Schopenhauer

## RESUMO

A presente tese versa sobre um conceito aplicado a Estados que enfrentaram momentos de autoritarismo ou retrocessos político-sociais, em que diversos direitos (principalmente os Direitos Humanos) foram suprimidos. O Brasil viveu de 1964 até 1985 um período de ditadura civil-militar, um momento em que os Direitos Humanos foram colocados de lado em nome de uma “Segurança Nacional”, um momento de perseguições aos que eram contrários ao regime. O campo que estuda a transição do autoritarismo para democracia no Brasil (assim como de outros Estados) é denominado de Justiça de Transição e tem como pilares a memória, verdade, justiça e reparação e reforma das instituições. Esta tese trabalha com este conceito (e seus pilares), a partir de uma leitura realizada por meios de quatro filmes da diretora Lúcia Murat (*Que Bom Te ver Viva, Quase Dois Irmãos, Uma Longa Viagem, A Memória que me Contam*), de forma a observar nestas produções fílmicas para constituir o link para o ponto final desta tese, qual seja o de constituir pontes entre a Justiça de Transição e o conceito de direito ao desenvolvimento.

**Palavras-Chave:** Justiça de Transição, Lúcia Murat, Análise Fílmica, Direito ao Desenvolvimento, Memória e Verdade.

## ABSTRACT

This thesis deals with a concept applied to states that have faced moments of authoritarianism or political and social setbacks, in which various rights (especially human rights) were suppressed. The Brazil lived from 1964 to 1985 a period of civil-military dictatorship, a time when human rights were put aside in the name of a "national security", a time of persecution of which were against the regime. The field that studies this transition (as well as other states) is called for Transitional Justice and is founded on memory, truth, justice and reparation and institutional reform. This thesis works with this concept (and its pillars), from a reading performed by means of four films of director Lucia Murat (*Que Bom Te ver Viva*, *Quase Dois Irmãos*, *Uma Longa Viagem*, *A Memória que me Contam*) of so watching these filmic productions to be the link to the end of this thesis, namely, that of being bridges between Transitional Justice and the concept of right to development.

**Keywords:** Transitional Justice, Lúcia Murat, Film Analysis, Right to Development, Memory and Truth.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Capa dos DVDS dos filmes analisados nesta tese.....	52
Imagem 2 – Cena de <i>A Memória Que Me Contam</i> quando Irene e Paolo passam pela Lagoa Rodrigo de Freitas.....	79
Imagem 3 – Cena de <i>A Memória Que Me Contam</i> em que José Carlos, que está em Brasília, conversa com Irene e diz que tentará ir ao Rio de Janeiro.....	80
Imagem 4 – Cena de <i>A Memória Que Me Contam</i> em que José Carlos, que está em Brasília, conversa com Irene e diz que tentará ir ao Rio de Janeiro.....	80
Imagem 5 – Cena de <i>A Memória Que Me Contam</i> em que José Carlos, em carro oficial do Governo, passa pela Esplanada dos Ministérios em Brasília.....	80
Imagens 6 e 7 – Cenas de <i>Que Bom Te Ver Viva</i> em que Maria do Carmo Brito esta no metrô, indo para o trabalho.....	81
Imagem 8 – Cena de <i>Uma Longa Viagem</i> em que Heitor, interpretado por Caio Blat, narra para a mãe a viagem para o Afeganistão.....	82
Imagem 9 – Cenas de <i>Que Bom Te Ver Viva</i> em que Irene está mexendo no vídeo cassete e selecionando alguns filmes.....	84
Imagens 10 e 11 – Cenas de <i>Que Bom Te Ver Viva</i> em que são apresentadas grades de uma prisão, para remeter o espectador ao cenário mental das prisões na ditadura; e Irene atendendo ao telefone para ser informada de uma matéria publicada sobre ela.....	84
Imagem 12 – Cenas de <i>Quase Dois Irmãos</i> , em que Miguel e Jorge estão dialogando no Complexo Prisional de Bangu.....	87
Imagens 13 e 14 – Cenas de <i>A Memória que me Contam</i> , em que Gabriel e Ricardo estão na instalação de Eduardo; e de Eduardo conversando com a mãe, Irene.....	88
Imagem 15 – Cenas de <i>Quase Dois Irmãos</i> , em que o pai de Miguel e de Jorge estão na Favela Santa Maria em uma roda de samba.....	89
Imagens 16 e 17 – Cenas de <i>Quase Dois Irmãos</i> , em que Miguel e Jorge estão tocando samba junto de Peninha para comemorar a saída do último da prisão.....	89

Imagem 18 – Cena de Que Bom Te Ver Viva, que apresenta o psicanalista de Pupi.....	93
Imagem 19 – Cena de Que Bom Te Ver Viva, que apresenta o psicanalista e marido de Estrela Bohadana.....	94
Imagem 20 – Cena de Uma Longa Viagem, em que Caio Blat narra uma carta de Heitor sobre a estadia em Kabul.....	95
Imagem 21 – Cena de Uma Longa Viagem, em que Caio Blat narra uma carta de Heitor sobre a viagem a Rishikesh.....	96
Imagens 22 e 23 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva, em que Irene crítica uma notícia no jornal e rompe com a “quarta parede” .....	98
Imagens 24 a 27 – Cena de A Memória que me Contam, em que Eduardo, o Duda, olha para ver como está Ana, internada no hospital e, logo depois, conversa com a memória que tem dela (interpretada por Simone Spoladore).....	100
Imagens 28 a 42 – Cenas de A Memória que me Contam, em que Gabriel narra às mudanças nas artes e nos artistas brasileiros no período da Ditadura, cenas de manifestações do final da década de 1970 pelo fim da ditadura; cenas em que Irene está observando imagens de manifestações contra a ditadura.....	101 a 103
Imagem 43 – Cena de Que Bom Te Ver Viva, quando Irene fala com a câmera pela janela de grades.....	106
Imagem 44 - Cena inicial do filme <i>Corpo</i> .....	108
Imagem 45 - Cena final do filme <i>Corpo</i> .....	108
Imagens 46 a 49 - Cenas do filme Quase dois irmãos, quando Miguel, no sambódromo é informado do estupro de sua filha. As cenas estão no começo e no final do filme.....	108 a 109
Imagens 50 a 53 - Cenas do filme Quase dois irmãos, quando Miguel, no sambódromo é informado do estupro de sua filha. As cenas estão no começo e no final do filme.....	109
Imagens 54, 55 e 56 – Cenas inicial e final de Que Bom Te Ver Viva.....	110
Imagens 57 a 66 – Sequência do filme Quase Dois Irmãos, em que Peninha, Jorge e Miguel pegam o gato de João.....	115 a 116

Imagens 67 a 72 – Cenas do filme A Memória Que Me Contam, quando Paolo e Irene estão na cama. Quando Irene sai da cama Paolo vê uma memória que tem de Ana e tem uma conversa com ela antes do retorno de Irene.....	117
Imagens 73 a 90 – Imagens de A Memória Que Me Contam em que a memória de Ana aparece e dialoga ou interage com outras personagens.....	118 a 120
Imagens 91 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva, em que Irene está lendo jornal.....	131
Imagens 92 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva, em que Irene fala com o espectador.....	132
Imagens 93 a 105 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva, em que Irene está bebendo e dialoga com o espectador sobre como acha que as pessoas a veem.....	132 a 135
Imagens 106 a 108 – Cenas de A Memória Que Me Contam, quando Helena e Ana estão chegando a prisão da Ilha Grande para visitar Miguel.....	136
Imagens 109 a 121 – Cenas de Quase Dois Irmãos, em que Jorge é colocado na cela com presos políticos que vão para prisão da Ilha Grande.....	137 a 140
Imagens 122 a 125 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Ana e Helena chegam para visitar Miguel na prisão.....	140
Imagens 126 a 150 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que presos políticos recebem visitas.....	141 a 146
Imagens 151 a 153 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Pingão pega uma mensagem de Aloísio para a esposa.....	148
Imagens 154 a 156 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que ocorre um confronto entre Aloísio e o grupo do Pingão.....	148 a 149
Imagens 157 a 169 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Aloísio e Miguel tentam descobrir quem poderia ter pegado o relógio de Miguel.....	152 a 155
Imagens 170 a 180 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Miguel acaba justificando quem teria roubado o relógio.....	156 a 157
Imagens 181 a 182 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que os presos matam os que não querem se juntar a Falange Vermelha.....	158

Imagens 183 a 186 – Cenas iniciais de Uma Longa Viagem.....	159
Imagens 187 a 202 – Sequencia do filme Uma Longa Viagem, com imagens fotográficas e a narração de Lúcia Murat sobre o quando sua mãe foi teve de buscar Heitor na Índia.....	161 a 162
Imagens 203 a 224 – Sequencia do filme A Memória Que Me Contam, quando Irene está lembrando de uma conversa com Ana, na praia, antes do sequestro do embaixador norte-americano.....	170 a 173
Imagem 225 - Clio e Cronos - Estátua da Biblioteca do Mosteiro de Wiblingen em Ulm, na Alemanha.....	183
Imagem 226 - Francisco de Goya (1746-1828), Saturno devorando um filho, 1819-1823. Óleo sobre reboco trasladado a tela, 146 cm x 83 cm. Museu do Prado Madrid.....	183
Imagem 227 - Pietro Liberi (1605-1687), O Tempo sendo vencido pela Verdade, 1665. Óleo sobre tela, 114 x 157 cm. Coleção Privada.....	183
Imagem 228 - Francisco de Goya (1746-1828), A Verdade, o Tempo e a História, 1797-1800. Óleo sobre tela, 294 cm x 244 cm. Museu Nacional, Estocolmo.....	189
Imagens 229 a 246 – Sequencia do filme A Memória Que Me Contam, quando o Ministro da Justiça está sendo interpelado por jornalistas sobre a abertura dos arquivos da ditadura civil-militar brasileira.....	191 a 193
Imagens 247 a 266 – Sequencia do filme A Memória Que Me Contam, quando o Ministro da Justiça, no Congresso Nacional, está sendo interpelado por jornalistas sobre a abertura dos arquivos da ditadura civil-militar brasileira.....	194 a 196
Imagem 267 – Imagem da deusa grega Dice. Disponível em: < <a href="http://web.eecs.utk.edu/~mclennan/BA/PT/M20-image.gif">http://web.eecs.utk.edu/~mclennan/BA/PT/M20-image.gif</a> >.....	200
Imagens 268 e 269 – Sequencia do filme Que Bom Te Ver Viva, em que é apresentando o local onde Regina desenvolve atividades com mulheres da Baixada Fluminense.....	207
Imagens 270 e 271 – Sequencia do filme Que Bom Te Ver Viva, em que é uma mulher do local onde Regina desenvolve atividades, na Baixada Fluminense, fala sobre tortura e violência.....	208

Imagem 272 – Desocupação dos estudantes do prédio da Filosofia da USP, na rua Maria Antonia, em 1968. Disponível em: <[http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia1\\_0.jpg](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia1_0.jpg)>.....211

Imagem 273 – Reintegração de posse do prédio da Reitoria da USP, em 2011. Disponível em: <[http://2.bp.blogspot.com/-JWIT9eiSeGY/T3dknRPL1CI/AAAAAAAAABM/ZmbFliYSGy4/s1600/usp\\_preso560x400-542816-4eb92c7096662.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-JWIT9eiSeGY/T3dknRPL1CI/AAAAAAAAABM/ZmbFliYSGy4/s1600/usp_preso560x400-542816-4eb92c7096662.jpg)> .....211

Imagens 274 – Repressão policial a manifestação social durante a ditadura civil-militar. Disponível em: <[http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia3\\_0.jpg](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia3_0.jpg)> .....212

Imagens 275 – Repressão policial a manifestantes e jornalistas durante as manifestações de junho de 2013. Disponível em: <[http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia4\\_0.jpg](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia4_0.jpg)>.....212

Imagens 276 a 303 – Cenas de A Memória Que Me Contam, quando os amigos debatem sobre a prisão de Paolo.....217 a 220

Imagens 304 a 357 – Cenas de A Memória Que Me Contam, quando há o debate sobre a abertura dos arquivos da ditadura civil-militar.....222 a 228

## SÚMARIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 01	
CAMINHOS INICIAIS... CONCEITOS INICIAIS.....	20
CAPÍTULO 02	
FILMES COMO REPRESENTAÇÃO E OS MEIOS PARA ANALISAR AS REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS.....	71
CAPÍTULO 03	
FILMES COMO NARRAÇÃO E O MEIO PARA ANALISAR AS NARRAÇÕES FÍLMICAS.....	127
CAPÍTULO 04	
CRONOS, MNEMOSINE, CLIO, A JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO E O DIREITO AO DESENVOLVIMENTO.....	183
CONCLUSÃO.....	216
REFERÊNCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	234
FILMOGRAFIA	
FICHA TÉCNICA DOS FILMES CITADOS.....	257

## INTRODUÇÃO

Diferentemente de outros trabalhos acadêmicos, há alguns pontos que necessito ressaltar ao caro leitor deste trabalho, antes de tecer sobre a tese em si: 1) escreverei esta tese em primeira pessoa. Ação arriscada e que tem forte resistência de vários setores acadêmicos, contudo, considero que o assunto que abordarei necessita de um posicionamento, uma postura mais objetiva e pessoal; 2) não usarei a introdução desta tese, como muitos utilizam, para expor meus conceitos ou motivos de minhas escolhas. A introdução será uma apresentação da tese, não será longa, mas suficiente para delimitar o que será visto nesta tese; 3) é uma tese interdisciplinar, o que significa que utilizo de vários campos metodológicos e teóricos, não de maneira separada, mas inter-relacionados, isto é, utilizando as ferramentas da leitura das narrativas cinematográficas para apresentar os aspectos históricos ou da leitura fílmica para articular justiça de transição e direito ao desenvolvimento, enfim, ampliando o leque de ferramentas teórico-metodológicas para a realização desta tese.

Tendo os pontos acima em mente, pensar na justiça de transição é discorrer sobre um tema de grande multidisciplinaridade e, por essa razão, de grandes barreiras para se afirmar como um campo ou um conceito. Articular esse tema tão complexo ao do direito ao desenvolvimento, realizando uma leitura por meio da filmografia de uma renomada cineasta brasileira é tarefa ainda mais complexa e interdisciplinar. É a esta tarefa que a presente tese visa trabalhar.

Neste trabalho, proponho pensar nos pilares da justiça de transição por meio de quatro filmes da cineasta Lúcia Murat, visando utilizar tais discussões para ampliar a reflexão sobre os elementos transicionais as possibilidades na relação com a ideia de direito ao desenvolvimento. Desta forma, se pensar na pergunta que move esta tese, pode-se defini-la da seguinte forma: É possível pensar na justiça de transição como elemento para o direito ao desenvolvimento de uma sociedade?

Para responder essa pergunta, os filmes de Lúcia Murat serão o fio condutor para construção do diálogo entre justiça transicional e direito ao desenvolvimento. De modo geral, sem maior profundidade, a justiça transicional trata das transformações que muitos Estados tiveram ao sair de regimes autoritários para períodos democráticos. O caso do Brasil é emblemático, pois o país viveu por 20 anos sob um regime civil-militar, em que vários direitos foram retirados e agentes do

Estado foram perpetradores de violações contra os Direitos Humanos, como tortura, desaparecimentos e ocultação de cadáveres até os dias atuais (privando muitas famílias de terem um momento de despedida, criando uma expectativa de que a qualquer momento o desaparecido pode bater à porta). Com o fim do período autoritário recente, ocorreu a votação de uma nova Constituição e a abertura para um novo momento democrático.

A cineasta Lúcia Murat atuou na luta de resistência contra o regime autoritário, sendo presa e torturada. Ao sair da prisão, não deixa de estar na luta, contudo, a ferramenta que utiliza para lutar é o cinema, no qual faz com que suas experiências, assim como a de colegas que viveram e lutaram contra o regime, reverberem e encontre ressonância em muitas pessoas:

Parte do fascínio que o cinema exerce está em sua capacidade de produzir um efeito de transposição dos espectadores para o enredo reproduzido nas telas. Desta forma, o passado iluminado pelo cinema se transforma em passado vivo, quase real, e o espectador sai da sala de exibição com a sensação de que testemunhou os acontecimentos ali “vivenciados”. É essa magia da arte cinematográfica que propicia uma relação especial entre sujeito-espectador e o passado que ele vislumbra nas telas. O *efeito de realidade* que o cinema proporciona é, ao mesmo tempo, aquilo que o diferencia das outras artes [...]. (SANTOS, 2009: p. 09)

Murat trata em seus filmes não de ficções, mas de traduções do real e das experiências da vida pessoal e de colegas para o audiovisual e, desta forma, para que o público possa ter acesso a essas memórias, que são construídas e reproduzidas de uma geração a outra. Lidar com a filmografia de Murat e relacioná-la ao conteúdo da justiça de transição é “deslindar os mecanismos de construção das memórias, de captar conflitos, de compreender o que é selecionado para ser lembrado e o que é relegado ao esquecimento” (FERREIRA, 2006: p. 08), e encontrar o lugar social de fala da diretora. Identificar o lugar social de fala, segundo Certeau, é relevante, pois apresenta o espaço de experiência da diretora, isto é, quais as experiências de vida a influencia na realização das produções, assim como na escolha de seus referenciais simbólicos e, desta maneira, qual seu horizonte de

expectativas, ou seja, o que ela visa realizar e *representar* com estes filmes. “O cinema pode” e deve “ser compreendido não somente como um veículo que reflete as concepções e interpretações do meio que o produz, mas também como aquele que as constrói” (SANTOS, 2009: p. 26), que dá sentido e pode perpetuar uma memória para que não caia no esquecimento.

Importante notar, antes de prosseguir, que, como foi dito, este é um trabalho interdisciplinar, o que significa dizer que não me limito a um campo teórico-metodológico, mas sim a um grande diálogo entre campos, interligando-os, mesclando teorias e metodologias para ter algo diferenciado que, muitas vezes, quando se realiza um estudo dentro das restrições de um campo acadêmico delimitado, não é possível de se fazer. No parágrafo acima, apresentei um arcabouço que lida com concepções da análise fílmica da história, da literatura, da sociologia e de outros campos das Ciências Humanas. Durante este trabalho, não me restringirei a um campo, mas buscarei as ferramentas necessárias para sua construção em todos os campos como direito, filosofia, economia, história e qualquer outra área que seja necessária.

Tendo a noção do cinema como uma ferramenta de constituição da memória, utilizá-lo como ferramenta para a compreensão e debate sobre justiça de transição é de grande relevância, principalmente para constituição do debate interdisciplinar.

Assim, esta tese será dividida em quatro (04) capítulos, sendo elas as seguintes: Capítulo 01: *Caminhos Iniciais... Conceitos Iniciais*. Aqui visio apresentar um pouco de minha trajetória, de forma a apresentar os principais conceitos que norteiam a tese, como o de justiça de transição, memória, justiça e ditadura civil-militar; a motivação para a escolha do tema; o levantamento das produções fílmicas e bibliográficas sobre a relação cinema e justiça de transição; por fim, apresentar as primeiras possibilidades de pontes entre justiça de transição e direito ao desenvolvimento. O segundo capítulo é denominada de *Filmes como representação e os meios para analisar as representações fílmicas*. Aqui visio desenvolver o conceito de representações fílmicas, de forma a detalhar os quatro filmes escolhidos como condutores da análise desta tese, tornando-os acessíveis assim como as escolhas da diretora para a representação de personagens, de passagens temporárias, de cenário, de montagem, enfim, da própria produção e, o mais importante, de suas experiências de vida e as marcas que o período autoritário do

país deixou no cotidiano de muitas pessoas, na sociedade e na política. É um momento mais técnico da tese, mas que ao apresentar a técnica de análise de representações fílmicas, concomitantemente, coloca o leitor no universo da diretora, dos detalhes que utiliza e como a produção é constituída.

Por essa trilha mais técnica, o Capítulo 3: *Filmes como narração e o meio para analisar as narrações fílmicas*, é no qual desenvolvo uma leitura e análise da narrativa fílmica, realizando um entendimento mais completo de alguns personagens e principalmente de como são narrados na produção audiovisual eventos ocorridos na vida real, como o convívio dos presos políticos com presos comuns relatados em *Quase Dois Irmãos*; ou as experiências de vida do irmão caçula que, em suas palavras, “deu a volta ao mundo duas vezes” para “fugir da ditadura”. Esta *Cena*, assim como a anterior, é mais técnica no sentido de análise de elementos fílmicos, mas não deixa de trabalhar aspectos de outros campos, como da História, criando a interdisciplinaridade que venho relatando aqui.

Por fim, o último capítulo desta produção acadêmica e mais denso, além do arcabouço fílmico apresentado, utilizo o referencial da mitologia grega para discorrer sobre as bases da justiça de transição e articulá-las ao conceito de direito ao desenvolvimento. Utilizo a cultura grega, inspirado no trabalho de François Ost, por considerar que retomar essa mitologia colaborará para melhor compreensão dos pilares da justiça de transição e como relacioná-los com outros conceitos apresentados nesta tese. Estes devem ser bem trabalhados e delimitados, pois como lembra Greiff, a articulação entre os dois deve respeitar cada campo, não para criar algo novo, mas para que cada um tenha uma efetividade de ações, principalmente no campo da justiça social e da reforma das instituições.

É trabalho hercúleo que colabora para os debates realizados atualmente, assim como o momento crítico que vivemos no Brasil, isto é, de partes extremistas, autoritárias e violentas da sociedade que vem ganhando força e galgando os degraus do poder. A não constituição plena de uma transição do período autoritário para o democrático apresenta suas marcas na atualidade, como a *Human Rights Watch* apresenta em um relatório sobre a violência policial no Rio de Janeiro e em São Paulo, apontando que o país está longe de uma efetivação de políticas de segurança amplas para a população, considerando que as polícias utilizam métodos como a tortura de maneira continuada e protegidos pela lei; ou a falta de reforma no

sistema político que faz com que os mesmos atores e atrizes estejam no cenário político desde o período ditatorial, impedindo o desenvolvimento da sociedade plenamente.

Se não for tomada uma posição, principalmente em trabalhos como este, apontando para caminhos em que o respeito à dignidade humana esteja à frente, logo estaremos às portas de um novo período autoritário.

## CAPÍTULO 1

### CAMINHOS INICIAIS... CONCEITOS INICIAIS

Apresento aqui os caminhos referenciais que trilhei para constituição desta tese. O que proponho é trabalhar com três momentos na tese, quais sejam: 1) realizar a análise das representações e narrativas fílmicas das produções selecionadas; 2) discutir o conceito de justiça de transição por meio de suas representações nos filmes de Lúcia Murat; 3) realizar um diálogo entre justiça de transição e o direito ao desenvolvimento. Neste primeiro capítulo vou desenvolver uma discussão sobre os conceitos que fundamentam a presente pesquisa e para tal, farei uma apresentação dos caminhos que percorri, das escolhas teórico-metodológicas que realizei e que conduziram meu trabalho até aqui. Desta forma, utilizo o conceito de rastro presente em Ginzburg e Benjamin para apresentar os caminhos e escolhas que realizei desde a graduação até esta tese de doutoramento.

Ginzburg, ao discutir o conceito de rastro em Walter Benjamin, afirma que rastros são elementos que permitem lembrar o ausente, de maneira a definir o que foi mais importante e significativo em uma trajetória. Os rastros definem quem o deixou (GINZBURG, 2012, p. 108), e por meio da narrativa se reconstituem os caminhos trilhados pelos personagens desses vestígios.

Aponto que desde a graduação a temática da memória esteve presente em minhas pesquisas. O primeiro rastro que identifiquei está no período de 2006 a 2007, quando participei do projeto de iniciação científica denominado *“Testemunhando a própria morte social – os diários de Victor Klemperer como fonte histórica sobre a perseguição aos judeus na Alemanha Nazista”*. Fui orientado pelo professor Wolfgang Adolf Karl Dopcke, do Departamento de História, sendo que meu trabalho, dentro desse projeto, foi de estudar, compreender e apresentar a questão da identidade sociocultural de Klemperer.

Ainda durante a graduação, realizei o trabalho de conclusão de curso (TCC) junto com a professora Diva do Couto Gontijo Muniz, que também lidou com memória, mas dessa vez institucional. O TCC foi o levantamento quantitativo da produção do Programa de Pós-Graduação em História da UnB (PPGHIS/UnB), entre os anos de 1979 e 2006 (desde o momento da primeira dissertação

defendida até o momento em que o Programa completava 30 anos). Esse mesmo tema me acompanhou para o mestrado, realizado entre 2008 e 2010.

O tema desenvolvido, ainda sob orientação da Professora Diva do Couto Gontijo Muniz, estava relacionado com a análise histórica e historiográfica da produção acadêmica do PPGHIS/UnB, entre os anos de 1979 e 2006. Topografar a produção e, conseqüentemente, analisá-la, colaborou para a construção de uma memória do PPGHIS. Ademais, as pesquisas realizadas nesse programa são, em si mesmas, constitutivas de memórias da instituição que as abrigou.

Pensar sobre as relações entre memória e cinema foi algo germinado e cultivado desde o mestrado, pois, durante esse período, tive a oportunidade de conhecer o professor José Walter Nunes - hoje meu orientador. Esse encontro foi fundamental para que eu pudesse me aproximar e aprofundar, de maneira paralela à realização da pesquisa de mestrado, de teorias, conceitos e debates sobre a relação memória e cinema. Uma das primeiras aproximações ocorreu, entre outras, com o pensamento de Walter Benjamin em torno dessas questões. A busca por sua compreensão se colocou como um desafio, e segue até o presente, ao lidar com os aspectos teórico-metodológicos desta tese.

Junto com o professor José Walter e a professora Nancy Alessio Magalhães, pude participar de várias atividades sobre as temáticas da memória, da cultura, da história, da oralidade, do cinema, inclusive colaborando com o referido professor no seu trabalho de pesquisa e filmagem para a realização de um documentário<sup>1</sup>. Junto com ele, participei, também em 2009, da organização de uma mostra de filmes sobre a História de Brasília que, em cada exibição, contava com um debatedor - muitas vezes o diretor do filme.<sup>2</sup>

Assim, por meio do estímulo e acolhimento acadêmicos dos professores citados acima, a paixão pelo audiovisual<sup>3</sup> aumentou, até se consolidar em um projeto de doutorado. Inicialmente, o título do projeto seria *Memórias Valorizadas*,

---

<sup>1</sup> Documentário com o título *Aurora*, de 2012. Esse documentário tenta reconstruir as memórias e histórias das lutas políticas pelo direito à cidadania em Brasília e no Brasil, levadas a cabo por diferentes grupos e classes sociais durante os anos da ditadura civil-militar (1964-1985) e após esse período, em que a sociedade brasileira retorna à democracia representativa.

<sup>2</sup> Mostra de filmes Brasília 50 anos. Realizada entre julho e novembro de 2009, nas instalações do CEAM/UnB.

<sup>3</sup> Audiovisual no presente trabalho é, como a própria expressão define, a junção de dois elementos: os sonoros e os visuais. Falo, assim, de artefatos da cultura que afetam esses dois sentidos do homem, a visão e a audição. Os filmes produzidos tanto para o cinema, quanto para o uso doméstico (DVD e Blue-Ray) se inscrevem nesta categoria. Neste trabalho, quando usados os termos filme, película, produção filmográfica e/ou cinema, estarei me referindo à produção audiovisual.

*Memórias Comparadas: Estudos Acerca das Políticas Públicas de Memória Sobre o Período Militar Recente No Brasil e na Argentina.* O objetivo era o de analisar certa produção cinematográfica do Brasil e da Argentina e, a partir desse ponto, discutir sobre as políticas públicas de memória existentes nos dois países e compará-las.

O projeto foi apresentado na seleção de candidatos ao doutorado em 2012, sendo selecionado, o que permitiu prosseguir no processo seletivo e, no seu final, ser aprovado e ingressar no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional (PPGDSCI/UnB). A escolha pelo Programa foi motivada por sua proposta interdisciplinar que me possibilita lidar com diversas áreas do conhecimento, aspecto fundamental para o tema desta pesquisa, isto é, não apenas justapor ideias e metodologias, como é sugerido por alguns programas, mas intercambiar e integrar, de fato, métodos, ideias, conceitos, procedimentos e ter algo novo. Propor diálogos e romper barreiras de campos de pesquisa. Por essa interdisciplinaridade que optei pelo PPGDSCI.

Dessa forma, feita a seleção e já matriculado no primeiro semestre do doutoramento, cursei as disciplinas *Desenvolvimento e Educação; Métodos e Técnicas da Pesquisa 1; Cultura, Memória e Globalização*, sendo essa última ministrada pelo professor José Walter Nunes e pela professora Nancy Alessio Magalhães. Nessa disciplina, por meio de narrativas fílmicas de diretores nacionais e internacionais, debatíamos o conceito de cultura, sua compreensão por diferentes sociedades, seu local no processo de globalização/mundialização e sua importância para constituição de políticas públicas e a formulação de políticas de desenvolvimento sócio-político-econômico.

No segundo semestre, realizei o *Estágio Docente 1*, na disciplina de graduação *A História no Cinema*, ministrada pelo Professor José Walter Nunes. Durante a disciplina, debatemos o papel das narrativas fílmicas nos processos de construção de memórias e histórias da cidade de Brasília, da sociedade brasileira e de outras sociedades latino-americanas, com foco nos regimes ditatoriais recentes e nos seus processos de transição para a democracia. Durante esse semestre, também cursei as disciplinas *Teoria do Desenvolvimento 1*; e *Políticas Públicas para o Desenvolvimento*, essa com a professora Fátima Makiuchi e com o professor Joaquim José Soares Neto.

Nesse período, já estava realizando o levantamento de fontes e materiais para o desenvolvimento da tese de doutorado. Deparei-me com um grande volume de produções fílmicas do Brasil e da Argentina sobre a **ditadura civil-militar**. Debrucei-me sobre esse material, indagando-me sobre a capacidade de realização do projeto. Conforme realizava as análises concomitantemente as disciplinas, fui encontrando novas possibilidades de diálogo (principalmente com a temática do Programa) de tal modo que, a partir do aporte da disciplina dos professores Neto e Makiuchi, busquei um novo foco para a tese. Analisaria a produção cinematográfica brasileira, buscando compreender as políticas públicas voltadas para este setor (focando principalmente na Agência Nacional de Cinema – Ancine e no Fundo Setorial do Audiovisual – FSA), a escolha dos filmes enquanto decisão política velada, a importância do cinema para o desenvolvimento socioeconômico, assim como na construção de uma imagem e memória sobre o País.

Importante realizar uma breve ressalva afim de frisar e explicar o motivo de adotar o termo Ditadura Civil-Militar em detrimento do termo Ditadura Militar. Essa posição está em consonância com a de Daniel Aarão Reis que afirma que o golpe e a ditadura não foram ações meramente militares, mas que contaram com o apoio civil. Segundo o autor, para compreender melhor, faz-se necessário “recuperar a atmosfera da época”, isto é, de um mundo dividido pela Guerra Fria e regido pelo medo do inimigo “vermelho”, que subverteria a ordem vigente (dos latifúndios e dos capitais estrangeiros). Movidos por esse medo, ocorreram manifestações da sociedade civil, grande marchas contra as reformas de Jango e contra o comunismo. Segundo Reis:

Nas marchas desaguaram sentimentos disseminados na sociedade, entre os quais, e principalmente, “o medo, um grande medo”. De que as gentes que marchavam tinham medo? Tinham medo das anunciadas reformas. O que estas preconizavam? Entre outras coisas, prometiam acabar com o latifúndio e a presença dos capitais estrangeiros, conceder o voto aos analfabetos (então, quase 45% dos adultos) e aos soldados, proteger os assalariados e os inquilinos, mudar radicalmente os padrões de ensino e aprendizado, alterar o sistema bancário estimular a chamada cultura nacional. Se

aplicadas, as reformas revolucionariam o país. Por isso entusiasmassem tanta gente. Mas metiam medo em outras tantas. Iriam abalar e subverter tradições consagradas, questionar hierarquias de saber e de poder. E se o país mergulhasse no caos, na negação da religião? O Brasil viraria uma grande Cuba? Viria o comunismo? É certo que pouca gente sabia o que significava esta palavra, mas a associavam a tudo o que de mal existia – doença, miséria, destruição da família e dos valores éticos. (REIS, 2012)

A frente destas manifestações estavam diversos grupos como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), lideranças empresariais e políticas como Carlos Lacerda, Magalhães Pinto, Adhemar de Barros, Ulysses Guimarães e Juscelino Kubitschek.

Reis caminha não apenas para afirmar que o golpe foi civil-militar, mas a ditadura também, no sentido de que os militares, mesmo ocupando o governo e vários cargos no primeiro escalão, também contaram com o apoio de integrantes da sociedade civil (que ocuparam diversos cargos no governo) para dirigir o Estado. A pesquisadora Márcia de Souza Santos afirma que “é sabido que o governo dos militares foi articulado e sustentado por uma grande parcela do empresariado do país, especialmente da burguesia associada ao capital internacional, assim como pelos grandes latifundiários.” (SANTOS, 2009: p. 12)

Para Maria Celina D’Araújo:

Tornou-se quase lugar comum associar o autoritarismo aos militares e descuidar de seu suporte civil. Em alguns aspectos, os civis foram inspiradores de uma ideologia autoritária que os militares defenderam como a mais adequada para o combate ao comunismo. O Congresso deu aos militares os instrumentos legais e de legitimidade que permitiram a longa duração do regime. Foram aliados até onde foi possível conter a sociedade. (D’ARAÚJO, 2007: p. 119)

Jorge Ferreira e Ângela de Castro Gomes seguem pela mesma trilha ao afirmar que tanto o golpe como a ditadura tem raízes não somente militar, mas na própria sociedade civil, alimentada pelo ódio vociferado por lideranças de direita,

como Carlos Lacerda e Ademar de Barros. Visando tornar mais clara a delimitação de um golpe e uma ditadura civil-militar, os autores escrevem que:

é preciso distinguir a “campanha de desestabilização” do governo Goulart do golpe civil militar propriamente dito que o depôs da presidência. A propaganda contra o governo e o financiamento de políticas conservadoras, por exemplo, ocorriam desde 1962. Essa, inclusive, foi uma atividade preponderante de civis, não de militares. (2014: pp. 337-338)

No Palácio [da Guanabara], o governador Carlos Lacerda, acompanhado de generais da ativa e da reserva, incentivava as ações golpistas. Funcionários colocaram alto-falantes em frente ao Palácio e Lacerda pronunciava discursos violentos, retransmitidos por rádios do Rio de Janeiro e de São Paulo. (2014: p. 346)

O golpe civil-militar de 1964 é exemplar. Ele não foi um evento externo à sociedade brasileira e alheio à sua participação, ainda que seu comando estivesse nas mãos de elites militares e civis brasileiras. (2014: p. 380)

Os militares não foram os únicos envolvidos nesse evento, como temos demonstrado com insistência. Mas foram seus protagonistas diretos, mantendo essa posição posteriormente. [...] Foram forças militares que desencadearam o movimento armado, contando com o apoio político civil em vários estados da federação e no Congresso Nacional. (2014: p. 388-389)

A posição proposta por Reis, Gomes, Ferreira e adotada por mim, é motivo de grandes debates acadêmicos. Um dos autores que está à frente deste debate é Carlos Fico que propõe caminho parecido ao de Reis, apontando que o golpe não pode ser denominado de militar, mas de civil-militar, considerando que foi uma operação que contou com apoio **E** participação direta da sociedade civil na preparação e execução do golpe. Contudo, para o autor, não é possível falar de uma ditadura (ou regime) civil-militar, mas sim militar, pois esses teriam “descartado” as lideranças civis que os apoiaram para que pudessem implementar uma concepção própria de governar. Nas palavras de Fico:

se a preparação do golpe foi de fato “civil-militar”, no golpe, propriamente, sobressaiu o papel dos militares. Além das movimentações de tropas, desde o início do regime foi indiscutível a preponderância dos militares, em detrimento das lideranças golpistas civis. [...] Se podemos falar de um golpe civil-militar, trata-se, contudo, da implantação de um regime militar – em duas palavras: de uma ditadura militar. (FICO, 2004: p. 52)

O professor Fico tem posição próxima a posição de René Armand Dreifuss que, em seu livro *1964: a conquista do Estado*, afirma que “a queda do governo ocorreu como a culminância de um movimento civil-militar e não como um golpe das Forças Armadas contra João Goulart” (1981: p. 361) e que mesmo após o golpe, cargos em diversas instâncias político-administrativo foram ocupados por civis, como Delfim Neto, Roberto Campos, Paulo Maluf, entre outros. Mas durante os anos seguintes ao golpe, o papel de determinadas lideranças civis vai sendo posto de lado para a consolidação de uma visão desenvolvimentista, nacionalista e autocrática dos militares. Marcos Napolitano segue pela mesma linha de Fico. Ao falar sobre o Golpe Civil-Militar de 1964. Napolitano escreve que:

a partir de outubro de 1963, a crise política engrossou a conspiração que já vinha de longa data e esta, por sua vez, transformou essa crise em impasse institucional. Do impasse à rebelião militar foi um passo. Mas o levante dos quartéis ainda não era, propriamente, o golpe de Estado. Quando muito foi sua senha. Fato esquecido pela memória histórica, o golpe foi muito mais do que uma mera rebelião militar. Envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia. Todos unidos pelo anticomunismo, a doença infantil do antirreformismo dos conservadores. (2014: pp. 43-44)

Contudo, sobre o Regime escreve:

O governo Castelo Branco, ao mesmo tempo que prometia um mandato-tampão, nunca escondeu seus objetivos estratégicos – uma

política voltada para a acumulação do capital que exigia ações autocráticas de longo prazo. Isso se chocava com as expectativas de boa parte dos golpistas da coalizão de 1964, os quais esperavam um “intervenção saneadora” com a volta das eleições a curto prazo. A tentativa de conciliar esta dupla expectativa marcou boa parte dos golpistas, que talvez até acreditassem na pantomima democrática que “elegeu” Castelo Branco. Mas o que se viu foi o abandono paulatino das ilusões “moderadas” que estavam no espírito do golpe civil-militar, na direção de uma ditadura. O golpe civil-militar rapidamente se transformaria em regime militar. (2014: p. 67)

Importante salientar que há autores, como Pomar (2012), que consideram que tanto o golpe quanto a ditadura, mesmo com apoio de partes da sociedade civil, foi tão somente militar. Para o autor:

Ocorre que, por mais nobre que seja o propósito de renomear o período, trata-se de um profundo equívoco. Tivemos neste país não uma “Ditadura Civil-Militar”, mas uma Ditadura Militar, sem aspás. Embora todos nós da esquerda saibamos da participação civil tanto no golpe de 1964 (fartamente documentada em livros como *1964: A Conquista do Estado*, de René Dreyfuss) como no regime que dele se originou, também entendíamos perfeitamente que quem mandou de fato, quem exerceu o poder político, foi o Alto Comando das Forças Armadas.

Os militares ocuparam não apenas a Presidência da República, mas também cargos centrais em todos os órgãos da administração federal direta e indireta, de ministérios a empresas estatais, nos seus principais escalões. Alguns se tornaram, até, governadores de Estado. Controlavam a sociedade por meio da comunidade de informações, encabeçada pelo SNI e formada por centenas de milhares de agentes e informantes (há quem fale em dois milhões de informantes), e cujo aparato repressivo possuía tentáculos operacionais que se apresentavam como siglas macabras: OBAN, DOI-CODI, CIE, CISA, Cenimar.

Os militares passaram a controlar a educação, a cultura, o esporte... Mas, sobretudo, deram as linhas na política e na economia. Os

parceiros civis de maior expressão que incentivaram o golpe de 1964, ou nele embarcaram com a ilusão de que teriam alguma influência nos destinos do novo regime, como Carlos Lacerda, Magalhães Pinto, Juscelino Kubitschek, Ademar de Barros, foram postos de lado em algum momento. Pior ainda, alguns desses parceiros foram perseguidos. Ao cair mortalmente adoentado o ditador Costa e Silva, o vice-presidente civil, Pedro Aleixo, foi impedido de assumir a presidência. Em seu lugar empunhou o poder a Junta Militar. Só no último governo ditatorial, o de João Figueiredo, é que um vice-presidente civil, Aureliano Chaves, exerceu por curto período a presidência, quando do afastamento do general para tratamento médico no exterior. (POMAR, 2012)

Dessa forma, não é possível concordar com a ideia defendida por Pomar (2012) de uma ditadura meramente militar. Houve apoio direto de setores da sociedade civil, tanto no golpe, quanto durante o regime. Sociedade que apoiou e:

comemorou a Copa do Mundo de futebol, em 1970, e o sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972, com um presidente que, inegavelmente, conseguia aprovação popular: Emílio Médici. O mesmo general presidente sob cujo governo a tortura atingiu requintes de crueldade inimagináveis, que foram se tornando mais e mais conhecidos. (FERREIRA; GOMES, 2014: p. 389)

Com o exposto, coaduno com a posição de Reis, Gomes e Ferreira de que foi sim um Golpe e uma Ditadura Civil-Militar, uma ação das direitas civis com o militares para derrubada do governo, o combate à sombra do comunismo e organização do Estado em consonância com os ditames de Washington.

Feita a ressalva proposta, para explicitar meu entendimento sobre o termo, retorno a exposição dos rastros de minha formação no doutoramento. Após cursar a disciplina *Políticas Públicas para o Desenvolvimento*, com a professora Fátima Makiuchi e com o professor Joaquim José Soares Neto, trilhava caminhos de modo que a pesquisa focaria em compreender e analisar a formação das diversas políticas públicas brasileiras para o campo cinematográfico. O levantamento de documentos foi fecundo, considerando que vários dados coletados estão

disponibilizados no site da Ancine e do FSA (como arrecadação dos filmes, valores isentos de impostos, público, etc.), assim como a realização de entrevistas com diretores do campo audiovisual.

Esta perspectiva para o projeto se manteve durante o semestre seguinte, quando cursei disciplinas ligadas ao Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos. Todavia, mesmo com o levantamento teórico-metodológico e fontes em andamento, não me sentia plenamente satisfeito com esse objeto de pesquisa.

No quarto semestre do doutoramento, cursei as disciplinas *Tópicos Especiais – Cinema e Trabalho*, com a professora doutora Gabriela Neves Delgado, e *Teoria Geral dos Direitos Humanos*, ministrada pela professora doutora Eneá de Stutz e Almeida, ambas ligadas ao Programa de Pós-Graduação em Direito. Foram com os aportes dessas disciplinas (principalmente a segunda) e o constante aconselhamento de meu orientador, que modifiquei meu projeto definitivamente.

Durante a disciplina com a professora Eneá, tive contato com o conceito Justiça de Transição que, em linhas gerais, é a resposta que um Estado Democrático visa apresentar as violações sistemáticas e generalizadas aos direitos humanos, tendo como objetivo reconhecer e reparar às vítimas, promover iniciativas de reconciliação, justiça e democracia, reformas institucionais, o direito a verdade e do saber para que não se repitam as violações ocorridas no período autoritário/ditatorial.

Segundo o Grupo de Estudos Justiça de Transição Latino-Americanas e Constitucionalismo Democrático, da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), durante o ciclo de debates *Resistir sempre: ditadura nunca mais: 50 anos do Golpe de 64*, realizado na Assembleia Legislativa Estadual de Minas Gerais (ALMG), justiça de transição pode ser definida como:

um conjunto de medidas que permitem a superação de um regime autoritário para que se construa uma ordem democrática e garantidora de direitos humanos. A Organização das Nações Unidas (ONU), em seu Relatório S/2004/16 do Conselho de Segurança, define justiça de transição como o conjunto de medidas e mecanismos associados à tentativa de uma sociedade de lidar com um legado de abusos em larga escala no passado. Dentro de

tais mecanismos, pode-se falar em busca pela verdade, reformas institucionais, expurgos no serviço público, reparações às vítimas e julgamentos individuais de abusos cometidos no período autoritário. (2014: p. 08)

O termo, contudo, foi cunhado por Ruti Teitel a época do colapso do bloco comunista europeu e dos processos de redemocratização na América Latina. Segundo ela:

‘Transitional justice’ is an expression I coined in 1991 at the time of the Soviet collapse and on the heels of the late 1980’s Latin American transitions to democracy. In proposing this terminology, my aim was to account for the self-conscious construction of a distinctive conception of justice associated with periods of radical political change following past oppressive rule.<sup>4</sup> (TEITEL, 2008: p. 01)

Em 2000, Teitel lançou o livro intitulado *Transitional Justice*. Segundo Christine Bell, ao comentar sobre a genealogia da Justiça de Transição:

In 2000, Ruti Teitel published *Transitional Justice*, which uses ‘transitional justice’ as a broader label to describe ‘the conception of justice in periods of political transition.’ This conception is characterized by legal responses to the wrongdoings of repressive predecessor regimes.<sup>5</sup> (BELL, 2009: p.8)

Teitel concebe justiça de transição como a realização da justiça (aqui utilizada em seu entendimento mais amplo) e de mudanças políticas. Para ela, a justiça tem um papel transformador:

---

<sup>4</sup> "A justiça transicional" é uma expressão que eu inventei em 1991, no momento do colapso da União Soviética e no final dos anos 1980, quando ocorreram as transições latino-americanas para a democracia. Quando propus esta terminologia, o meu objetivo era dar conta da construção de uma autoconsciência, de uma concepção distinta da justiça associada com períodos de mudança políticas radicais seguintes a um passado de regimes opressivos. Tradução do autor.

<sup>5</sup> Em 2000, Ruti Teitel publicou *Justiça de Transição*, que usa a "justiça de transição" como um rótulo mais amplo para descrever "a concepção de justiça em períodos de transição política." Essa concepção é caracterizada por respostas legais para as irregularidades cometidas pelos regimes repressivos antecessor. Tradução do autor

Law is caught between the past and the future, between backward-looking and forward-looking, between retrospective and prospective, between individual and collective. Accordingly, transitional justice is that justice associated with this context and political circumstances. Transitions imply paradigm shifts in the conception of justice: thus, law's function is deeply and inherently paradoxical. In its ordinary social function, law provides order and stability, but in extraordinary periods of political upheaval, law maintains order ever as it enables transformation. Accordingly, in transition, the ordinary intuitions and predicates about law simply do not apply. In dynamic periods of political flux, legal responses generate a *sui generis* paradigm of transformative law.<sup>6</sup> (TEITEL, 2000: p. 06)

Paul van Zyl define a justiça transicional como

o esforço para a construção da paz sustentável após o período de conflito, violência em massa ou violação sistemática dos direitos humanos.

O objetivo da justiça transicional implica em processar os perpetradores, revelar a verdade sobre crimes passados, fornecer reparações às vítimas, reformar as instituições perpetradoras de abuso e promover a reconciliação. (ZYL, 2011: p. 47)

Na publicação *Encyclopedia of Genocide and Crimes Against Humanity*, Justiça de Transição é definida com as seguintes palavras:

Transitional justice refers to a field of activity and inquiry focused on how societies address legacies of past human rights abuses, mass atrocity, or other forms of severe social trauma, including genocide or

---

<sup>6</sup> A Justiça (lei) é travada entre o passado e o futuro, entre olhares voltados para o passado e para o futuro, entre retrospectivas e prospectivas, entre concepções individuais e coletivas. Assim, a justiça transicional é a justiça associada a contextos e circunstâncias políticas. As Transições implicam mudanças de paradigma na concepção de justiça: assim, a função da lei é profundamente e inerentemente paradoxal. Em sua função social comum, a lei fornece a ordem e a estabilidade, mas em períodos extraordinários de agitação política, a lei mantém a ordem, pois permite a transformação. Assim, na Justiça Transicional, as intuições ordinárias e os predicados sobre a lei simplesmente não se aplicam. Em períodos de dinâmicas de fluxo político, respostas legais geram um paradigma *sui generis* de lei transformadora. Tradução do autor.

civil war, in order to build a more democratic, just, or peaceful future.<sup>7</sup>  
(SHELTON, 2005: p. 1045)

Outra definição Justiça de Transição que merece destaque é a apresentada pela Organização das Nações Unidas (ONU) no documento S/2004/616. Neste documento,

A noção de “justiça de transição” [...] compreende o conjunto de processos e mecanismos associados às tentativas da sociedade em chegar a um acordo quanto ao grande legado de abusos cometidos no passado, a fim de assegurar que os responsáveis prestem contas de seus atos, que seja feita a justiça e se conquiste a reconciliação. Tais mecanismos podem ser judiciais e extrajudiciais, com diferentes níveis de envolvimento internacional (ou nenhum), bem como abarcar o juízo de processos individuais, reparações, busca da verdade, reforma institucional, investigação de antecedentes, a destituição de m cargo ou a combinação e todos os procedimentos. (ONU, 2009: p. 325)

Vários autores discutem a justiça transicional e, mesmo com divergências em determinadas concepções, têm como denominador comum quatro (04) pilares ou dimensões fundamentais para a realização da justiça de transição, a saber: 1) a reparação, pois os estados “têm o dever de fornecer reparações as vítimas de graves violações de direitos humanos” (ZYL, 2011: p. 52); 2) verdade e a construção da memória, considerando que “é importante não somente dar amplo conhecimento ao fato de que ocorreram violações dos direitos humanos, mas também que os governos, os cidadãos e os perpetradores reconheçam a injustiça de tais abusos” (ZYL, 2011: p. 50); 3) a realização da justiça e o restabelecimento da igualdade perante a lei afim de “julgar os perpetradores que cometeram graves violações dos direitos humanos” para “evitar futuros crimes, dar consolo as vítimas, pensar um novo grupo de normas e dar impulso ao processo de reformar as instituições” (ZYL, 2011: p. 49); 4) a reforma das instituições que perpetraram atos de violência contra a

---

<sup>7</sup> Justiça de transição refere-se a um campo de atividade e de inquirição focalizado na forma como as sociedades que sofreram abusos de direitos humanos aboram este legado de abusos, atrocidades em massa, ou outras formas de traumas sociais graves, incluindo o genocídio ou de guerra civil, a fim de construir uma sociedade mais democrática, justa, ou futuro pacífico. Tradução do autor

dignidade humana, “para confrontar as atrocidades em massa [...] estabelecer a verdade sobre as violações e reparar as vítimas”. (ZYL, 2011: p. 53) Essas dimensões são importantes, pois não há reforma das instituições sem verdade e construção da memória, nem justiça ou mesmo a reforma das instituições, sem reparação e não há como constituir a transição sem que haja verdade e a construção da memória. (ABRÃO e TORELLY, 2011: p. 215; QUINALHA, 2013: p. 136) Segundo entendimento das Nações Unidas, esses quatro pilares são essenciais para a constituição de um Estado Democrático que respeite as principais normas internacionais dos Direitos Humanos. Assim,

En particular, la justicia transicional y la lucha contra la impunidad se fundamentan en cuatro de los principios de las normas internacionales de derechos humanos: a) la obligación del estado de investigar y procesar a los presuntos autores de violaciones graves de los derechos humanos y del derecho internacional humanitario, incluida la violencia sexual, y de castigar a los culpables; b) el derecho a conocer la verdad sobre los abusos del pasado y la suerte que han corrido las personas desaparecidas; c) el derecho de las víctimas de violaciones graves de los derechos humanos y del derecho internacional humanitario a obtener reparación; y d) la obligación del Estado de impedir, mediante la adopción de distintas medidas, que tales atrocidades vuelvan a producirse em el futuro.<sup>8</sup> (ONU, 2014: p. 5)

O campo da Justiça de Transicional deve ser pensando e trabalhado para o fortalecimento das instituições democráticas, visando estabelecer bases para responsabilidades e publicidade dos processos judiciais, da reparação das vítimas do abuso de poder e, principalmente, a criação de garantias para a não repetição de eventos de abuso contra a dignidade humana.

---

<sup>8</sup> Em particular, a justiça transicional e a luta contra a impunidade se fundamenta em quatro dos princípios das normas internacionais dos direitos humanos: a) a obrigação do Estado de investigar e processar os prováveis autores de violações graves dos direitos humanos e do direito internacional humanitário, incluída a violência sexual e de torturar prováveis culpados; b) o direito de conhecer a verdade sobre os abusos cometidos no passado e o que ocorreu com as pessoas desaparecidas; c) o direito das vítimas de violações graves dos direitos humanos e do direito internacional humanitário de obter reparação; e d) a obrigação dos Estado de impedir, mediante a adoção de medidas distintas que tais atrocidades voltem a ocorrer no futuro. (tradução do autor)

Outro fator de grande importância para guiar e trilhar a pesquisa sobre Justiça de Transição é que é um campo interdisciplinar, que se refere à aplicação do direito, da justiça, em revelar a verdade oculta trabalhando a história de indivíduos, de uma sociedade e de um país, reparar os danos causados e reformar as instituições, principalmente as ligadas à segurança (polícias e o sistema judiciário). É campo que não se utiliza apenas um referencial para pensar a sociedade, mas de múltiplos referenciais e que interajam, constituindo algo novo, considerando uma das premissas.

Foi também na disciplina de Teoria Geral dos Direitos Humanos, durante a elaboração de um artigo, que tive contato com o ensaio de Walter Benjamin intitulado *Para a crítica da violência*. A partir desse ensaio, que trata da relação entre direito e justiça e de sua fundamentação e reflexão na questão da violência, vislumbrei o caminho desejado para o desenvolvimento desta tese.

Benjamin inicia apontando que a justiça é alicerçada na violência e que, por meio da relação de ordenação do direito, isto é, entre o fim e o meio, percebe-se que a violência é meio para determinados fins. Ao realizar esse apontamento, indaga se, mesmo que usada para fins justos, a violência é ética. Esse ponto levantado por ele movimentou meus pensamentos, gerando inúmeros questionamentos sobre a relação da memória e da formação de uma justiça ética. Senti-me impelido a encontrar respostas, desenvolver questionamentos, construir meu objeto de pesquisa, enfim, esta tese. Esta relação não é, enquanto princípio, uma relação ética no sentido de não respeitar os seres humanos. Pensar o direito por meio de resoluções não violentas é possível? Para Benjamin é possível desde que não imposta, mas intermediada de forma a não gerar a cólera no homem. Após a leitura dos textos de Benjamin, para mim ficou a sugestão de que um dos meios para a construção de uma justiça mais ética seria por meio do direito à memória com verdade (um dos pilares da justiça de transição). Segundo Vannuchi e Barbosa,

A preservação da memória, como registro de fato ou acontecimento histórico e psicológico, individual e coletivo, exerce função primordial na evolução das relações humanas: trata-se de um ato político que constitui a base a qual a sociedade pode afirmar redefinir e transformar os seus valores e as suas ações. Ao contrário do

esquecimento, que, para os gregos, constitui a mais dolorosa das experiências, a memória individual e a memória coletiva são os eixos primordiais e os meios de se aplicarem, na prática, os fundamentos dos direitos humanos. (2009: p. 57)

Preservar a memória tem como impedir que acontecimentos nefastos da história recente caiam no esquecimento. Pensar, refletir, analisar e difundir a memória, fundada na verdade, aqui entendida como a concepção de Hannah Arendt, isto é, de que verdade, diferentemente de fato ou opinião, é o que não se pode modificar, sendo estabelecida por testemunhas e é dependente de comprovação, é a base para que ocorra a transição justa de um período autoritário para a democracia. Para a autora, os fatos e opiniões realmente existem, considerando que os fatos informam opiniões; estas pertencem ao domínio do íntimo, podendo diferir amplamente uma da outra. Fatos e opiniões tem como alicerce a interpretação.

Segundo Benjamin, historiadores e pesquisadores que lidam com o passado articulam “historicamente o passado”, o que não significa conhecê-lo tal como foi, mas apoderar-se de uma recordação “quando ela surge como um clarão num momento de perigo”. (BENJAMIN, 2012: p. 11) Por meio da memória é que é possível alcançar a verdade oculta, isto é, não apenas o factual, mas, como afirma Arendt, aquilo que não se pode mudar ou modificar, mas os fatos que ocorreram e estão ocultos do conhecimento, da interpretação que é uma forma de reorganização dos fatos de acordo com uma perspectiva específica ou mesmo temporal.

A verdade necessária para constituição de uma justiça de transição repousa no conhecimento dos fatos e eventos que ocorreram e COMO ocorreram, isto é, trazer à luz aquilo que está nas trevas. “O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2012: p. 11), pois o passado que está no limiar do desaparecimento, seja pela destruição de arquivos, falecimento de sobreviventes ou não preservação da memória, só está nesta situação, pois os que vivem no presente não reconheceram no presente à importância deste passado, desta memória. Cronos cumpre seu papel destruidor, o papel do tempo, que tudo devora

e que está em constante conflito com Mnemosine e sua filha, Clio, respectivamente a memória e a história.

O momento de perigo para o sujeito histórico – ou seja, para as classes oprimidas (e para o historiador que optou por esse campo)- é aquele em que surge a imagem autêntica do passado. Por quê? Provavelmente porque nesse momento se dissolve a visão confortável e preguiçosa da história como “progresso” ininterrupto. [...] O historiador revolucionário sabe que a vitória do inimigo atual ameaça até os mortos [...] Mas não se trata apenas do passado [...] Benjamin escreve: “Nessa hora, o inimigo ainda não acabou de triunfar” [...] Aquele inimigo, Benjamin conhecia bem: o *fascismo*. Ele representa para os oprimidos, o perigo supremo, o maior a que já foram expostos na história: a segunda morte das vítimas do passado e o massacre de todos os adversários do regime. A falsificação, em escala sem precedentes, do passado, e a transformação das massas populares em instrumento das classes dominantes. (LOWY, 2005: p.p. 65-66)

Poder interpretar fatos não justifica desonestidade acadêmica dos mesmos. A partir do momento que os fatos são manipulados, alterando a verdade, o fato, o direito, a interpretação também se rompe, edificando a simples mentira. Para a autora, a interpretação é uma forma de reorganização dos fatos de acordo com uma perspectiva específica ou mesmo temporal. Desta forma, a possibilidade de interpretação dos fatos não é justificativa para a manipulação. Para iluminar este ponto em questão, utilizo aqui uma passagem da própria Arendt sobre a interpretação que historiadores dariam ao procurar os motivos pelo início da Grande Guerra.

Mesmo que admitamos que cada geração tem o direito de escrever sua própria história, não admitimos mais nada além de ter ela o direito de rearranjar os fatos de acordo com sua própria perspectiva; não admitimos o direito de tocar na própria matéria fatural. Para ilustrar esse ponto [...] durante a década de 20, conforme conta a história, Clemanceau, pouco antes de sua morte,

travava uma conversa amigável com um representante da República de Weimar sobre a questão da culpa pela eclosão da Primeira Guerra Mundial. “- O que, em sua opinião – perguntou Clemenceau – pensarão os historiadores futuros desse tema espinhoso e controverso?” Ele replicou: “- Isso não sei. Mas tenho certeza de que eles não dirão que a Bélgica invadiu a Alemanha.” Aqui, estamos interessados em dados dessa espécie, brutalmente elementares e cuja indestrutibilidade tem sido admitida tacitamente até mesmo pelos seguidores mais extremados e rebuscados do historicismo. (ARENDR, 2013: p. 296)

Sua fala aponta que pode haver discordância de interpretações, mas essas não podem dizer o que NÃO ocorreu. Isso seria o fim da justiça, destituindo-a de qualquer relação ética possível, pois “a persuasão e a violência podem destruir a verdade, não substituí-la.” (2001: p. 320). Não é possível a construção de uma justiça ética sem o alicerce da verdade dos fatos. Dessa maneira, é possível relacionar a justiça ética apontada por Benjamin como sendo a justiça de transição, concebida por Teitel.

Munido dessas referências, reformulei o projeto, visando relacionar a justiça de transição e as narrativas fílmicas de Lúcia Murat, a fim de responder questões como: As representações imagéticas e as narrativas fílmicas podem abrir caminho para a discussão teórica sobre justiça transicional?

Caminhei para a construção de uma análise e discussão do conceito de justiça de transição por meio da produção brasileira de longas-metragens em que a ditadura estivesse em foco ou como pano de fundo. Os filmes como gatilho para o entendimento do conceito e dos pilares da justiça transicional. Por que dessa escolha metodológica? Pela importância do cinema como produtor de memória e fonte de informação. Sobre isso, Rosenstone (1997: p.29) lembra que,

cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento

histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual [...] Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará.<sup>9</sup>

Walter Benjamin, em sua *Tese V* sobre história, diz que “o passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento” (2012: p.11), contudo, continua dizendo que toda imagem do passado é irrecuperável quando o presente não se reconhece no passado. Logo, é preciso que o presente se sinta visado pelo passado, perceba os apelos que vêm do passado, ou seja, questões que não foram resolvidas, consideradas ou que foram reprimidas e que agora sinalizam pela reparação.

As produções audiovisuais são possibilidades constitutivas de um processo social, sendo produto de seu tempo. Refletem o lugar social de sua produção, sendo possível compreender como a ditadura civil-militar e (re)significada. Nos filmes de Lúcia Murat, a ditadura civil-militar é (re)significada, de forma que os temas e subtemas ali trabalhados tratam das lutas políticas, das relações afetivas, familiares, da dor das perdas humanas, dos sonhos e projetos pessoais e coletivos derrotados, das várias formas de opressão, mas também da resistência.

Recorro aqui ao conceito de Michel de Certeau, de Lugar Social. Segundo esse autor, ao se referir a produção historiográfica, toda pesquisa se articula com um lugar e produção socioeconômico, político e cultural, sendo em função desse lugar que se instauram os métodos e nuances da pesquisa e produção. Extrapolo com o conceito, para além da produção historiográfica, aplicando-o na análise da produção audiovisual selecionada, considerando que toda produção cultural fala de um determinado lugar socioeconômico, político e cultural. Por esse mesmo caminho, há a reflexão de Marc Ferro, de que o cinema é um produto cultural elaborado em consonância com uma visão de mundo de um determinado grupo, que visa uma determinada recepção por outro grupo.

Os filmes são ferramentas para a constituição de memórias sobre o passado recente do Brasil, mas essa construção só será possível, segundo Benjamin, se houver empenho no presente (vontade) para tal. Para D’Araújo, as produções

---

<sup>9</sup> Cada vez mais pessoas formam suas ideias, concepções sobre o passado por meio do cinema e da televisão, seja mediante películas de ficção, docudramas, séries ou documentários. Hoje, a principal fonte de conhecimento histórico para a maioria das pessoas é a mídia audiovisual [...] E todas as previsões indicam que esta tendência vai continuar. Tradução do autor.

cinematográficas brasileiras tem desenvolvido os temas ligados ao assunto ditadura civil-militar, de forma que:

Cinema, memórias, biografias, jornais, revistas, documentários e uma série de outros trabalhos não estritamente acadêmicos são uma fonte imprescindível e poderosa para o estudo do regime militar. Tudo isso compõe uma vasta massa documental por meio da qual podemos avaliar as expectativas e o comportamento da esquerda diante do golpe e do regime. (D'ARAÚJO, 2007: p. 118)

A produção audiovisual é ferramenta importantíssima para a apreensão do passado no presente. Como enfatiza Leme, analisar a produção “cinematográfica é examinar os enunciados construídos social e culturalmente” (2013: p. 2) sobre determinados assuntos ou épocas. Para Nova,

O valor documental de cada filme está relacionado diretamente com o olhar e a perspectiva do ‘analista’. Um filme diz tanto quanto for questionado. São infinitas as possibilidades de leitura de cada filme. Algumas películas, por exemplo, podem ser muito úteis na reconstrução dos gestos, do vestuário, do vocabulário, da arquitetura e dos costumes da sua época, sobretudo aquelas em que o enredo é contemporâneo à sua produção. Mas, para além da representação desses elementos audiovisuais, elas ‘espelham’ a mentalidade da sociedade, incluindo a sua ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo têm consciência aqueles que produziram essas películas, constituindo-se, assim, como sentença Ferro, em ‘zonas ideológicas não-visíveis’ da sociedade. Postula-se, assim, que um filme, seja ele qual for, sempre vai além do seu conteúdo, escapando mesmo a quem faz a filmagem. (1996)

O filme pode ser concebido, dessa forma, como um documento de seu tempo e que recria outro tempo pelas representações feitas. Importante realizar a definição de documento para que não se tenha uma confusão. Segundo Le Goff, a palavra documento tem sua origem no

termo latino *documentum*, derivado de *docere*, “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova” e é amplamente usado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres et documents*, e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de “papel justificativo”, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. [...] Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito. (2003: pp. 526-527)

O documento era tido como toda produção escrita, ou seja, era, sobretudo, a produção textual que relatava um fato de maneira direta e objetiva, que tinha como característica essencial não mentir sobre os fatos. Todavia, o conceito de documento, aos poucos, foi sendo ampliado, principalmente pelos fundadores da Revista *Annales*, Marc Bloch e Lucien Febvre. O documento escrito é fundamental para a pesquisa (principalmente as ligadas às áreas Humanas e Sociais), contudo, como aponta Febvre,

a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, a falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve ao homem, exprime o homem, significa a presença, a actividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (1989: p. 249)

Por essa mesma trilha há Bloch ao afirmar que

seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específico para tal emprego. Quanto mais a pesquisa ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em sua natureza. Que historiador<sup>10</sup> das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliários dos túmulos têm tanto a lhe dizer sobre as crenças e as sensibilidades mortas quanto muitos escritos. [...] Para compreender as sociedades atuais, será que basta mergulhar na leitura dos debates parlamentares ou dos autos de chancelaria/ Não será preciso também saber interpretar um balanço de banco: texto, para o leigo, mais hermético do que muitos hieróglifos? O historiador de uma época em que a máquina é rainha aceitará que se ignore como são constituídas e modificadas as máquinas? (2001: pp. 80-81)

O meio audiovisual, película, filme, produção fílmica, produção cinematográfica, narrativa fílmica ou audiovisual ou como seja denominada, é importante ferramenta humana na atualidade por permitir que o espectador, o estudioso ou o analista perceba o mundo *por meio* de uma projeção, possibilitando o acesso ao que foi esquecido, silenciado ou mesmo negligenciado pela história. Segundo Santos, “a narrativa cinematográfica deve ser percebida, portanto, como responsável pela reelaboração de um passado que, por sua vez, será reestruturado em função das necessidades do presente”. (2009, p. 13) A produção audiovisual será tratada aqui como uma fonte, um documento de seu tempo que relata problemas, vicissitudes e a própria História brasileira recente, que carece de muitos estudos por estar no centro de disputas de controle, pois como escreveu George

---

<sup>10</sup> O texto de Bloch e Febvre falam sobre o uso dos documentos por historiadores, mas é importante salientar, novamente, que este trabalho é interdisciplinar e, desta forma, vai utilizar conceitos e referências de diversas áreas para constituição de um trabalho mais amplo. Assim, quando se ler historiador nos referências de Bloch e Febvre, leia-se pesquisador.

Orwell: “Quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado”. Nas palavras de Ferreira e Gomes,

A memória seleciona fatos para lembrar, dependendo de quem lembra e quando se lembra. A memória sofre as influências do momento em que o passado é rememorado por alguém. A narrativa histórica também se transforma com o passar do tempo, com a abertura de novos arquivos e com os debates entre historiadores, por exemplo. (2014: p. 376)

Memórias e histórias estão em constante disputa. Se observar a história recente do Brasil é de se perceber que a tradição política do país não é de “acertar contas” com seu passado. O Estado não responsabiliza seus agentes por suas ações; ao contrário, ele, via de regra, impede uma reconstituição dos fatos e, conseqüentemente, um pedido de perdão as vítimas. Não há nem preocupação e nem respeito à preservação da memória, ou de memórias. Essas devem exercer sua função primordial enquanto ato político de afirmar, redefinir e transformar os valores de uma sociedade, evitando o esquecimento. Discutir sobre a reconstrução/reconstituição da memória do período civil-militar recente no Brasil é essencial por ser um dos meios que pode despertar o sentimento de justiça, principalmente da justiça fundada em concepções éticas, “na medida em que ela fornece o elo de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo.” (SOARES; KISHI, 2009: p. 58)

A memória individual e/ou coletiva é o principal caminho para aplicação da justiça transicional, ou seja, de uma justiça ética, fundada nos direitos humanos. Importante ressaltar que, como lembra Halbwachs, a memória é uma construção e não mero fragmento do passado, que é revivido de maneira intacta, pura. Para Grynszpan e Pandalfi,

as memórias individuais se constroem dentro de quadros que são sociais, coletivos. Além disso, nem todas as memórias individuais são tomadas como partes componentes das memórias coletivas [...] e, quando o são, nem todas têm o mesmo valor, a mesma posição,

os mesmo sentidos dentro da estrutura geral das memórias coletivas [...] (2007: p. 77)

Como fenômeno construído pela sociedade ou por grupos sociais, a memória está submetida ao presente e às constantes mudanças de interesse que o presente impõe. Para Halbwachs, circunstâncias vivenciadas no presente, sobre as quais a vontade não tem muita influência, despertam lembranças, imagens de um passado vivenciado refeitas no cérebro. Lembrar não é reviver, mas refazer o passado com imagens, ideias de cada indivíduo.

Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros [...]. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2003: p. 39)

Walter Benjamin aponta que as ações e escolhas do presente se articulam com o passado, o rememorar e a própria concepção de História. Como aponta o autor, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (1994: p. 229) Os fragmentos do passado são organizados e (re)significados pelo presente, tendo a memória como eixo para a atualização da História, sofrendo mudanças ou permanências. Essa (re)significação “não é nada mais, nada menos que práticas sociais, políticas e culturais concretas” (NUNES, 2005: p.22) dos diferentes grupos socioculturais que compõem a sociedade. Clio<sup>11</sup> não é evocada para simples lembrança do passado, mas para atuar com sua mãe, Mnemonesi<sup>12</sup> na escrita significativa e significante do passado. A História, entendida como (re)construção e (re)organização do passado pelo presente pode ser percebida em “*permanente construção, portanto aberta e em constantes rupturas e descontinuidades, o que remete para o tempo de ‘agoras’, tempo este que se contrapõe ao tempo homogêneo, vazio e linear da História dos grandes personagens e seus feitos*” (NUNES, 2005: p. 28)

---

<sup>11</sup> Musa grega da História, filha de Mnemonesi, titânide que representa a memória.

<sup>12</sup> Titânide Grega que representa a memória.

A memória, elemento central para reabrir o passado, e o tempo são, para Benjamin, repletos de rupturas e há diversas linguagens para “organizá-los” e dar significado e sentido, isto é, há diversas maneiras de contar a História, sendo que o filme, a produção audiovisual, é uma delas. Deixar os filmes de fora da equação que organiza e dá sentido aos fragmentos do passado é, segundo Rosenstone, “ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história.” (ROSENSTONE, 2010: p. 17)

A produção fílmica é, assim como a História, uma produção sociocultural que abre caminho para o entendimento de memórias sobre determinado tempo e grupos. Utilizando a trilha aberta por Benjamin, é possível afirmar que o passado se inscreve no presente por meio de imagens repletas de significados, (re)organizando memórias e posições socioculturais e políticas. A produção fílmica é uma das operadoras da (re)organização dessas memórias e “analisar essa produção cinematográfica é examinar os enunciados construídos social e culturalmente acerca” (LEME, 2013: p. 2) do passado, assim como está sendo ressignificado, além de “verificar quais questões estão sendo obliteradas, que ambiguidades e tensões perpassam a interpretação do processo sócio-histórico” (LEME, 2013: p. 2)

Entendida, dessa forma, como meio de proporcionar um caminho para a constituição de uma justiça ética, a memória é a ferramenta para o entendimento da dor sofrida pelas vítimas da violência e que, diversas vezes, é vivenciada diuturnamente. O olvido em relação à violência perpetrada as vítimas de injustiças, sepulta o fato histórico e faz do esquecimento uma violência contínua. São vítimas devoradas por Cronos e lançadas tortura do esquecimento e silenciamento. Tanto Mnemonesi como Clio, ou seja, a memória e a história são afloradas pelo passado e constituem constantes representificações e organizações do pensamento histórico e jurídico. Os filmes, como ferramentas de acesso às memórias dos silenciados e vencidos, são contribuições para a percepção de que a memória está em um campo de disputas, de embates presentificados.

Tratar da filmografia sobre a ditadura civil-militar brasileira é avançar nas discussões sobre memória e seu caráter constituidor de identidades, fundamental para enfrentar o esquecimento, pois lembrar pode evitar a repetição – seja como farsa ou tragédia – de certos eventos destruidores dos sonhos humanos, de grupos

sociais, de trabalhadores, de homens e mulheres em situação de opressão. Observar o passado no presente para realizar uma reflexão sobre o futuro é base do pensamento de Benjamin e pode ser vista na sua *Tese 12* sobre o conceito de História, comentada por Löwy (2005) que expressa que a “última classe que luta contra a opressão e que é encarregada, segundo Marx, da ‘obra de libertação’ – o proletariado – não pode realizar esse papel, segundo Benjamin, se esquecer seus ancestrais martirizados: não há luta pelo futuro sem memória do passado”. (LÖWY, 2005: p. 109)

Lembrar deve ser um ato de contestação do presente “oficial”, é dar voz aos esquecidos e silenciados. Como o próprio Benjamin sugere, deve ser um salto em direção ao passado como um tigre em direção à caça (*Tese XIV*). O salto que é possível de ser realizado para o passado é por meio da produção fílmica, pois o cinema, na perspectiva trilhada, tem papel relevante na formação e (re)organização da memória e do lembrar. Pollak lembra a função da memória coletiva que, por meio de quadros referenciais, visa manter a coesão identitária de um grupo. O audiovisual, na perspectiva trilhada, tem papel relevante para a constituição da memória, assim como o questionamento da dita “história oficial”. Para Pollak, nas

lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referências geralmente apresentados nas discussões são [...] de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores [...] Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK, 1989: p. 11)

Com o exposto, afirmo que a memória é (re)organizada em função das tensões e disputas do presente. Observar as obras fílmicas mais recentes sobre a ditadura civil-militar por apresentar assuntos até então considerados indizíveis (como a tortura, a traição, a questão homoafetiva, entre outras). Santos afirma que “assim como a câmera cinematográfica dirige o olhar do espectador para esse ou aquele

detalhe, para um ou outro cenário, realçando ou escondendo ações, gestos e emoções, a memória resultante desse trabalho também é dirigida e seletiva.” (SANTOS, 2009: pp. 33-34)

Para Alencastro (2006), as relações entre esquecer e lembrar, no caso brasileiro, fazem sentido quando transpostas para a forma que os filmes que debato lidam com o tema:

Na sociedade brasileira, há traumas históricos fundamentais que passam pelo processo alternado de esquecimento e rememoração para constituir a nossa contemporaneidade. Em longo prazo, há o drama histórico do tráfico negreiro e do escravismo, crucial não só para os afrodescendentes [...] como também para entender as divisões e a violência que definem a sociedade atual. Em médio e curto prazo, há o drama da ditadura (1964-1985).

Quando menciona os “traumas históricos”, o autor insere o problema do apagamento, da retração da memória. As questões suscitadas pelos filmes referem-se às disputas narrativas que necessitam ser explicitadas para melhor compreensão da produção fílmica e de suas narrativas. As produções fílmicas proporcionam o lugar de fala dos vencidos, silenciados e esquecidos, pois “o esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, *hoje*, de outros seres humanos” (GAGNEBIN, 2006: p. 47)

Por tratar de assunto pertencente à história recente do país, muitos dos que vivenciaram o regime civil-militar brasileiro, assim como seus descendentes, encontram-se vivos. Muitos testemunhos e experiências contribuíram para a realização de filmes com temática sobre o período. Exemplo é a diretora Lucia Murat que, durante o referido período, foi presa e torturada e, por meio de sua vivência e experiências, reconstrói a história da ditadura, colocando sua experiência em diálogo com a experiência do outro. Nessa direção, Lúcia Murat já realizou quatro (04) filmes, colocando a relação memória – testemunho como fonte inspiradora para o desenvolvimento da sua filmografia e dos debates acadêmicos, ou não, sobre o assunto. Contudo, em uma entrevista que realizei com Lúcia Murat, em sua residência, em 19 de fevereiro de 2013, a diretora realizou um comentário importantíssimo sobre a questão do não lembrar.

Lúcia: Eu agora posso falar um coisa sobre a questão da memória sobre a ditadura?

Eu acho que existe uma rejeição muito grande a filmes sobre essa época. Tenho sentido isso muito, muito presente. Eu, agora com esse filme (estou falando do “Memória”), acho que estou ficando mais velha, mais sensível, mas acho que existe uma rejeição muito grande, mesmo dos jovens. Acho que tem a ver com o esquecimento mesmo.

Eu: Já presenciei, já vivi, é que quando fala de memória [...] conversando com pessoas universitárias da área do direito, assim como promotores e colegas acadêmicos [...] me questionaram o motivo de fazer um doutorado sobre a ditadura: “está tudo resolvido”; “deixa quieto”; “vai fazer sobre qualquer coisa”; “a ditadura já está resolvida, já temos uma lei, aí tudo organizado, você não tem que pesquisar sobre isso”. É uma força para que não se trabalhe, não se desenvolva pesquisas sobre o assunto e, quando são desenvolvidas, [...] não há como lançá-las para publicação por não haver interesse das editoras no tema.

Lúcia: Alegando que não existe interesse do público. É a mesma coisa no cinema, é exatamente a mesma coisa no cinema. Sinto toda vez que trabalho com o tema, e como eu tenho uma relação próxima do tema, toda vez sinto essa rejeição.

Quando eu terminei o “Quase Dois Irmãos” nem me passava pela cabeça que eu ia fazer outro filme, mas aí meu irmão morreu e aí acabou saindo o “Uma Longa Viagem”. Aí a Vera Silva [faleceu], e tinha essa história e até pouco tempo nem pensava [em produzir e filmar]. É uma coisa de necessidade de uma pessoa que viveu aquela época tão profundamente. Agora a rejeição eu acho que desde o “Que Bom Te Ver Viva” é a mesma.<sup>13</sup>

Mesmo com a rejeição e tratar sobre o tema, por parte da sociedade, ocorre por meio dessa filmografia o que Paul Ricoeur chama de “política de justa memória”, concedendo às vítimas da história o direito à memória com verdade. O direito à

---

<sup>13</sup> Entrevista de Lúcia Murat realizada em 19 de fevereiro de 2013 por mim.

memória com verdade é mister para o desenvolvimento de uma justiça ética, pois é necessária a

insistência numa “memória das ditaduras”, que possibilite, de um lado, a emergência de uma multiplicidade de lugares de fala dos diversos atores como enunciadores de uma memória da violência e do arbítrio e, de outro, o engajamento na luta pela salvação de acervos, depoimentos e lugares de memória. (SÁ, 2004: p. 13)

O direito à memória é dimensão ética fundamental da cidadania, da solidariedade e, principalmente, da justiça, pois as vítimas buscam serem ouvidas e reconhecidas. Segundo Pandolfi e Grynszpan,

a memória consagra o grupo que busca afirmar-se, produzindo a sua unidade, sua continuidade no tempo, operando como uma garantia de sua existência. Mais, ela consagra igualmente, entre outros elementos importantes, a presença do grupo, e daqueles que o representam, em um determinado espaço, em uma determinada região. (GRYSZPAN e PANDOLFI, 2007: p. 69)

O não reconhecimento, a negação da existência das vítimas é rejeitar a identidade individual e coletiva, é negar a alteridade humana e da presença do grupo e daqueles que os representam, é manter a perpetuação da violência do esquecimento e do silenciamento. Por esse motivo, a justiça ética, a memória e sua constituição por meio dos filmes, move minha pesquisa, que busca nessas narrativas fílmicas uma compreensão crítica e também procura encontrar caminhos para uma justiça de conciliação e respeito, uma justiça ética que rompa com o ciclo da violência institucionalizada na sociedade e promova o direito ao desenvolvimento. A memória é a chave para essa justiça proposta por Benjamin, pois ela abre os espaços para a conciliação, respeito e desenvolvimento social.

Todos os aspectos teóricos relacionados acima contribuíram para o trabalho de reformulação do projeto e para constituição de um novo caminho, de forma que, tendo após a reformulação, realizei o trabalho de levantamento de longas-metragens brasileiros que tivessem a ditadura como foco ou cenário (pano de

fundo). Esse levantamento inicial da produção fílmica teve como base a dissertação de Caroline Gomes Leme (*Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*, de 2011), visitas a Cinemateca do Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro (MAM Rio) e a Cinemateca Brasileira em São Paulo, e as análises dos relatórios de produção fílmica da ANCINE de 1995 até 2014. Segundo Leme, o início desta produção teria como marco o ano de 1980, pois é o período em que as produções falam **sobre a ditadura** e não **sob a ditadura**. Para a autora, filmes feitos antes da revogação do AI-5 têm forte interlocução com o momento histórico, sendo construídos sob o impacto da ditadura e impregnados pela opressão ditatorial.

Embora esses filmes produzidos ao longo dos anos 1960 e 1970 estejam em interlocução com o momento sócio-histórico em que se inscrevem, não são exatamente sobre a ditadura, são antes filmes sob a ditadura: construídos sob o impacto do golpe, sob a opressão aprofundada após o AI-5 e sob o jugo cerceador da censura. (LEME, 2011: p. 02)

Para Leme, o filme *E agora, José? Tortura do sexo*, de Ody Fraga, o primeiro a figurar como produção **sobre** a ditadura e não **sob** (mesmo sendo realizados ainda sob o julgo militar, são produções que ainda sofreram com a censura, mas detinham maior liberdade de fala e crítica), é possível considerá-lo como o primeiro longa-metragem. Concordando com Leme, contudo, a de ressaltar que, durante o levantamento, encontrei como primeiro referencial a ter a ditadura como cenário, assim como a tortura como assunto importante de ser apresentando e debatido uma média-metragem de Olney São Paulo, chamado *Manhã Cinzenta* (1968), que conta a trajetória de prisão e tortura de um casal. Esse pode ser considerado um filme feito **sob e sobre** a ditadura civil-militar. Obviamente foi retirado de circulação no período, mas é possível vê-lo hoje em dia *on-line* no site de vídeos YouTube<sup>14</sup>.

Para conhecimento, os títulos de longas-metragens levantados que tratam **sobre** a ditadura são:

---

<sup>14</sup> O link para visualização do filme *Manhã Cinzenta* é: <https://www.youtube.com/watch?v=kA34LXfwBlc>

*E agora, José? Tortura do sexo*, de Ody Fraga (1980); *Paula – A história de uma subversiva*, de Francisco Ramalho Junior (1980); *A idade da Terra*, de Glauber Rocha (1980); *Deu pra ti anos 70*, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (1981); *Eles não usam Black-tie*, de Leon Hirzman (1981); *O torturador*, de Antonio Calmon (1981); *Memórias do Medo*, de Alberto Graça (1981); *Filhos e amantes*, de Francisco Ramalho Junior (1982); *A próxima vítima*, de João Batista de Andrade (1983); *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias (1983); *Ao sul do meu corpo*, de Paulo César Saraceni (1983); *O bom burguês*, de Oswaldo Caldeira (1983); *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (1984); *A freira e a tortura*, de Ozualdo Candeias (1984); *Jango*, de Sílvio Tandler (1984); *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles (1984); *O evangelho segundo Teotônio*, de Vladimir Carvalho (1984); *Tempo sem glória*, de Henrique Freitas Lima (1984); *Verdes anos*, de Carlos Gerbase e Gilberto Assis Brasil (1984); *Céu aberto*, de João Batista de Andrade (1985); *Muda Brasil*, de Olwaldo Caldeira (1985); *Patriamada*, de Tizuka Yamasaki (1985); *Tensão no Rio*, de Gustavo Dahl (1985); *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco (1986); *A cor do seu destino*, de Jorge Durán (1986); *O homem da capa preta*, de Sérgio Rezende (1986); *Besame mucho*, de Francisco Ramalho Junior (1987); *Leila Diniz*, de Luiz Carlos Lacerda (1987); *O país dos tenentes*, de João Batista de Andrade (1987); *Dedé Mamata*, de Rodolfo Brandão (1988); *Banana Split*, de Paulo Sérgio de Almeida (1988); *Feliz ano velho*, de Roberto Gervitz (1988); *Tanga (Deu no New York Times?)*, de Henfil (1988); *Kuarup*, de Ruy Guerra (1989); *Primeiro de abril, Brasil*, de Maria Letícia (1989); *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat (1989); *Corpo em delito*, de Nuno César Abreu (1990); *Alma corsária*, de Carlos Reichenbach (1994); *Lamarca*, de Sérgio Rezende (1994); *As meninas*, de Emiliano Ribeiro (1996); *O velho: a história de Luiz Carlos Prestes*, de Toni Venturi (1997); *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto (1997); *Ação entre amigos*, de Beto Brant (1998); *Caminho dos sonhos*, de Lucas Amberg (1999); *Dois Córregos: verdades submersas no tempo*, de Carlos Reichenbach (1999); *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, de Flávio Cândido (2000); *Barra 68: sem perder a ternura*, de Vladimir Carvalho (2000); *Marighella, retrato falado do guerrilheiro*, de Sílvio Tandler (2001); *O Príncipe*, de Ugo Giorgetti (2002); *Rocha que voa*, de Eryk Rocha (2002); *Casseta & Planeta: a taça do mundo é nossa*, de Lula Buarque de

Hollanda (2003); *Vale a pena roubar*, de Stela Grisotti e Rudi Bohm (2003); *Tempo de resistência*, de André Ristum (2003); *A dona da História*, de Daniel Filho (2004); *Benjamin*, de Monique Gardenberg (2004); *Peões*, de Eduardo Cotinho (2004); *Voo cego rumo ao sul*, de Hermano Penna (2004); *Glauber o filme, Labirinto do Brasil*, de Silvio Tendler (2004); *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat (2004); *Araguaya: a conspiração do silêncio*, de Ronaldo Duque (2005); *Cabra-cega*, de Toni Venturi (2005); *Vlado: 30 anos depois*, de João Batista de Andrade (2005); *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger (2006); *Dom Helder Câmara: o santo rebelde*, de Erika Bauer (2006); *Eu me lembro*, de Edgard Navarro (2006), *1972*, de José Emílio Rondeau (2006); *Meteoro*, de Diego de la Texera (2006); *O Sol: caminhando contra o vento*, de Tetê Moraes (2006); *Sonhos e desejos*, de Marcelo Santiago (2006); *Três irmãos de sangue*, de Angela Patricia Reiniger, (2006); *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende (2006); *Batismo de Sangue*, de Helvécio Ratton (2007); *Caparaó*, de Flávio Frederico (2007); *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin (2007); *Memória para uso diário*, de Beth Formaggino (2007); *Panair do Brasil: uma história de glamour e conspiração*, de Marco Altberg (2007); *Corpo*, de Rubens Rewald e Rossana Foglia (2007); *Condor*, de Roberto Mader (2008); *Castelar e Nelson Dantas no país dos generais*, de Carlos Alberto Prates Correia (2008); *Os Desafinados*, de Walter Lima Junior (2008); *Cidadão Boilesen*, de Chaim Litewski (2009); *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*, de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal (2009); *Topografia de um desnudo*, de Teresa Aguiar (2009); *Perdão Mister Fiel: o operário que derrubou a ditadura no Brasil*, de Jorge Oliveira (2009); *Uma noite em 67*, de Renato Rocha e Ricardo Calil (2010); *Léo e Bia*, de Oswaldo Montenegro (2010); *Em teu nome*, de Paulo Nascimento (2010); *Marighella*, de Isa Grinspum Ferraz (2011); *Diário de uma busca*, de Flávia Castro (2011); *Uma longa viagem*, de Lúcia Murat (2011); *Hoje*, de Tata Amaral (2011); *A memória que me contam*, de Lúcia Murat (2012); *O dia que durou 21 anos*, Camilo Tavares (2012); *Reis e ratos*, de Mauro Lima (2012); *A novela das oito: a vida é ficção*, de Odilon Rocha (2012); *Cara ou Coroa*, de Ugo Giorgetti (2012); *Repare bem*, de Maria de Medeiros (2012); *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (2013); *Em busca de Iara*, de Flávio Frederico (2013).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> A realização do levantamento dos filmes listados aqui teve como fonte inicial o levantamento

Diante da inviabilidade de analisar todas as produções elencadas no levantamento, fez-se necessário a realização de um recorte que focasse no tema da pesquisa, considerando que a relação do cinema e da ditadura civil-militar foi trabalhada em algumas dissertações e teses, sendo elas as seguintes: dissertações de mestrado de Caroline Gomes Leme (2011), Márcia Paterman Brasil (2008), Noel dos Santos Carvalho (1999), Rodrigo de Moura e Cunha (2006), Rodrigo Fazio (2003), Fabiana de Paula Guerra (2008), Luciana Fagundes Haussen (2008), Celso Luiz Junior (2008), Márcia de Souza Santos (2009), Sara Carolina Duarte Feijó (2011), Neliane Maria Ferreira Miguel (2007), Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2005); as teses de doutoramento de Marco Alexandre de Aguiar (2008), Marco Antônio Almeida (2009), Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), Helena Stigger (2011).

Tendo encontrado tão profícua produção e, assim como Leme, reconhecendo a importância dos trabalhos realizados, verifiquei a necessidade de um estudo que relacione a produção fílmica e suas representações com a temática da justiça de transição. Em diálogo com meu orientador, optei pelas produções da diretora Lúcia Murat (*Que bom te ver viva, 1989; Quase dois irmãos, 2004; Uma longa viagem, 2011; e A memória que me contam, 2012*). A escolha da obra dessa diretora foi motivada pelos fatores: ela ter sido militante política durante a ditadura, portanto, é detentora também da memória desse período; é diretora com uma produção filmográfica homogênea sobre questões político-sociais e a que mais produziu filmes tematizando a ditadura brasileira iniciada com o golpe de Estado de 1964. São filmes, utilizando as palavras de Aramis Millarch, que se inserem na linha do “cinema de utilidade pública”.

Assinalo que esta proposta de pesquisa não procura analisar categorias de fidelidade ou neutralidade com que a diretora poderia ter tratado em seus filmes a ditadura civil-militar, mas analisar como esses filmes podem ser ferramentas de diálogo com o conceito de justiça de transição e seus pilares. Trata-se de, como

---

realizado por Caroline Gomes Leme em sua dissertação de mestrado, **Cinema e sociedade**: sobre a ditadura militar no Brasil (2011), publicada posteriormente com o título de **Ditadura em imagem em som**: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro (2013). Outro fator importante para o levantamento foram os relatórios da ANCINE de **Listagem de Filmes Lançados 1995-2014; Quantidade de Filmes Brasileiros por Gênero 1995-2014; Valores Captados por Produtora e Projeto 1995-2013**, por onde pude comparar e pesquisar os filmes, identificando a temática de cada um e complementando a listagem fornecida pela pesquisa de Caroline Gomes Leme.

aponta Marieta Ferreira: “deslindar os mecanismos de construção das memórias, de captar conflitos, de compreender o que é selecionado para ser lembrado e o que é relegado ao esquecimento” (FERREIRA, 2006: p. 08). A produção audiovisual, nessa perspectiva, é importante ferramenta para percepção de como os sentidos, sobre determinados conceitos, são construídos e repassados ao público.

Proponho, por meio de uma perspectiva inter/multidisciplinar, analisar os filmes para apresentar a compreensão do conceito de Justiça de transição, assim como seus pilares, a saber o direito à verdade e à memória, à reparação, à justiça e à reforma das instituições, e a importância para o desenvolvimento social<sup>16</sup>. Os filmes selecionados para a organização desta tese são da diretora Lúcia Murat, sendo eles: *Que bom te ver viva* (1989); *Quase dois irmãos* (2004); *Uma longa viagem* (2011); e *A memória que me contam* (2012).

Imagem 1 – Capa dos DVDs dos filmes analisados nesta tese



A escolha de trabalhar com um recorte pequeno de filmes ocorreu por acreditar que a análise do conjunto de obras selecionadas oportuniza uma percepção melhor dos conceitos que busco debater e analisar. Um dos pontos que podem ser questionados é que este recorte da produção restringe a uma análise das intenções, interesses e compromissos sociais de apenas uma produtora/diretora (Lúcia Murat). Esse questionamento é limitado, pois as

<sup>16</sup> O conceito de Justiça de Transição, assim como seus pilares, é de fundamental importância de serem debatidos tendo em vista a onda de manifestações que ocorreram no país, no ano de 2015, em que muitos carregavam cartazes com dizeres ofensivos ou pedindo o retorno dos militares ao poder. Para saber mais ver o link da matéria “Os dez cartazes mais inacreditáveis de 16/08”, da Revista Fórum: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2015/08/os-dez-cartazes-mais-inacreditaveis-do-1608/>>

produções escolhidas dialogam com as mais diversas visões de mundo, tendo duas características fundamentais, a relação entre memória e o esquecimento e de terem como cenário (ou pano de fundo) o período da ditadura civil-militar brasileira.

Para que fique mais claro, transcrevo e comento as sinopses dos quatro filmes selecionados. Não adentrarei em detalhes ou em uma análise mais densa, pois será feito no decorrer deste trabalho. Cronologicamente, a primeira obra é *Que Bom Te Ver Viva*:

“Que Bom Te Ver Viva” mistura os delírios e fantasias de uma personagem anônima (Irene Ravache) alinhavada pelos depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações de tortura. Mais do que eu descrever e enumerar sevícias, o filme mostra o preço que essas mulheres pagaram, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência de tortura.<sup>17</sup>

A produção fílmica se passa em fins da década de 1980, tendo como cenário físico a cidade e a residência onde cada uma das oito mulheres entrevistadas, que participaram da militância política de esquerda no Brasil e que foram torturadas, vivem. Contudo, o espectador é transportado para outro cenário, mental, fora do espaço físico em que as mulheres apresentam seus testemunhos de vida, um espaço que se constitui por meio da narrativa que elas apresentam sobre o período da Ditadura Civil-Militar e as vicissitudes que sofreram. A cada testemunho há a rememoração dos acontecimentos, de suas dores e aprendizados, assim como se percebe a revelação da força de viver de cada uma delas.

Além dos depoimentos, outra característica que chama atenção na produção de Murat é o fato da personagem de Irene Ravache, que também militou e foi torturada<sup>18</sup>, dialogar com o público, jogando por terra a chamada quarta parede fílmica. Para Arthur Autran,

---

<sup>17</sup> Sinopse localizada no encarte do DVD.

<sup>18</sup> A personagem de Irene Ravache se chama Irene, mas tem seu nome apresentado somente na obra *A memória que me conta*. Outra característica é que essa personagem é uma síntese das experiências de várias mulheres, mas principalmente da própria diretora Lúcia Murat.

Os trechos com a participação de Irene Ravache possuem iluminação bastante trabalhada e em alguns planos há movimentos de câmera bem elaborados, ao contrário dos depoimentos que são marcados pela imagem do vídeo e por uma decupagem tradicional. A postura mais contemplativa por parte da câmera diante dos depoimentos revela extremo respeito, tratar-se-ia de registrar as memórias de algo inaceitável, a tortura, mas que deve se lembrada e debatida a fim de se entender as experiências individuais daquelas mulheres corajosas e a violência da nossa sociedade. (MIGLIORIN, ET AL, 2014: p. 174)

Esse primeiro filme por si só já seria suficiente para o desenvolvimento de uma tese por ter como tema central a memória e o esquecimento, assim como o período ditatorial.

Sua realização ocorreu em um momento muito próximo do final da ditadura, o que teve consequências, como relata Murat em entrevista realizada por mim em 2014, em sua residência. Segundo a diretora:

Que Bom Te Ver Viva ainda estava muito próxima [da ditadura], o medo era muito presente. Eu cheguei a receber ameaças por telefone. Eu tive medo. Lembro que teve um dia que eu achei que estava estourando uma bomba aqui dentro de casa e eu tirei minha filha de casa. Obvio que a paranoia não era minha, mas paranoia porque estava tudo muito presente ainda, apesar que já tinha se passado, em relação a minha prisão, quase 10 anos. Não, é mais de 15 anos em relação a minha prisão e tortura, e era um filme que você não tinha dado, não tinha o nome de ninguém porque era um clima de muito medo. [...] E as pessoas não queriam ouvir ou falar sobre isso, porque tinha passado aquela fase, logo depois da anistia que foi em 1979, e o filme é de 1988. As pessoas estavam meio esgotadas e estava num momento assim que não se queria falar sobre isso.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Entrevista de Lúcia Murat realizada em 19 de fevereiro de 2013 por mim.

Tratar sobre a temática da ditadura e da tortura sempre foi complexo, sendo que vários trabalhos sofreram rejeição para produção ou do público, como apontou Murat, ao dizer que as pessoas não queriam dialogar ou enfrentar o assunto da tortura, apenas “esconder” para continuar enfrente. A falta de enfrentamento dos abusos cometidos durante a ditadura, assim como o esquecimento foi, por vezes, o motor do desenvolvimentismo brasileiro. Contudo, como dito anteriormente, são quatro os filmes a serem analisados e relacionados com o conceito de justiça de transição. No ano de 2004, a diretora lança o filme *Quase Dois Irmãos*.

O filme acompanha a construção da relação de amizade, desde a infância, de Miguel (interpretado pelos atores Brunno Abrahão, Caco Ciocler e Werner Schünemann), ex-presos políticos em Ilha Grande que se torna deputado federal, e Jorge (interpretado pelos atores Pablo Ricardo Belo, Flávio Bauraqui e Antônio Pompêo), preso comum enquadrado pela Lei de Segurança Nacional nos anos 1970 e que divide, assim como outros presos comuns, a Galeria B do Presídio de Ilha Grande (conhecida como *Selva de Pedras*) e as celas com presos políticos, o que faz com que ganhe conhecimento, organização e se transforme em um dos primeiros líderes da *Falange Vermelha*, que depois fica conhecida como Comando Vermelho.

Nos anos 70, quando o país vivia sob a ditadura militar, presos políticos foram levados para a Penitenciária da Ilha Grande onde se encontravam assaltantes de bancos. “Quase Dois Irmãos” mostra o conflito entre eles e o nascimento do Comando Vermelho, que mais tarde passou a dominar o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. A história é contada através de Miguel (Caco Ciocler), ex-presos políticos na Ilha Grande, hoje deputado federal, e Jorge (Flávio Bauraqui), filho de um sambista (Luis Melodia) que se transformou num dos líderes do Comando Vermelho. Hoje, começa um novo ciclo: a filha adolescente de Miguel (Maria Flor), fascinada pelas favelas e pela transgressão, se envolve com um jovem traficante.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Sinopse localizada no encarte do DVD.

Mais do que em outros filmes, o pano de fundo são os anos da Ditadura, tendo como cenário a Penitenciária da Ilha Grande, sendo que a temática da memória e esquecimento está presente, pois o filme, que é classificado como uma ficção, é baseado em relatos reais da vivência de presos políticos e comuns na Galeria B da Ilha Grande e que podem ser encontrados no trabalho de doutoramento de Elisabeth Süssekind, intitulado *Estratégias De Sobrevivência E De Convivência Nas Prisões Do Rio De Janeiro*. Outro ponto que relaciona memória e esquecimento, e até mesmo reforma das instituições, mais um pilar da justiça de transição, está no depoimento de Murat, nos extras do filme, relatando o uso de suas experiências e lembranças como presa política para constituição de cenas e tomadas. O filme lida com a memória de duas pessoas próximas, mas que tomaram caminhos distintos na vida.

O terceiro filme, uma mistura de documentário, autobiografia e monólogo, é *Uma Longa Viagem (2011)*. Nessa obra, a diretora conta a história dos nove anos que seu irmão mais novo, Heitor, viajou pelo mundo. A narrativa ocorre por meio de entrevistas com o irmão, das cartas que ele escreveu no período para a família e das lembranças de Lúcia. A sinopse do filme diz:

Uma Longa Viagem, dirigido por Lúcia Murat, acompanha a história de três irmãos, com a linha dramática conduzida pela trajetória do caçula que vai para Londres em 1969 – enviado pela família para não entrar na luta armada contra a ditadura no Brasil, seguindo os passos da irmã. Durante os nove anos em que viaja o mundo, ele escreve cartas. Contrapondo-se à entrevista e às cartas, os comentários em off da irmã, presa política que virou cineasta e viaja pelo mundo, num processo inverso ao do irmão que, de viajante livre, foi obrigado a enfrentar diversos problemas.

Um documentário que trabalha sobre memória, não só pela forma como é feita a investigação, mas, também, sobre o motivo do filme: a morte do terceiro irmão.<sup>21</sup>

Neste filme, a narrativa está focalizada em dois personagens, síntese do que foram os anos 1970 no Brasil e no Mundo: Heitor e Lúcia. O primeiro, que vai

---

<sup>21</sup> Sinopse localizada no encarte do DVD.

para Londres, acaba por dar a volta ao mundo duas vezes, atravessando da Europa a Ásia, visitando países como Índia, Paquistão e Afeganistão, além de viajar para Oceania. Durante esses percursos, experimenta diversas drogas, é preso por tráfico e não se preocupa em fixar raízes ou estabelecer grandes projetos de vida. A segunda é síntese da luta que ocorreu no país pelo fim da ditadura civil-militar e redemocratização, carregando alcunha de terrorista e o fardo pessoal de ser vista como a que arruinou a família (perceptível essa ideia em uma das cartas que Heitor responde para mãe sobre a irmã).

Segundo Murat,

É um documentário padrão [...] apesar de ter uma estrutura de ficção, acho que o filme foi construído de maneira ficcional, tem atores e tal, mas ele é em primeira pessoa e, a partir do momento que ele é em primeira pessoa, a possibilidade de mentir é pequena. [...] “Uma Longa Viagem” é um filme de primeira pessoa, mas tem uma mistura ficcional, uma postura dramática [...] gosto de trabalhar com os dois [...]<sup>22</sup>

O último filme dessa seleção é *A Memória que Me Contam* (2012).

Um drama irônico sobre utopias derrotadas, terrorismo, comportamento sexual e a construção de um mito. Um grupo de amigos que resistiram à ditadura militar, acompanhados de seus filhos, vão enfrentar o conflito entre o cotidiano de hoje e o do passado quando um deles está morrendo.<sup>23</sup>

Essa produção tem como ponto central o internamento de Ana, personagem interpretada por Simone Spoladore, motivando o encontro de um grupo de amigos que foram da resistência armada da ditadura brasileira. Ana não é apresentada durante o tratamento intensivo no hospital, mas como uma imagem, uma memória, de cada um dos outros personagens, dialogando, respondendo, apontando os motivos de suas escolhas, quase como um “passar o passado a limpo”, refletindo e questionando sobre o legado deixado de uma geração a outra. Esse filme está

---

<sup>22</sup> Entrevista de Lúcia Murat realizada em 19 de fevereiro de 2013 por mim.

<sup>23</sup> Sinopse localizada no encarte do DVD.

diretamente ligado ao *Que Bom te ver Viva*, pois a atriz Irene Ravache retorna a personagem Irene, para contar a história de Ana.

A produção fílmica se passa no começo dos anos 2010 e segue caminho parecido ao filme *Que Bom te Ver Viva* para localizar o espectador tanto no cenário físico quanto no cenário mental. A diferença está que o cenário físico é a chave, o gatilho para que as memórias sejam acionadas e, conseqüentemente, o espectador seja transportado para o cenário constituído por meio da narrativa entre diversos personagens e Ana. A cada testemunho há a rememoração dos acontecimentos e das histórias de vida, dos elos que os ligam a Ana, assim como cada um lida com a despedida. É possível afirmar que esse filme fecha um ciclo filmográfico de Murat.

Cada um dos filmes selecionados, ao seu modo e em conjunto, como deve ser vista a obra da diretora, constroem e reconstroem uma grande narrativa sobre um passado que muitas pessoas e, principalmente, instituições tem uma forte tendência (senão um desejo) de esquecer, recalcar, apagar e/ou reescrever. Segundo Adorno, “o esclarecimento acerca o que aconteceu precisa contrapor-se a um esquecimento que facilmente converge em uma justificativa do esquecimento” (2008: p. 10), por essa razão, a produção de Murat é vista em um duplo sentido para este trabalho, qual seja o de meio para compreensão dos conceitos da justiça de transição e como elemento de esclarecimento, de não esquecimento de um passado que insiste em ser esquecido, apagado, dando condições que ações violentas de repressão sejam vista cotidianamente no país, como relata Berger,

Ao lembrar da ditadura e das lutas contra ela, a pretensão é que a tirania não se repita, que a ausência de democracia seja lamentada e que os sujeitos que lutaram contra sejam lembrados.

Uma política de memória propõe não deixar esquecer (os sobreviventes têm a obrigação de contar), lembrar para não voltar a acontecer (o passado retorna ao presente na perspectiva do futuro) (...) (BERGER e CHAVES, 2009, p. 30)

Contudo, para que o trabalho seja completo é necessário conectar as ideias apresentadas até aqui, isto é, da justiça de transição e sua representatividade nos

filmes de Murat, com a perspectiva do PPGDSCI. Lembrar o passado e criar condições para realização das bases da justiça de transição é fundamental para que se tenha condições de realizar um amplo processo de luta pelo direito ao desenvolvimento, visando o social e humano na sociedade brasileira. Dialogar e conectar tal justiça com o direito ao desenvolvimento. Uso termo conectar, conexões, pois Pablo de Greiff aponta ser o termo mais interessante por respeitar as sensíveis divisões de cada área.

Taking seriously the idea of connecting, however, also means preserving the integrity of the things that are being connected. [...] This, while I am interested in establishing links between transitional justice and development, I am also interested in drawing certain boundaries around each— not just for reasons of clarity, but in the belief that effective synergies depend on sensible divisions of labor.<sup>24</sup>  
(GREIFF, 2009: p. 29)

A realização da justiça de transição (e desta maneira, de suas bases) é fundante para que as sociedades advindas de situações de autoritarismos ou pós-conflitos tenham o direito ao desenvolvimento garantido, assim como o respeito às liberdades e sem repetição de violações a dignidade humana, segundo marco conceitual da ONU,

la justicia transicional se basa en la premisa de que, cuando en un Estado se están desarrollando negociaciones de poder significativas, es posible introducir cambios sociales, económicos y políticos. Sin embargo, la justicia transicional surgió con la finalidad de abordar tan solo una de las dimensiones de esos cambios, la de investigar el legado de atrocidades a gran escala y evitar que estas vuelvan a producirse. Aunque las normas de derechos humanos han tenido una influencia muy considerable en la justicia transicional, esta se há centrado en las violaciones de los

---

<sup>24</sup> Levar a sério a ideia de conectar, no entanto, significa também preservar a integridade das coisas que estão sendo conectados. Isso, enquanto eu estou interessado em estabelecer vínculos entre a justiça de transição e o desenvolvimento, também estou interessado em desenhar certos limites em torno de cada um – não apenas por razões de clareza, mas na crença que as sinergias eficazes dependem de divisões sensíveis de trabalho. Tradução do autor.

derechos civiles y políticos. Por lo tanto, en cierta medida, la justicia transicional se ha desarrollado al margen de las importantes novedades que se han producido en la esfera de los derechos económicos, sociales y culturales. [...] Los derechos económicos, sociales y culturales son parte del marco jurídico universal de los derechos humanos, según el cual todos los derechos son "universales, indivisibles e interdependientes y están relacionados entre sí". Como sucede con los derechos civiles y políticos, su objetivo es proteger la dignidad humana imponiendo a los Estados obligaciones negativas y positivas. Los derechos económicos, sociales y culturales establecen las condiciones mínimas necesarias para que las personas puedan vivir con dignidad, liberadas del temor y de la miseria, y la mejora continua de esas condiciones.<sup>25</sup> (ONU, 2014: pp. 6-7)

Por direito ao desenvolvimento é importante apresentar a posição da Organização das Nações Unidas (ONU), apresentada na Declaração sobre o Direito ao Desenvolvimento, de 1986. Segundo o documento,

o desenvolvimento é um processo econômico, social, cultural e político abrangente, que visa o constante incremento do bem-estar de toda a população e de todos os indivíduos com base em sua participação ativa, livre e significativa no desenvolvimento e na distribuição justa dos benefícios daí resultantes;

Considerando que sob as disposições da Declaração universal dos Direitos Humanos todos têm direito a uma ordem social e

---

<sup>25</sup> A justiça transicional é baseada na premissa de que, quando em um Estado está desenvolvendo negociações significativas de poder, é possível introduzir mudanças sociais, econômicas e políticas. No entanto, a justiça transicional surgiu a fim de abordar apenas uma das dimensões destas mudanças, isto é, investigar o legado de atrocidades cometidos em larga escala e evitar a sua recorrência. Embora as normas dos direitos humanos tenham considerável influência sobre a justiça de transição, este centrou-se sobre as violações dos direitos civis e políticos. Portanto, em certa medida, a justiça transicional evoluiu a margem de importantes novidades que foram produzidas na esfera dos direitos econômicos, sociais e culturais. [...] Os direitos econômicos, sociais e culturais são parte do quadro jurídico universal dos direitos humanos, segundo a qual todos os direitos são "universais, indivisíveis e interdependentes e estão relacionados entre si". Tal como acontece com os direitos civis e políticos, seu objetivo é proteger a dignidade humana impondo aos Estados obrigações negativas e positivas. Os direitos econômicos, sociais e culturais estabelecem as condições mínimas necessárias para que as pessoas possam viver com dignidade, libertas do temor e da miséria, em uma busca contínua dessas condições. Tradução do autor.

internacional em que os direitos e as liberdades consagrados nesta Declaração possam ser plenamente realizados;

[...]

Atenta à obrigação dos Estado sob Carta de promover o respeito e a observância universais aos direitos humanos e às liberdades fundamentais para todos, sem distinção de qualquer natureza, tal como raça, cor, sexo, língua, religião, política, ou outra opinião nacional ou social, propriedade, nascimento ou outro *status*. (ONU, 1986)

A Declaração em comento serve como guia para os pensamentos e debates de autores como Greiff, Méndez e Soares, de forma que entendendo o direito ao desenvolvimento como sendo

um processo específico de desenvolvimento econômico, social e cultural que facilita e possibilita a realização das liberdades e direitos fundamentais e visa expandir capacidades e habilidades básicas das pessoas para que usufruam seus direitos e tenham acesso aos bens da vida. No entanto, o desenvolvimento é não somente um direito: é um veículo para a efetividade de dignidade da pessoa humana, um instrumento de ligação intra e intergerações, qual requer a constante construção e manutenção das bases materiais para a vida com dignidade. (SOARES, 2010)

Quando cito liberdade, estou me remetendo ao pensamento de Amartya Sen. Para esse autor, há cinco tipos distintos de liberdades, mas que “na visão do ‘desenvolvimento como liberdade’” estão ligadas “umas às outras e contribuem com o aumento da liberdade humana em geral”, sendo elas: 1) liberdades políticas; 2) facilidades econômicas; 3) oportunidades sociais; 4) garantias de transparência; 5) segurança protetora. (Sen, 2010: p. 25).

Ora, é possível por meio desta perspectiva realizar a conexão entre direito ao desenvolvimento e justiça de transição. Como lembra Juan Méndez<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Painel de discussão sobre Justiça e Desenvolvimento após guerras e conflitos armados, em Berlim. MÉNDEZ, Juan. E. Linking **Transitional Justice and Development**, **Keynote Speech of at FriEnt** (the Working Group on Development and Peace), Panel Discussion on Justice and Development after War and Violent Conflict, Berlim, 28 de janeiro de 2010.

In this context, I believe that Transitional Justice can offer some guidance towards creative solutions, if the goal is to find ways to reconcile the pursuit of justice with the pursuit of development.

The practices and policies that we now identify with Transitional Justice emerged in the context of societies abandoning repressive regimes and struggling to recover democracy, and that has had a definitive impact on the doctrinal background of Transitional Justice. We aim to build a strong foundation for democracy and the rule of law by dealing effectively and honestly with a past that has been the antithesis of democracy and the rule of law. By preserving the memory of the abuses and by holding perpetrators accountable we signal a clear break with that past and we set our fledgling democracy on a strong foundation.

The rule of law is not only the proper functioning of institutions and an adequate balance of power between branches of government. It represents the achievement of the democratic ideal if it provides the framework for participation by all in the affairs of common interest. The rule of law creates and sustains a framework for the creation and flourishing of independent organizations of civil society that channel participation in the pursuit of the common good on a daily basis and far beyond the electoral exercise. In this fashion, the rule of law – favored from the start with a healthy reckoning of legacies of abuse – generates expanded participation not only in politics, but also in the economy: a key goal of human development initiatives.<sup>27</sup>

(2010)

---

<sup>27</sup> Neste contexto, acredito que a Justiça de Transição pode oferecer alguma orientação no sentido de soluções criativas, se o objetivo é encontrar formas de conciliar a busca da justiça com a busca do desenvolvimento.

As práticas e políticas que agora se identificam com a Justiça Transicional surgiram no contexto das sociedades abandonando regimes repressivos e lutando para recuperar a democracia, e que teve um impacto definitivo sobre o fundo doutrinal de Justiça de Transição. Nosso objetivo é construir uma base sólida para a democracia e o Estado de direito lidando de forma eficiente e honesta com um passado que tem sido a antítese da democracia e do Estado de direito. Ao preservar a memória dos abusos e da realização de perpetradores sinalizasse uma clara ruptura com o passado, ajustando nossa jovem democracia em uma forte fundação.

O Estado de direito não é apenas o bom funcionamento das instituições e o equilíbrio adequado de poderes entre os ramos do governo. Ela representa a realização do ideal democrático, fornecendo o enquadramento para a participação de todos nos assuntos de interesse comum. O Estado de Direito cria e sustenta um quadro para a realização de ações de organizações independentes e da sociedade civil em busca do bem comum, que está além do exercício eleitoral, mas em um fazer diário. Desta forma, o Estado de Direito – favorecido desde o início com um acerto de contas

A justiça de transição tem colocado à luz uma maneira de lidar com conflitos e questões que atacam diretamente a dignidade humana, conseqüentemente os direitos fundamentais. Em um primeiro momento pode parecer que não há relação com as violações de direitos econômicos, isto é, os direitos que são ligados a políticas de desenvolvimento socioeconômicas. Contudo, é errado realizar tal assertiva, pois não se podem considerar os períodos ditatoriais apenas como repressores no campo sociocultural. No caso do Brasil, é certo afirmar que o extermínio de indígenas e camponeses estava e está ligado a uma perspectiva desenvolvimentista de distribuição regressiva de riquezas; da mesma maneira a não reforma do aparato policial, que mantém as bases e a “cartilha” do período ditatorial, que fez com que a organização *Human Rights Watch* apontasse, em estudo, que os denominados “autos de resistência”, quando um policial mata alegando legítima defesa, foram, na verdade, execuções extrajudiciais.

Os filmes de Murat apresentam essas conexões que visio discutir. Por exemplo, o filme *Quase Dois Irmãos* é possível pensar em uma continuidade da ditadura se refletir sobre a não reforma do sistema penitenciário, policial e político (esse último em especial, se considerar a conversa privada do deputado Miguel com Jorginho, líder do tráfico em um morro do Rio de Janeiro, dentro de uma penitenciária, o que denota corrupção do sistema para que a conversa ocorra); no filme *A memória que me contam*, a falta de uma reforma das instituições midiáticas é apresentada na forma como as notícias sobre o Ministro da Justiça tem suas falas editadas, assim como a falta de uma reforma política, que expõe todos os entraves para qualquer mudança significativa no País; a mesma necessidade de reforma das instituições pode ser vista em *Que Bom te Ver Viva*, quando a mídia apresenta sua parcialidade ou nos relatos de violência sofridas por militantes contra a ditadura e na continuidade das violências pelas mãos de policiais em localidade periféricas de grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo.

É possível realizar o diálogo do direito ao desenvolvimento com a justiça de transição de forma a encontrar a melhor maneira de propiciar a uma população

---

saudável dos legados de abuso – gera participação alargada não só na política, mas também na economia: a meta-chave para realização do Desenvolvimento Humano. Tradução do Autor.

excluída o acesso aos direitos econômicos, sociais e culturais, tendo como base uma sociedade mais justa, isto é, fundada em uma justiça ética, que lembra de seus erros para que atos semelhantes não voltem a ocorrer. Méndez diz

Is it possible to obtain convergence between justice and development? Is it pipe dream to think that they are mutually reinforcing? The answers may be easy in the abstract, but our first duty is to recognize exactly how difficult convergence can be in practice. In the end, the only possible answer is that we do not have a choice to part company and go in our own ways; we must make convergence between justice and development a reality, and we must find ways to make them reinforce each other. The reason is that legitimate demands for both will coexist in the same territory and in the same time frame when war-ravaged States struggle towards reconstruction. On those occasions, a confrontational path could be ruinous for both development and justice. Perhaps we need to stop thinking of justice as short-term and development as long-term. What we do today in terms of justice will be legitimate if it has enduring effects in the creation of a basis for understanding and peaceful coexistence of communities previously engaged in armed conflict. For its part, even if development initiatives will only bear fruit in the long term, they will not be successful if they try to ignore the specific obstacles of the political contingencies of the here and now. In post-conflict situations, the legitimate justice demands of victims of war crimes and crimes against humanity are always at the center of the politics of the here and now.<sup>28</sup> (2010)

---

<sup>28</sup> É possível obter a convergência entre a justiça e o desenvolvimento? É possível pensar e sonhar que eles se reforçam mutuamente? A resposta pode ser fácil, desde que seja um exercício de abstração, mas o nosso primeiro dever é reconhecer exatamente como a convergência pode ser difícil na prática. No final, a única resposta possível é que não temos uma escolha, mas que devemos ir por nossos próprios caminhos; temos de fazer a convergência entre a justiça e o desenvolvimento uma realidade, e temos de encontrar maneiras de torná-los possíveis, de modo a se reforçarem mutuamente. A razão é que há demandas legítimas para ambos irão coexistir no mesmo território e no mesmo período de tempo quando um Estado devastado por períodos de repressão e autoritarismo luta para a reconstrução. Nessas ocasiões, um caminho de confronto poderia ser o fim para o desenvolvimento e a justiça. Talvez nós precisemos parar de pensar em justiça em um curto prazo e desenvolvimento somente em longo prazo. O que fazemos hoje em termos de justiça será legítimo se tiver efeitos na criação de uma base de entendimento e coexistência pacífica das comunidades anteriormente envolvidas em longos períodos de conflito armado. Por seu lado, mesmo que as iniciativas de desenvolvimento deem frutos em longo prazo, eles não serão bem sucedidos se tentar ignorar os obstáculos específicos das contingências políticas do aqui e agora. Em situações pós-

No diálogo entre o direito ao desenvolvimento e a justiça de transição é necessário ter que não é possível pensar apenas em uma ação transicional, mas sim de maneira conjunta para se atingir um estado de justiça ética e que promova a realização da proteção estatal dos direitos humanos e ao direito ao desenvolvimento. Para tal, exemplifico com a reparação financeira realizada a algumas vítimas de torturas, prisões ilegais e do terrorismo estatal que visa reparar o equívoco do passado, contudo sem que ocorra uma reforma das instituições (outro pilar da justiça de transição). A reparação se torna inócua, pois não atinge o principal problema a ser enfrentado, qual seja modificar a condição de violência e atentado à dignidade humana a que diversas pessoas estão submetidas.

Justiça de Transição e o Direito ao Desenvolvimento devem estar em constante diálogo, pois são as faces de uma mesma moeda. Como aponta Greiff, articular esses conceitos é, também, delimitar seus limites. Ao realizar as ações basais da justiça transicional, será possível promover uma sociedade mais justa, que promova a proteção aos direitos humanos e dê meios para construção e fixação de mecanismos que possibilitem a elaboração de políticas públicas para o desenvolvimento sócio-econômico-cultural.

The interest in the relationship between transitional justice and development can be explained in many ways: a good number of transitional societies face immense developmental challenges, and a good number of developing countries face abiding “justice deficits” concerning massive human rights abuses in their pasts. The number of countries that face these challenges increases if, following recent trends, one extends the domain of application of “transitional justice” from its original context—namely, societies emerging from authoritarianism— to societies emerging from conflict. The latter, particularly, but not exclusively, are frequently beset by poverty, huge inequalities, weak institutions, broken physical infrastructure, poor governance, high levels of insecurity, and low levels of social capital, among other problems of the sort that are nowadays part of the

---

conflito, as demandas judiciais legítimas das vítimas de crimes de guerra e crimes contra a humanidade estão sempre no centro das políticas do aqui e agora. Tradução do Autor.

development brief. Postconflict countries also face the typical legacy of massive rights abuses, including large numbers of victims, direct and indirect—people who have been displaced and marginalized, people who have been handicapped, widowed, and orphaned, people who have strong claims to justice, who with good reason feel aggrieved and resentful—all of which calls into question the currency of basic norms and the effectiveness of the system of law and its ability to respond not just to victims' claims but to the claims to justice of the population at large, which in turn feeds into some of the developmental problems mentioned above.<sup>29</sup> (GREIFF; DUTHIE, 2009: p. 29)

Discutir o conceito de justiça de transição por meio dos filmes de Lúcia Murat, a fim de identificar como os pilares desse conceito estão representados e realizar um diálogo entre justiça de transição e o direito ao desenvolvimento. Essa trilha aponta para assunção de uma responsabilidade social, isto é, de se posicionar eticamente perante as desigualdades e crimes cometidos durante a ditadura e que persistem em manter-se no seio da sociedade brasileira. Crimes de tortura ou de “criação” de provas, comuns no período ditatorial brasileiro, ainda hoje ocorrem, como aponta a *Human Rights Watch*:

As polícias do Rio e de São Paulo às vezes plantam provas nas vítimas de tiros tais como armas ou drogas para fazer parecer que elas eram traficantes que resistiram à prisão. Essa prática corrupta

---

<sup>29</sup> O interesse na relação entre justiça de transição e desenvolvimento pode ser explicada de várias formas: um bom número de sociedades em transição enfrentam desafios de desenvolvimento imensas, e um bom número de países em desenvolvimento enfrentam grandes "déficits de justiça" sobre maciças violações dos direitos humanos em seus passados. O número de países que enfrentam esses desafios aumenta se, seguindo as tendências recentes, for estendida a aplicação do conceito de "justiça de transição" de seu contexto original, ou seja, de sociedades que emergiram do autoritarismo, para o das sociedades que emergem de conflitos. Estas últimas, em particular, mas não exclusivamente, são frequentemente assoladas pela pobreza, enormes desigualdades, instituições fracas, infraestrutura física quebrado, má gestão do governo, altos níveis de insegurança, e baixos níveis de capital social, entre outros problemas do tipo que são hoje em dia parte do breve desenvolvimento. Países pós-conflito também enfrentam o legado típico de abusos dos direitos maciços, incluindo um grande número de vítimas, diretas e indiretas, que foram deslocadas e marginalizadas, que se tornaram deficientes, viúvas e órfãos, enfim, pessoas que têm fortes reivindicações de justiça, que com razão se sentir ofendido e ressentido. Todos os elementos que colocam em xeque as normas básicas e da eficácia do sistema de direito, assim como de sua capacidade de responder não apenas às reivindicações das vítimas, mas para as reivindicações de justiça da população em geral, que por sua vez alimenta e retroalimenta alguns dos problemas de desenvolvimento acima mencionados. Tradução do Autor.

representa uma forma extrema de interferir nas provas e, embora não de forma definitiva, apoiar a ideia de que as mortes são legais. O.E.<sup>30</sup> contou à Human Rights Watch que ele teria sido torturado em sua loja em São Paulo em 2005, por um grupo de policiais militares que o interrogaram sobre o tráfico de drogas local. No início, segundo O.E. um grupo de oito policiais militares simplesmente fez uma busca em sua loja e partiu. Mas logo eles retornaram. Em seguida, contou O.E.: Eles me seguraram pelo pescoço e me espancaram. Eles colocaram um revólver na minha testa e puxaram meu cabelo. Eles me mandaram ajoelhar no chão. Então duas policiais femininas que acompanhavam os homens sugeriram que eles me dessem choques elétricos. Eles me enrolaram com uma toalha e deram choques no meu dedo usando um equipamento da minha loja. Depois eles mandaram eu tirar as calças e ameaçaram dar choques nas minhas genitais e jogar água no meu corpo durante os choques. (2009: pp. 70-71)

É possível de perceber os mesmo “métodos” ao ouvir o testemunho de Lúcia Murat na Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. Segundo a diretora,

Quando cheguei no Doi-Codi, não sabia onde estava, só fui descobrir mais tarde, que era o quartel do Exército localizado na Rua Barão de Mesquita, que existe até hoje. Rapidamente me levaram para a sala de tortura. Fiquei nua, mas não lembro como a roupa foi tirada. A brutalidade do que se passa a partir daí confunde um pouco a minha memória. Lembro como se fossem flashes, sem continuidade. De um momento para outro, estava nua apanhando no chão. Logo em seguida me levantaram no pau de arara e começaram com os choques. Amarraram a ponta de um dos fios no dedo do meu pé enquanto a outra ficava passeando . Nos seios, na vagina, na boca. Quando começaram a jogar água, estava desesperada e achei num primeiro momento que era para aliviar a dor. Logo em seguida os

---

<sup>30</sup> O.E. é abreviação do nome de uma testemunha ouvida pela *Human Rights Watch* em 25 de julho de 2006.

choques recomeçavam muito mais fortes. Percebi que a água era para aumentar a força dos choques.<sup>31</sup>

Sem uma reforma das instituições após o período ditatorial o que ocorreu foi apenas uma mudança na roupagem, uma maquiagem, para parecer que ocorreram algumas mudanças. Como apontam Abrão, Rampin e Fonseca

É inegável que o Estado brasileiro, recorrendo a diferentes estratégias, desenvolveu um movimento institucional para a reparação, a anistia, a memória e a verdade, movimento esse que foi realizado em diálogo com a própria mobilização política da sociedade. São exemplos emblemáticos dessa atuação estatal, que atualmente é ainda centrada no Poder Executivo e impulsionada pela luta e reivindicações da sociedade civil organizada: a criação da Comissão de Anistia, no âmbito do Ministério da Justiça, e o desenvolvimento de um amplo programa de reparação; e a criação da Comissão Nacional da Verdade. Contudo, esta dimensão de atuação do Estado é limitada se considerarmos o amplo aspecto de reformas institucionais que precisam ser realizadas. (ABRÃO; RAMPIN; FONSECA, 2015: p. 377)

As bases da justiça transicional são o fundamento necessário para a constituição de uma efetiva democracia e do direito ao desenvolvimento, assim como de todas as capacidades sociopolíticas e culturais de uma sociedade. O respeito e efetivação dos direitos fundamentais são necessários para a constituição da dignidade e à identidade dos indivíduos e da coletividade na sociedade. Segundo Lederach, ao pensar a justiça transicional em sociedades pós-conflito e sua relação com o direito ao desenvolvimento é importante ter em mente que a transformação e o diálogo começam com um objetivo central:

to build constructive change out of the energy created by conflict.  
By focusing this energy on the underlying relationships and social

---

<sup>31</sup> Depoimento disponível em <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/lucia-murat/>>

structures, constructive changes can be brought about. The key here is to move conflict away from destructive processes and toward constructive ones. The primary task of conflict transformation is not to find quick solutions to immediate problems, but rather to generate creative platforms that can simultaneously address surface issues and change underlying social structures and relationship patterns. [...] How do we address conflict in ways that reduce violence and increase justice in human relationships? To reduce violence we must address both the obvious issues and content of any given dispute and also their underlying patterns and causes. To increase justice we must ensure that people have access to political procedures and voice in the decisions that affect their lives.<sup>32</sup> (LEDERACH, 2013)

Desta maneira, coaduno com Fernando Sá, Paulo Abrão, Tarso Genro, Walter Benjamin, Adorno, Gagnebin e outros, de que a justiça de transição efetivamente realizada é o passo para a constituição de uma cidadania mais efetiva, principalmente em nosso País, que a política de esquecimento e do “jeitinho” é prática comum.

O esquecer, o olvidamento abre precedentes para que ações bárbaras, semelhantes às ocorridas durante a ditadura civil-militar, continuem acontecendo. Para tal, basta uma rápida pesquisa em qualquer site de busca para encontrar as ações de extermínio perpetradas pela polícia e a falta de ações de justiça. O esquecimento e, conseqüentemente, a repetição de erros passados agem como a contínua violência sobre os que foram e são violentados, impedindo a elaboração de agendas políticas que visem, de fato, o direito ao desenvolvimento humano, social e econômico.

---

<sup>32</sup> edificar uma mudança construtiva a partir da energia criada pelo conflito. Ao focar essa energia nas relações subjacentes e estruturas sociais, mudanças construtivas podem ser provocadas. A chave aqui é mover conflito para longe de processos destrutivos e para próximos dos construtivos. A principal tarefa de transformação de conflitos não é encontrar soluções rápidas para problemas imediatos, mas sim gerar plataformas criativas que visem, simultaneamente, questões superficiais e mudanças nas estruturas sociais e padrões de relacionamento subjacente. [...] Como podemos tratar o conflito de forma a reduzir a violência e aumentar a justiça nas relações humanas? Para reduzir a violência, devemos abordar as questões óbvias e conteúdo de qualquer disputa e também os seus padrões e causas subjacentes. Para aumentar a justiça devemos assegurar que as pessoas tenham acesso a procedimentos políticos e voz nas decisões que afetam suas vidas.

## CAPÍTULO 2

### FILMES COMO REPRESENTAÇÃO E OS MEIOS PARA ANALISAR AS REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS

[...] a constituição de um objeto narrativo, por mais anormal ou insólito que seja sempre é um ato social por excelência e como tal carrega atrás ou dentro de si a autoridade da história e da sociedade. (SAID, 1995: p. 117)

No capítulo anterior, ao apresentar os rastros que deixei pelo caminho trilhado, estou apresentando minha formação e, conseqüentemente, meu arcabouço teórico-metodológico, meu referencial e minhas escolhas. Nesse sentido, para melhor compreensão e aprofundamento, neste capítulo realizei uma discussão sobre meu referencial para análise fílmica, qual seja, ler a obra cinematográfica como um texto fílmico.

Dito isso, a primeira reflexão que faço é uma definição sobre representação, podendo defini-la como o ato de presentificar a realidade vivida e distante. Bergson diz que a representação é necessária e constantemente realizada pelo cérebro, tendo em vista que é impossível ter todo o mundo material dentro do corpo, mas é possível ter imagens que representam o mundo material armazenadas no cérebro. Nesse mesmo sentido há Benjamin que define a representação com *“la quintessenza del loro metodo”* (BENJAMIN, 1971: p. 08), sendo o método um caminho para compreensão de ideias e da verdade. Dessa forma, a verdade é alcançada por meio do entendimento das representações criadas para compreendê-la.

La verità, attualizzata nella ridda delle idee rappresentate, sfugge a qualsiasi e comunque articolata proiezione nell’ambito della conoscenza. [...] Il metodo, che per la conoscenza è una via per attingere l’oggetto del possedere – magari tramite la sua produzione nella coscienza – per la verità è rappresentazione di se stessa e

perciò è dato como forma insieme con essa. [...] La conoscenza è interrogabile, mas non la verità.<sup>33</sup> (BENJAMIN, 1971: p. 9-10)

Roland Barthes aponta que para se compreenderem as representações se deve afastar noções como “real”, “verossímil” ou “cópia”, pois representação seria o ato de “recortar” e apresentar uma visão de mundo e presentificá-la (1986: p. 93). Para melhor definição desse conceito, utilizo os delineamentos de Roger Chartier e alguns de seus leitores. Guerra faz uma leitura de Chartier, do qual coaduno, delineando o conceito de representação, explanando entender que o termo representação

corresponde à maneira pela qual as pessoas ou grupos mostram o que pensam; equivale a uma forma de se expressar, demonstrando ou materializando anseios e formas de perceber o mundo. [...] Entendido como representação, o cinema corresponde a um olhar, dentre outros possíveis, sobre uma dada realidade, tema, personagem ou contexto histórico ao qual se refere. (2008: p. 65)

Pesavento, uma das principais referencias que o país já teve sobre Chartier, lembra que representações (fílmicas, literárias, pictóricas, etc) não podem ser tomadas como cópias “fieis” do real, mas como concepções de determinadas pessoas, grupos ou instituições sobre determinado(s) assunto(s) que partem do “mundo real”. Pesavento aponta que

Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença [...] de algo ou alguém que se coloca no lugar de um outro, distante no tempo e/ou no espaço. Aquilo/aquele que se expõe – o representante – guarda relações de semelhança, significado e atributos que remetem ao

---

<sup>33</sup> A verdade, atualizada na confusão de representações, desafia a projeção articulada como parte do conhecimento. [...] O método é uma via consciente, é a consciência, para atingir determinados objetos e possuir – talvez por meio da produção na consciência – a verdade, que em si é uma representação e, portanto, é dada de forma conjunta com essa [...] A consciência é interrogável, mas a verdade não. Tradução do autor.

oculto – o representado. A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão. (PESAVENTO, 2003: p. 40)

Importante ressaltar que Chartier, assim como seus leitores, aponta que as representações, como qualquer meio que gera produções simbólicas, *estão e são* determinadas por interesses de pessoas, grupos ou instituições (CHARTIER, 2002: p. 17). A produção fílmica, assim como outras formas de linguagem e arte, é meio que gera produções simbólicas “que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994: p. 61). Para compreender como estão expressas as representações, se faz necessário o delineamento de um método de análise fílmica. O primeiro passo que realizo é de definir a análise fílmica como um conjunto de operações aplicadas sobre um determinado objeto de modo a decompô-lo e recompô-lo a fim de identificar melhor sua composição ou elementos desta que o compõe. Para Vanoye e Goliot-Lété,

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. [...] Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme [...] uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo. (1994: p. 15)

A análise fílmica é uma ação que visa reconhecer e compreender o que está diante de si contextualizando a produção, não esquecendo que reconhecimento está relacionado à capacidade de identificação do todo quando aparece na tela, se tratando, por tanto, de uma ação pontual, desenvolvida sobre elementos simples e que tem como função captar os elementos e composições fílmicos (figuras, ruídos, luz, personagens, planos, etc); compreensão, por sua vez, está relacionado a capacidade de relacionar o todo que aparece na tela com um conjunto mais amplo

(as representações fílmicas e suas razões; os elementos concretos identificados no interior do texto fílmico, etc). “O objectivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor. Pode igualmente ser um desejo de clarificação da linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização.” (AUMONT e MARIE, 2009: 11)

Contudo, entre o reconhecimento e a compreensão, existe umnexo dinâmico: diante de um filme, e de maneira mais geral diante de um texto, há uma oscilação constante entre a identificação dos elementos concretos (reconhecimento) e a construção de ligações de um todo (conhecimento). É um movimento que ocorre de maneira imediata e que cotidianamente é realizado pelas pessoas, sem que se deem conta. A análise consiste em ativar esse movimento de maneira mediada<sup>34</sup>.

Para realizar tal ação mediada, é necessário recorrer a outras duas ações: a descrição e a interpretação. A primeira significa recorrer a uma série de elementos, um por um, com cuidado, executando um trabalho minucioso e objetivo. Por outro lado, interpretar é dar atenção a um determinado elemento, conectá-lo com o todo (ou seja, dar conhecimento), mas também interagir explicitamente com esse elemento, isso é, não apenas observar, mas reativar, escutar, dialogar. É um trabalho que consiste em captar o sentido do texto fílmico. Uma ação em que o observador e/ou pesquisador se coloca em primeiro plano, exibindo sua relação com o objeto. Nesse sentido, Vanoye e Goliot-Lété lembram que

o texto e o filme podem ser de fato *utilizados* pelo analista, em vez de serem interpretados. Compreendamos por isso usar um filme para escrever a biografia de um ator ou de um diretor, ou para esboçar o quadro de uma sociedade [...] (1994: p. 53)

---

<sup>34</sup> As relações entre a prática analítica e o exercício da crítica são bem esmiuçadas por Jacques Aumont e Michel Marie no livro *A análise do filme* (2004). Os autores apontam que é comum o posicionamento de alguns pesquisadores que dizem que a análise deve ser uma ação “neutra”, diferentemente da crítica ou interpretação. Ora, mesmo a análise sendo uma operação de decomposição e recomposição, ela é uma expressão de uma postura de como o pesquisador lida com o objeto (como bem apontam Aumont e Marie). O pesquisador/analista não se divide entre a necessidade de informar e julgar, mas os realiza concomitantemente devido aos dados que maneja e a maneira como os trabalha. Na mesma perspectiva há os trabalhos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété ao desenvolver a análise da produção fílmica.

A interpretação é um nível de análise eminentemente crítico. É a tarefa de integrar o filme com o discurso crítico/analítico. Trata-se da relação entre o mundo do cinema, do autor, do pesquisador e a relação entre os estilos e linguagens. “Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 26). Deve-se descobrir a maneira com que o filme conecta-se com o mundo a sua volta, bem como seus diferentes níveis de significado. O pesquisador, ao analisar e interpretar, deve descobrir esse objeto, compreendendo-o, não apenas em si (ou seja, o mundo representado pela produção audiovisual), mas com a teia de interesses e formas que o cerca.

A prática analítica tem haver tanto com a descrição como com a interpretação. Em um primeiro momento, a descrição triunfa na fase da decomposição do texto, sendo que a interpretação emerge sobre o todo na fase de recomposição. Importante ressaltar que ambos momentos da análise tem haver com o processo, a saber que a decomposição de um texto fílmico parece ser como um reconhecimento objetivo e a recomposição como uma ação do observador/pesquisador em busca do entendimento de seu objeto e das perguntas feitas a ele. Deter-se em um determinado ponto, observar este ou aquele plano, subdividir de um modo ou e outro, etc., é a expressão das escolhas do observador/pesquisador, sua objetividade e subjetividade.

Dessa forma, a análise se revela estreitamente relacionada tanto com a descrição como com a interpretação, por considerar que cada uma de suas fases esta relacionada com os procedimentos expressos na observação/pesquisa. Segundo Ferro, “a análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos” (2010: p. 32), do mesmo modo a crítica ou análise não se limitam ao mundo fílmico, devendo integrar o “mundo real”, o lugar social de falar que rodeia e se comunicar com a produção. Santos (2009) lembra que “ao lidar com a imagem cinematográfica como representação deve-se obrigatoriamente historicizá-la, isto é, pensá-la enquanto objeto inserido em uma determinada temporalidade que não pode ser ignorada.” (2009: p. 20)

A ideia é que o laboro com o texto fílmico deve ocorrer como uma operação descritiva orientada para a interpretação concomitante a uma ação interpretativa,

baseada na descrição. Essa ação é que permite uma visão completa e continua do objeto de pesquisa.

Devo ressaltar que essas ações pontuadas e que nutrem a “leitura” de um texto fílmico também permitem a reflexão sobre o método a ser utilizado na análise, assim como permitem que se evitem armadilhas como a de confundir formas cinematográficas com funções cinematográficas. Exemplo é considerar que um documentário possui mais compromisso com o real por possuir uma função como testemunha do real. O que muitas vezes faculta esse papel ao documentário é sua forma, contudo, essas características formais podem ser imitadas, produzidas deliberadamente para obter o real, como ocorre em *Que Bom Te Ver Viva* e *Uma Longa Viagem*. Outra armadilha seria a de imputar a toda uma sociedade, ou história, as características lidas em um filme minando a capacidade dos diálogos plurais existentes no seio da sociedade.

A produção audiovisual pode ser analisada por diversos métodos e seus instrumentos, como a semiótica que considera o filme como um conjunto de signos dedicados a construção de “outro” mundo, que visa estabelecer uma interação entre destinador e destinatário. Os instrumentos da sociologia também podem ser utilizados tomando o objeto como uma representação de mundo, um espelho e/ou um modelo da sociedade<sup>35</sup>. É possível recorrer aos mecanismos e análise da psicanálise, de forma a compreender os anseios e complexos dos personagens, fictícios ou reais, e/ou do autor(es) da produção audiovisual. Há também os instrumentos da história que consideram o objeto como qualquer outro documento de seu tempo. Há muitos outros enfoques metodológicos possíveis de serem utilizados para o trabalho na análise fílmica, contudo, o objetivo é demonstrar a multi/interdisciplinaridade que há para o trabalho com essa fonte, assim como sua complexidade.

---

<sup>35</sup> Para uma investigação sociológica é possível recorrer ao pensamento de Kracauer, que constitui um dos primeiros momentos em que os sociólogos sentem a necessidade de analisar detalhadamente as produções audiovisuais. Outro pensador de grande importância para a sociologia, que está relacionado com a prática da análise textual e que funda sua própria perspectiva sociológica na possibilidade de descobrir o funcionamento linguístico do filme, é Pierre Sorlin; na metade do caminho entre sociologia e semiótica há Maurizio Grande, que realiza importante trabalho ao relacionar os elementos linguísticos com a importância do entendimento do mundo a volta da produção fílmica; no campo histórico há Marc Ferro e Jorge Nóvoa, que pontuam a importância da compreensão do audiovisual a época de sua produção e o diálogo com os problemas vivenciados em seu tempo e pelo autor, a fim de evitar anacronismos.

Por ser objeto que pode ser trabalhado por diversos campos, apresentarei os procedimentos de análise, de representação e de narração que norteiam meu trabalho, de forma a dar consistência e explicitar a metodologia que utilizo na análise dos filmes da diretora Lúcia Murat. O propósito por meio da metodologia utilizada é de “interrogar” os filmes, na medida em que é ofertado um conjunto de representações que remetem ao local social de fala da diretora ao mundo real.

Ao discorrer anteriormente sobre análise, a descrevi como um recurso que, por meio da decomposição e recomposição do filme, conduz ao descobrimento dos princípios de construção e de funcionamento da película, possibilitando uma descrição e interpretação. Para que a análise ocorra, sem subverter o objeto a outra coisa sem que seja ele mesmo, faz-se necessário seguir alguns passos, sendo eles:

O primeiro seria a segmentação, isso é, separar o objeto em fragmentos, mas não de maneira solta, mas linear, para que se tenha o todo em partes. O segundo passo é a estratificação, que consiste na indagação “transversal” das partes individuais, sem necessariamente seguir a linearidade. O objetivo é captar os diversos elementos que estão presentes. O terceiro passo é o de enumerar e de ordenar, qual seja, mapear de maneira meramente descritiva, para que durante o processo não se perca pela miríade de caminhos possíveis para análise. Nenhum texto fílmico é apresentado ao pesquisador/observador em toda sua evidência. Pode-se captar sua superficialidade, compreender o enredo central, as tendências recorrentes, mas o conjunto de diálogos que a obra tem com o mundo a sua volta, com seu lugar social de produção estará escondido, impossibilitando a compreensão da película. Essa é a importância dos três passos citados, isto é, penetrar na lógica da própria fonte, para compreender sua ordem constitutiva. Por fim, o quarto e decisivo passo é o de recompor e modelar o fenômeno para a reconstrução de um quadro global. De nada serve estabelecer relações se essas não forem reconduzidas a uma visão unitária do objeto, que estabeleça o sentido de seus princípios de construção e de funcionamento.

Resumidamente, se segmenta e estratifica, se enumera e reordenam os elementos, reunindo-os em um complexo unitário para obter um meio de leitura, considerando que há uma melhor compreensão da estrutura e da dinâmica do objeto investigado.

Para que fique mais claro, aplicarei os passos da análise aos filmes de Lúcia Murat selecionados para esta tese. Inicialmente vou proceder com a análise dos níveis de representação e, posterior, os níveis de narração. Contudo, saliento que a escolha de usar essas obras não impedirá de recorrer a outros materiais audiovisuais que tratam sobre a ditadura civil-militar brasileira para que se realize a comparação entre os níveis de representação e de narratividade.

Dito isso, quando se está vislumbrando uma imagem fílmica, que passa velozmente diante dos olhos, é possível perceber três grandes planos de funcionamento, a saber: primeiro aquele que se vê e sente (seja um personagem secundário ou figurinistas, um cenário, um som que chama atenção, objetos, etc), que pode ser denominado de *conteúdos*.

Segundo Aumont e Marie, a noção de conteúdo deve sempre ser cuidadosamente esclarecida. Para eles,

fala-se de conteúdo de uma obra de arte para designar os fatos, os conhecimentos pelos quais ela é enriquecida, que podem ser apreciados independentemente de suas qualidades estéticas – supondo-se, todavia, que a riqueza e a importância desse conteúdo não sejam imputados a seu valor estético. *Guerra e Paz*, de Tolstói, tem um conteúdo histórico, psicológico e filosófico muito rico, mas tal riqueza se deve tanto à riqueza da documentação reunida pelo autor quanto pela complexidade de sua análise, portanto à construção de sua ficção. (2003, p. 60)

Em segundo lugar, há o que pode ser denominado de *modalidade das representações*, isto é, a “forma particular de um ato, de um fato, de um pensamento”. (AUMONT, MARIE, 2003: p. 192). Modalidade é o momento em que algo da produção audiovisual chama atenção de maneira peculiar, como o cenário sendo captado na sua totalidade, assim como somente alguns detalhes, e a atenção fixa-se naquele momento, objeto ou pensamento.

Finalmente, o que é sentido e visto segue o que já se tenha visto antes e prepara para o que será visto e sentido continuamente. A isso é possível de denominar de *nexos cinematográficos*, qual seja o nível em que a representação cinematográfica une imagens, cria elos uma com as outras, assim como que com

outras obras. Esses três níveis, que funcionam simultaneamente, remetem a outras tantas fases do trabalho cinematográfico. Contudo, não interessa a este trabalho remeter ou reconstruir a gênese dos filmes selecionados, mas sim analisá-los, por essa razão me referi aos “aspectos” do plano de funcionamento para compreender o resultado final, isso é, a obra fílmica.

Os três níveis que Aumont e Marie apresentam são próximos dos três sentidos que Barthes propõe para a imagem: o nível *simbólico ou obvio*, que para Barthes pode ser tomado como um conjunto de *significações* da imagem, dadas com uma clareza quase “natural” ao espectador e pode ser relacionado à noção de conteúdo; o nível *informativo* que se refere a todos os elementos que compõe a cena, como as roupas, a decoração, enfim, um nível que comunica e pode ser equiparado ao nível de modalidade das representações; por fim, Barthes, em seu livro *Lo obvio y lo obtuso*, fala sobre um terceiro nível que está ligado a *significância* e que ele denominada de *obtusos*, que se refere a algo que é dado ao espectador mas que não se pode confundir com um simples *estar ali* de uma cena, obrigando a uma leitura interrogativa do conjunto, dos laços e referências que unem uma imagem a outra. Esse último nível, proposto por Barthes, pode ser relacionado ao de *nexos cinematográficos*, pois também se refere a compreensão dos laços entre os níveis de representação (BARTHES, 1986: p. 49-51).

Retomando a teoria do cinema de Aumont e Marie, assim como Eisenstein, é possível nomear cada um dos três níveis principais sobre o qual se articula a imagem fílmica: O nível da encenação que se refere aos conteúdos da imagem; o nível do quadro que é o modo de ver e apresentar os conteúdos; e o nível da série que se refere às relações e os nexos que cada imagem estabelece com a que a precede ou que segue.

O nível da encenação constitui o momento em que se define o mundo que será representado, dotando-o de todos os elementos que necessita. Trata-se, pois, de preparar e apresentar o universo reproduzido na obra filmográfica. Evidentemente, nesse nível, a análise deve ir de encontro ao *conteúdo* da imagem: objetos, personagens, paisagens, gestos, palavras, situações, enfim, são todos elementos que nutrem de consistência o mundo representado na tela. Esse mundo se apresenta dotado de uma grande riqueza e complexidade de tal forma

que para analisá-lo é necessário uma organização dos elementos postos em cena em algumas categorias.

A primeira delas são as *informações*. Essa categoria abarca os elementos que definem em sua literalidade tudo quanto é posto em cena, que constitui o personagem ou o insere em um local, sendo o melhor exemplo para essa afirmação a idade, constituição física, o caráter de um personagem ou as referências aos dados geográficos e o local onde vive. Em *Que Bom Te Ver Viva* ou *A Memória Que Me Contam* é possível identificar (mais explicitamente no segundo e implicitamente no primeiro) que a personagem Irene (interpretada pela atriz Irene Ravache nos dois filmes) vive na cidade do Rio de Janeiro.

Na imagem abaixo, do filme *A Memória que me contam*, é possível perceber a lagoa Rodrigo de Freitas. A cena é noturna e ocorre quando a personagem Irene está passando de carro com o personagem Paolo, enquanto conversam sobre as lembranças que tem de Ana. Há a mesma informação na fala do personagem José Carlos (interpretado pelo ator Zé Carlos Machado), que é Ministro da Justiça e, por essa razão, passa quase todo o filme em Brasília, afirma a Irene que fará de tudo para estar no Rio de Janeiro para acompanhar de perto o estado de saúde de Ana. Interessante que essa categoria é importante para referenciar a localidade do Ministro José Carlos: um repórter diz que ele está em Brasília e, logo depois, são mostradas imagens da Esplanada dos Ministérios informando, dessa forma, a localização do ministro.

**Imagem 2 – Cena de *A Memória Que Me Contam* quando Irene e Paolo passam pela Lagoa Rodrigo de Freitas**



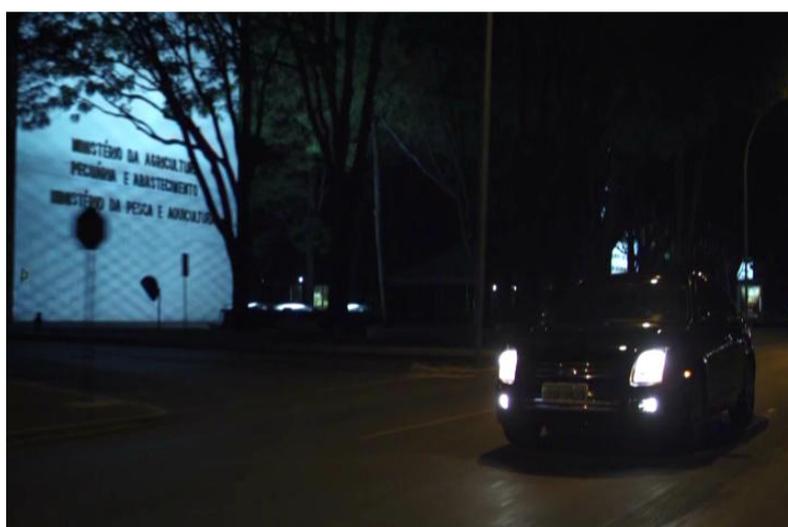
**Imagem 3 – Cena de A Memória Que Me Contam em que José Carlos, que está em Brasília, conversa com Irene e diz que tentará ir ao Rio de Janeiro**



**Imagem 4 – Cena de A Memória Que Me Contam em que José Carlos, que está em Brasília, conversa com Irene e diz que tentará ir ao Rio de Janeiro**



**Imagem 5 – Cena de A Memória Que Me Contam em que José Carlos, em carro oficial do Governo, passa pela Esplanada dos Ministérios em Brasília.**



Como dito a pouco, no filme *Que Bom Te Ver Viva*, as referências geográficas do local onde a personagem de Irene Ravache reside são implícitas. Durante toda a película, Irene não sai de sua residência, não apontando o local exato de onde mora, contudo, nas imagens que faz das ex-presas políticas que entrevista, assim como na fala das mesmas e nas referências de jornais, é possível inferir que ela (Irene) reside na cidade do Rio de Janeiro. Na cena abaixo, a educadora Maria do Carmo Brito, uma das entrevistadas por Lúcia Murat, é filmada indo para o trabalho de metrô, sendo possível ler, na placa no canto superior esquerdo, Palácio/Catete. Logo, na sequência é possível ler na placa, atrás do relógio, Botafogo. Essas são informações no nível da cena que apontam a localização geográfica da personagem.

**Imagens 6 e 7 – Cenas de *Que Bom Te Ver Viva* em que Maria do Carmo Brito esta no metrô, indo para o trabalho**



No mesmo filme, há a referência à baixada fluminense quando apresenta o local em que a entrevistada Regina Toscano desenvolve uma atividade com mulheres para combater a violência na baixada. O interessante ressaltar é que duas entrevistadas não residem no Rio de Janeiro, sendo que o espectador tem a informação de que residem e trabalham em São Paulo antes de darem o depoimento a câmera, sendo a voz *off* de Irene que dá a informação. Recurso necessário (a voz *off*), tendo em vista que todas as informações recebidas indicam o Rio como o local de residência de todas as outras personagens apresentadas.

Ainda na categoria informações, no filme *Uma Longa Viagem*, o filme é feito todo dentro de uma residência, tanto quando na entrevista de Heitor como quando o ator Caio Blat interpreta as cartas do entrevistado, e é por meio do recurso imagético que a diretora e irmã de Heitor, Lúcia Murat, informa o espectador dos locais por onde o irmão passou e escreveu as cartas. Confuso, explico melhor: Caio Blat dá vida às cartas de Heitor interpretando-as em frente a um fundo de imagens da época e dos locais por onde o irmão de Murat passou. Dessa forma, a cada cena da película, o espectador é informado pela interpretação e pela imagem do local de onde Heitor escreve, como na cena abaixo que “se passa” no Afeganistão.

**Imagem 8 – Cena de Uma Longa Viagem em que Heitor, interpretado por Caio Blat, narra para a mãe a viagem para o Afeganistão**



A segunda categoria é a dos *índices*, *indícios* ou *integrativas*<sup>36</sup>, isto é, os elementos que conduzem algo que permanece implícito: os pressupostos de uma ação, a atmosfera de um determinado ambiente ou situação. Diferentemente das *informações*, que são mais explícitas, os índices são mais difíceis de serem identificados e são importantes na leitura fílmica por permitirem até mesmo as representações menos definidas. Aumont e Marie define indício como o que

remete a índice e, portanto, ao ato de apontar com o dedo. Para Peirce, o índice é um signo “em conexão dinâmica” (até mesmo espacial) com o objeto individual, por um lado, e com os sentidos ou a memória da pessoa para o qual ele serve de signo, por outro. O exemplo clássico é da fumaça, índice do fogo, ou da febre, índice da doença. O índice coloca em situação elementos que, sem ele, ficariam sem ancoragem espacial ou temporal.

Essa categoria semiótica é fundamental no cinema, já que as imagens e os sons têm, a um só tempo, um estatuto icônico (fundado na analogia) e mais ainda indicial. As imagens e os sons são o produto de uma impressão e supõem uma relação de contiguidade no momento de sua “captação”. (AUMONT, MARIE, 2003: P. 166-167)

Em *Que bom te ver viva*, logo no início do filme, aos 44 segundos, a personagem de Irene Ravache (como referido anteriormente, também se chama Irene) está mexendo com fitas VHS e selecionando trechos (imagem abaixo), quando faz a seguinte fala:

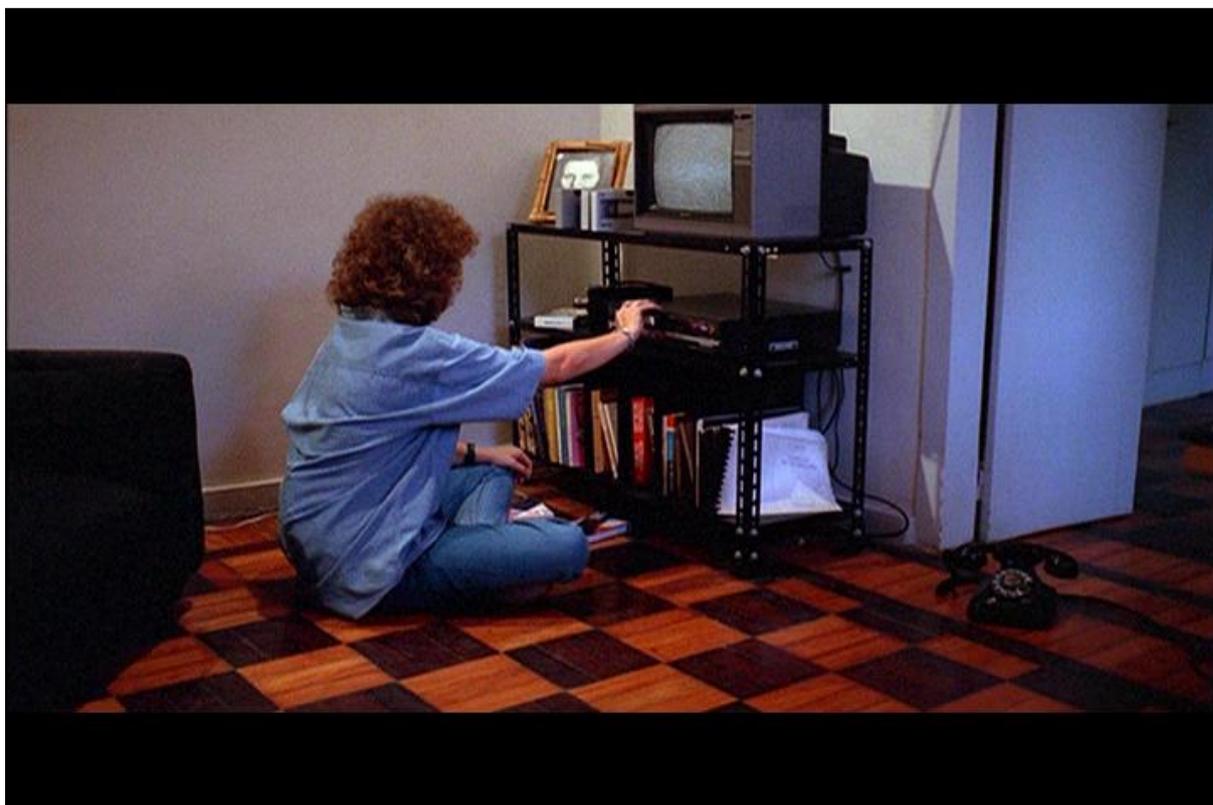
Irene: -- Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que não consiga admitir e que tudo começa exatamente aqui... na falta de respostas. Acho que devia trocar a

---

<sup>36</sup> Há diversas traduções para esse conceito usado por Aumont, contudo, para uso neste texto, vou utilizar a palavra índices, por considerá-la mais adequada à proposta de análise. Para saber mais observar *Análise do Filme*, 2004; *Dicionário teórico e crítico de cinema*, 2003; *A Imagem*, 1993. Livros de Jacques Aumont e Michel Marie. Há, ainda, *Lendo as Imagens do Cinema*, 2009, de Laurent Jullier e Michel Marie. Mais técnico, mas que trata na mesma perspectiva, há o livro *A Linguagem Cinematográfica*, 2007, de Marcel Martin, e *Introdução à análise da imagem*, 1996, de Martine Joly.

pergunta: Ao invés de por que sobrevivemos seria... como sobrevivemos? (MURAT, 1989)

**Imagem 9 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva em que Irene está mexendo no vídeo cassete e selecionando alguns filmes.**



Logo após a cena, há uma sequência com imagens de grades, que remetem a prisão e, em seguida, a personagem recebe dois telefonemas (imagens abaixo): o primeiro não identifica a pessoa que liga, mas é para informar que foi publicada em um jornal impresso a passagem de um depoimento de Irene sobre ter sofrido tortura sexual; o segundo é da mãe da personagem, que está preocupada com a repercussão da notícia.

**Imagens 10 e 11 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva em que são apresentadas grades de uma prisão, para remeter o espectador ao cenário mental das prisões na ditadura; e Irene atendendo ao telefone para ser informada de uma matéria publicada sobre ela.**



Esses trechos são importantes, pois informam quem é a personagem, isto é, que trabalha com imagem (podendo ser cineasta ou repórter, ficando mais claro ao longo do filme que é uma cineasta) e a luta para que mulheres que lutaram contra a ditadura civil-militar e foram torturadas tenham voz, sejam vistas e que contem suas histórias e, o mais importante, falem como sobreviveram a essas violências. Esses são *índices* que revelam como Irene se relaciona com o mundo a sua volta e, principalmente, sua relação com os homens.

Uma terceira categoria é a dos *temas* que, mais do que definir o mundo representado ou indicar algum de seus aspectos ocultos, servem para definir o núcleo principal da trama. Aumont e Marie definem *temas* da seguinte maneira:

A palavra tem, a princípio, um sentido impreciso ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, à sua ideia central ou ao seu princípio organizador. Em todas essas acepções, o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual da obra; ele assegura sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra.

Um mesmo tema pode ser variado quase ao infinito na história das artes e das literaturas; pode ser um certo tipo de ação (o retorno do filho pródigo), uma personagem (Don Juan), uma ideia-força própria a um gênero (a vingança como tema próprio ao trágico) ou a uma época (o absurdo da existência para o pós-guerra).

(...)

Os temas não são, todavia, entidades amorfas, são sempre organizados em uma estrutura, ou seja, em “rede organizada de obsessões” (Barthes), em “constelações de palavras, de ideias, de conceitos” (Jean-Pierre Richard), em “arquétipo involuntário” (Deleuze), em “imagem obsessional traumática” (Weber). (AUMONT, MARIE, 2003: p. 286-287)

Por essa razão, os *temas* ocupam uma posição central na análise, indicando a unidade em torno do que gira o filme. De maneira geral, o tema central dos quatro filmes analisados para esta tese são o da **memória e do esquecimento**, mas cada obra possui subtemas que norteiam e subsidiam o tema central. No caso de *Que Bom te Ver Viva*, a sobrevivência das mulheres a torturas

físicas, mentais e sexuais e como lidam com os traumas é o fio condutor pela temática da memória e do esquecimento. Em *A Memória Que Me Contam*, a perda de uma amiga, elo que une todo um grupo de pessoas que lutou contra as ditaduras (brasileiros e o italiano Paulo, personagem de Franco Nero) é o que conduz pelos caminhos da memória individual e coletiva, afetiva, que faz com que cada pessoa construa uma imagem de Ana, personagem de Simone Spoladore.

No filme *Uma Longa Viagem*, a perda do irmão mais velho, Miguel, é o catalizador para realização do filme. A narrativa é feita por meio das cartas de Heitor, irmão mais novo de Lúcia Murat e que, em suas próprias palavras, “deu a volta ao mundo duas vezes”, sendo contrapostas a suas memórias. O espectador é conduzido por meio da história de Heitor, que nas palavras de Caio Blat, é “personagem síntese dos anos 1970”, ao jogo do lembrar e esquecer da própria constituição da memória. Por fim, mas não menos importante, há o filme *Quase Dois Irmãos* que conta o conflito entre presos políticos e comuns na Penitenciária da Ilha Grande que culminou com o nascimento de uma conhecida organização criminosa fluminense: o Comando Vermelho.

Para o crítico Wilson H. Silva, o filme

tem como tema central os desencontros entre dois mundos, cuja proximidade é, na visão da diretora, ilusória. Usando como metáfora maior para esta realidade a dura convivência entre o caos do morro e o asfalto da Cidade Maravilhosa, Lúcia reflete sobre o enorme quase que separa os intelectuais e o povo, os negros e os brancos, os presos políticos e os comuns e, acima de tudo, a esquerda e os proletários.<sup>37</sup>

Contudo, esse filme, assim como os selecionados, trata do lembrar e esquecer. Nessa obra, a temática é presente, principalmente nas relações de Miguel e Jorge. O primeiro, branco, de classe média e filho de um jornalista, envereda pela resistência política e acaba preso; o segundo é negro, mora na favela e é filho de um sambista, mas é preso por tráfico e pequenos roubos. Esses dois personagens se conheceram quando crianças e se reencontram em Ilha Grande. Posteriormente se afastam e Miguel acaba como político (deputado

---

<sup>37</sup> Disponível no site: <<http://www.pstu.org.br/node/5422>>

federal) e Jorge como “patrão” da favela e um dos fundadores do Comando Vermelho. Reencontram-se nos anos 1990 e, por meio do diálogo, que travam a rememoração dos fatos, as lembranças e os esquecimentos, o que fez com que cada um seguisse por aquele caminho, como pode ser visto na imagem abaixo.

**Imagem 12 – Cenas de Quase Dois Irmãos, em que Miguel e Jorge estão dialogando no Complexo Prisional de Bangu**



Por fim, uma quarta categoria são as *motivações*, ou seja, unidades de conteúdo que vão se repetindo ao longo do texto, como situações que tem como função de sustentar, reforçar ou tornar mais claro a trama principal. No filme *A Memória Que Me Contam*, as relações entre pais e filhos repetida em diversas partes dos filmes e que interage dialeticamente com o tema principal, tanto em alternância (como a relação das artes plásticas com a política, ilustrada na imagem abaixo, em que estão Gabriel, seu pai Ricardo e Irene dentro de uma instalação de Duda, que é feita de garrafas pets recicladas e tem, ao fundo, a voz de Ana, que simula o sequestro do embaixador dos EUA e diz que são revolucionários), como em sobreposição, conjugando-se ao núcleo central da história (exemplo é a relação de Eduardo e Gabriel com seus pais, respectivamente, Irene e Ricardo, que é atribulada de questionamentos sobre

sexualidade, ilustrada na imagem abaixo, em que Duda e Irene falam sobre a orientação sexual do filho e o resignamento de Irene em não ter netos).

**Imagens 13 e 14 – Cenas de *A Memória que me Contam*, em que Gabriel e Ricardo estão na instalação de Eduardo; e de Eduardo conversando com a mãe, Irene.**



Em *Quase Dois Irmãos*, um exemplo de *motivações* que aparece de maneira alternada é a questão do samba, que fica mais explícita pela música *Quem me vê sorrindo*, de Cartola. Importante ressaltar a fala de João Batista de Brito sobre a música usada em produções audiovisuais:

Acontece que às vezes a música que se escuta no filme é também escutada pelos personagens, como é o caso quando existe na história do filme que se vê, supomos, um aparelho de som ligado: essa música é dita “homodiegética”, já que ela consiste num elemento ficcional entre outros. Outras vezes – e é este o caso da grande maioria – a música que o espectador escuta só o é por ele, isto é, não é tocada no espaço ficcional que o filme cria, e por isso é chamada de “heterodiegética”. Estes termos podem parecer científicos demais para a leitura de um filme, mas, na verdade, representam os primeiros passos metodológicos para uma análise efetiva” (BRITO, 1995, p. 216).

O samba de Cartola pode ser definido como homodiegética por ser elemento tanto para o espectador quanto para os personagens da trama. Como é possível observar nas imagens abaixo.

**Imagem 15 – Cenas de Quase Dois Irmãos, em que o pai de Miguel e de Jorge estão no Favela Santa Maria em uma roda de samba.**



Nessa cena estão os pais de Miguel e Jorge (centro da tela). A música acaba por ser um contraponto ao que cada personagem vive fora da roda de samba, isto é, os problemas familiares: o pai de Miguel tem problemas com a esposa, que considera que eles estão se misturando com as “pessoas erradas”, enquanto a esposa do pai de Jorge o causa de vadiagem, de não vender mais sambas e sustentar a família. A mesma música retorna quando Peninha (interpretado por Fernando Alves Pinto) está saindo da penitenciária. Pode ser vista como o elemento motivacional alternada por repetir, mas sua função não interfere na condução da história, ao contrário, realçar os contornos da trama principal e os laços dos dois personagens principais (Miguel e Jorge).

**Imagens 16 e 17 – Cenas de Quase Dois Irmãos, em que Miguel e Jorge estão tocando samba junto de Peninha para comemorar a saída do último da prisão.**



Na obra *Uma Longa Viagem*, o elemento motivacional presente são as drogas. Nas falas de Heitor, há sempre a referência ao uso e experimentação de drogas, que o levou a diversos locais do mundo e a prisão por tráfico na Holanda, como é possível observar em sua fala, aos 39 minutos e 39 segundos da obra, sobre sua prisão na Holanda, transcrita abaixo:

HEITOR: - Sorteamos para ver quem era que ia para Europa... levar o bagulho... deu eu.

Eu fui para Amsterdã não por medo ou porque lá era mais liberal... é que era o mais barato. Custava 60 dólares o voo.

LÚCIA: - De Bombey a Amsterdã?

HEITOR: - É.

LÚCIA: - Aí conta o que aconteceu quando você chegou lá.

HEITOR: - Quando eu saltei... prendeu.

O envolvimento do irmão caçula da diretora com as drogas é um reforço para compreensão dos que foram os anos de 1970 fora do Brasil, constituindo, desta maneira, o personagem síntese que comentei anteriormente. De qualquer modo, não é fácil colocar em ordem os elementos temáticos de uma obra fílmica. Os exemplos que cito também advertem que o que, aparentemente, é o objeto do discurso, pode revelar-se como um simples pretexto narrativo. Neste sentido faz-se necessário ver como o filme está organizado, isto é, a organização da estrutura temática. Perceber essa estrutura colabora para a compreensão do que está no centro. Apresentar as categorias da estrutura de representação colabora para encontrar o tema central de cada filme, o tema que os conecta, a saber, a memória e o esquecimento.

Naturalmente, os temas, as informações, os índices e as motivações não são as únicas categorias em torno do que se reordenam os conteúdos de um filme. Convém lembrar que os vários elementos exibidos podem ser diferentes uns dos outros, mesmo em termos de seu poder de persuasão ou exemplaridade. Em outras palavras, uma segunda maneira de organizar os dados oferecidos pelo texto fílmico é verificar a que tipo de universo nos conduz. Na verdade, esses dados, além do perfil do filme em que estão inseridos, podem nos ajudar a reconstruir inclusive o tipo de cultura que o filme se refere, ou podem ajudar a reconstruir a obra do autor

no qual o filme é apenas uma peça; ou, finalmente, podem ajudar a reconstruir o “sentimento” do cinema no qual esse filme contribui.

No primeiro caso, acima citado, as unidades de conteúdo identificadas devem ter como valor qualquer modo arquetípico, ou seja, referir-se aos grandes sistemas simbólicos que cada sociedade constrói para reconhecer-se e reencontrar-se. Exemplo são temas como o apresentado em *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, isto é, a manipulação de jovens ingênuos por “velhos lobos seguidores de ideologias nocivas ao nosso país. Os estereótipos traçados pelo filme mostram jovens revolucionários ingênuos e manipulados por velhas raposas autoritárias desprovidas de valores éticos e nacionais (Jonas e Toledo)” (ARAÚJO e LIMA FILHO, 2006).<sup>38</sup> O tema dos jovens ingênuos e manipulados é padrão recorrente em vários momentos do cinema Hollywoodiano, isto é, um grande sistema simbólico, o que acaba constituindo um padrão para construção de certos arquétipos. Importante ressaltar que *O que é isso companheiro?* possui toda uma produção e representatividade que não visava o mercado interno, mas sim, o mercado norte-americano. Dessa maneira, o arquétipo tem como base a cultura para ser estruturado.

Acrescento que outros exemplos de arquétipos podem ser aqueles que têm como base em vez de uma cultura, um gênero literário, a saber: o nascimento e aprendizagem (típico do romance), o sacrifício e a morte (típico da tragédia), a máscara e o escárnio do mundo (típico da sátira), a viagem e a pesquisa (típico da novela), assim como vários outros arquétipos literários. É o analista que deve decidir sobre qual vertente deseja desenvolver seu trabalho.

Mas tudo quanto se pode encenar pode ser exemplo também da obra do próprio autor ou autora, de modo que é importante deitar um olhar sobre o assunto. Nas produções de Lúcia Murat há, de maneira recorrente, um interesse pela questão do poder que, nas palavras do personagem Ricardo de *A memória que me contam*, é essa coisa visível e invisível, mas que toca todas as pessoas.

O interesse pelo poder pode ser vista repetidas em quase todos os outros filmes de Murat e ilustra de forma eficaz um de seus pontos de referência: todos e

---

<sup>38</sup> O filme *O que é isso companheiro?*, assim como suas representações foram amplamente debatidos nos meios acadêmicos, cinematográficos e midiáticos. Para maior aprofundamento no assunto ler Daniel Aarão Reis (1997), Renato Tapajós (1997), Daiane de Jesus Oliveira (2012), Domingos Leite Lima Filho e Maria do Socorro Gomes de Araújo (2006)

todas, de algum modo, acabam por exercer ou se relacionar com o poder, em menor ou maior escala, seja no papel de Ministro da Justiça, que lida com o poder institucional; nos relacionamentos paternais e maternos, em que há a cobrança e questionamentos sobre as escolhas dos filhos e filhas; nas relações entre os presos políticos e comuns, que constroem uma relação de poder baseada na coletividade; e no depoimento de mulheres presas e torturadas na época da ditadura civil-militar que apresentam como era a relação de poder e submissão a que eram expostas durante suas prisões e nas sessões de tortura.

A crítica e os analistas se dedicam, na maior parte das vezes, a identificar esses núcleos recorrentes: cada diretor, na verdade (pelo menos na medida em que é considerado autor, ou seja, totalmente responsável por sua obra), manifesta inevitavelmente motivos e temas em torno dos quais gira consciente ou inconscientemente.

Esta aqui é uma análise do nível da encenação. Importante sugerir algumas categorias analíticas que permitem distinguir unidades de conteúdo de acordo com seus diferentes graus de generalidade e funcionalidade (informes, indícios, motivos e temas) e seus distintos graus de exemplaridade e pregnância. Ressalto que o analista pode escolher qualquer um dos planos de trabalho que lhe interessa ou aqueles planos e categorias que lhe possa ser úteis: não deixarei de repetir que, no interior de uma análise, quem a realiza, isto é, o analista, deve agir de modo pessoal e criativo.

Até aqui tratei da representação em cena, isto é, da preparação do mundo que será definido para o espectador. Sigo agora para discussão da representação em ação ou ação em quadro. A distinção entre ação em cena e ação em quadro pode parecer artificial, mas existe uma interação recíproca entre o que dá corpo ao universo representado no filme (objetos, indivíduos, paisagens, comportamentos, situações, etc.) e a maneira como esse universo se representa especificamente na tela. Da mesma forma, um conteúdo pode não parecer com uma determinada modalidade frente o que expressa sendo que o inverso também é correto, isto é, uma modalidade não expressa o que se pretende sem um conteúdo que a apoie. Assim, o nível da ação em cena já mostra algumas características que são próprias da ação em quadro e vice versa. A ação em quadro depende também dos elementos construídos com a ação em cena.

Focando por um momento sobre essa reciprocidade, é bastante intuitiva, pois é possível refletir que alguns elementos do conteúdo podem levar a algumas modalidades, normalmente os personagens principais desfrutam de um maior número de quadros; os objetos chave estão no centro da imagem para chamar imediatamente mais a atenção, etc. Menos intuitiva, mas não menos sensível é a influência que certas formas de filmagens exercem sobre a presença e a distribuição dos objetos e dos personagens sobre a cena: escolher um campo largo ou um primeiro plano, um enquadre frontal ou um de cima. Um alvo em distorção significa não só optar por uma forma de expressão em relação à outra, mas também estar em condições de lidar com certa realidade e não com outra. Sobre essa reciprocidade menos intuitiva é possível usar como exemplo dois trechos do filme *Que bom te ver viva*. Na primeira imagem abaixo está o psicanalista de Maria Luiza Rosa, a Pupi; na segunda imagem está o psicanalista e marido de Estrela Bohadana. As duas imagens chamam a atenção, pois os dois personagens estão em uma posição de poder, isto é, sentados em poltronas, quase que como tronos, e onde analisam a situação e seus pacientes.

Na primeira imagem, além da fala para apresentar o personagem como psicanalista de Pupi, há uma imagem de Freud (canto inferior esquerdo) e, em comum, a iluminação nos dois personagens está com uma paleta mais escura, como se apontasse que o trabalho deles está ligado ao desvelar e o lidar com as lembranças mais obscuras das pessoas.

**Imagem 18 – Cena de Que Bom Te Ver Viva, que apresenta o psicanalista de Pupi.**



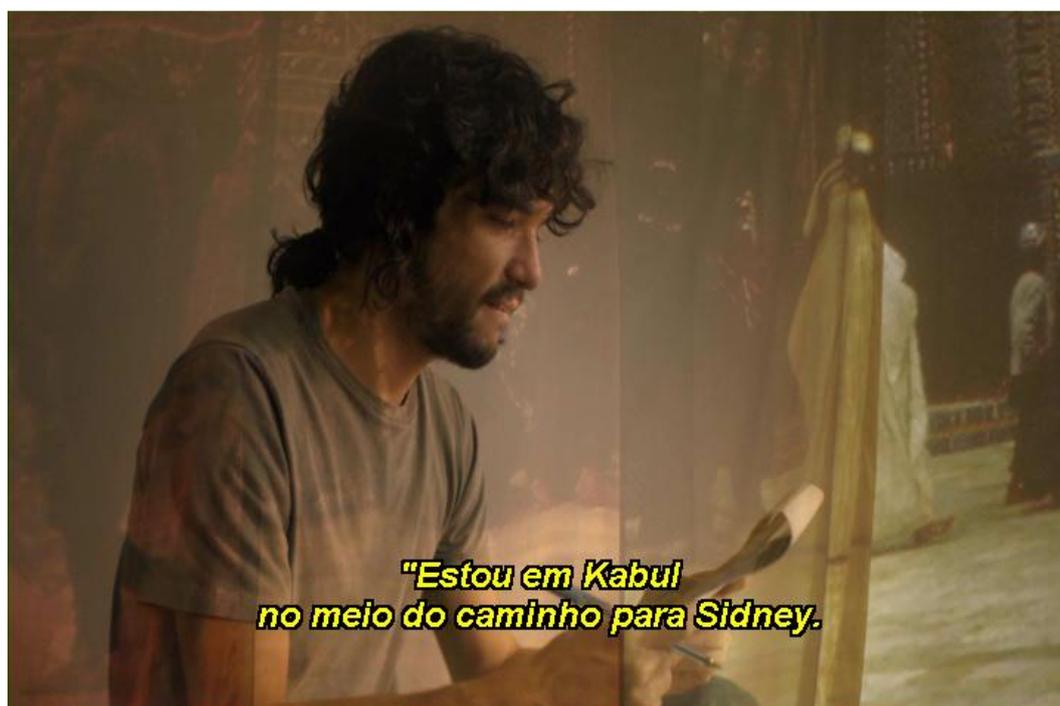
Imagem 19 – Cena de Que Bom Te Ver Viva, que apresenta o psicanalista e marido de Estrela Bohadana.



Daí também a ideia de que para obter uma determinada “representação sobre a tela” pode-se manipular os elementos da realidade representada. A tal ponto que, muitas vezes, fica a impressão de que se devem reconstruir certas situações da vida em vez de retomá-las como são captadas ao natural, pois é improvável de serem restituídas com a fidelidade e a evidência esperada.

Como exemplo, no filme *Uma Longa Viagem*, como dito anteriormente, foi realizado dentro de uma casa, utilizando vários cômodos, mas que informam ao espectador diversos locais do mundo. Essa informação ocorre, pois o cenário é modificado pela projeção de imagens dos locais que Heitor visitou, manipulando-se, assim, o cenário e conseqüentemente seus elementos, com a finalidade de que o mundo representado possa parecer presente, reconstituído para melhor compreensão do espectador. Nas duas cenas abaixo é possível perceber essa reconstituição: na primeira está Caio Blat interpretando uma carta de Heitor, dizendo que está em Kabul enquanto imagens que fazem referência a capital afegã passam ao fundo.

Imagem 20 – Cena de Uma Longa Viagem, em que Caio Blat narra uma carta de Heitor sobre a estadia em Kabul.



A segunda é um exemplo belo de montagem, quando Blat interpreta e narra a carta de Heitor sobre a viagem para Rishikesh, enquanto sua imagem se esmaece e a do próprio Heitor surge lembrando e contando a mesma passagem. Para Martins e Machado, esta reencenação é importante, pois quando

O plano do ator entra então, do lado esquerdo da tela, e ele repete o mesmo depoimento de Heitor, as falas se sobrepõem as mesmas pausas, os mesmos gestos, o mesmo movimento do corpo.

**O procedimento de duplicar, na mesma cena, os rostos, as falas, as lembranças busca compreender de que modo os gestos (o duplo Caio Blat/Heitor) no cinema são capazes de transformar conceitos do paradigma representacional em conceitos que reabilitam o espaço da cena enquanto lugar de performatividade.** Heitor fala com dificuldade, gagueja, sua dicção está um tanto prejudicada pelo uso de medicamentos para a esquizofrenia. Ao corpo duplicado dele (do ator, portanto) projetam-se imagens das cartas manuscritas, de filmes em Super-8, de registros diversos que marcam esse corpo com vivências, estados de espírito, experiências. (MARTINS; MACHADO, 2014: p. 78) (Grifo meu)

Imagem 21 – Cena de Uma Longa Viagem, em que Caio Blat narra uma carta de Heitor sobre a viagem a Rishikesh



Como disse, este é o plano no qual os meios de representação são explicados. A ação em cena prepara um mundo, a ação em quadro, no entanto, define o tipo de olhar sobre o mundo, a maneira como ele é captado pela câmera. Assim, o conteúdo se sobrepõe a uma modalidade.

A este nível, então, pertencem temas analíticos como a escolha de ponto de vista, a seleção em que as coisas devem ser incluídas dentro das fronteiras, o que entrar e o que deixar de fora, a definição dos movimentos e caminhos da câmara no espaço, a determinação da duração dos enquadres, etc. Por exemplo, a modalidade pode ser estável ou variável: no primeiro caso, a assunção e apresentação do conteúdo é definido de uma vez e, em seguida, se mantém constante; no segundo caso, será a variedade das tomadas e a heterogeneidade das soluções que constituem o motivo dominante.

Naturalmente, as categorias relativas às modalidades poderiam ser mais numerosas e mais detalhadas, contudo apresento apenas um par delas para demonstrar: os caminhos que se pode recorrer. De todo o modo, a estabilidade/variabilidade, não se refere às imagens separadamente, mas a uma

sucessão de imagens: isso nos leva ao último nível da representação, qual seja, a ação em série.

No nível da ação em cena e da ação em quadro há a preferência pelo uso de imagens separadas, o que difere no nível da ação em série, em que o conjunto é mais importante. A partir desta perspectiva, de fato, cada imagem tem outra que precede ou a segue, como parte de uma sequência que, ao mesmo tempo, por assim dizer, recebe e deixa uma herança, recolhe e retorna testemunhos.

Serializar significa, em sentido técnico, simplesmente juntar dois pedaços de filme, o que é diferente de “montar uma série de imagens” significa unir duas ou mais imagens entre dois parâmetros representativos, de forma a estabelecer relações que se entrelaçam e se multiplicam ao longo do filme, podendo ser por associações de identidade, pela proximidade, por analogia, por transitividade ou abordagem. No entanto, estas formas de nexos definem, quando examinadas de perto, diferentes formas de disposição e organização das representações de e do mundo.

As disposições e organizações de imagens mais comumente usadas são as de associações por identidade, isto é, quando uma imagem está relacionada à outra, ou porque é a mesma imagem que se repete, ou que tem o mesmo elemento que é repetido, mas de maneiras diferentes; de associações por proximidade, que ocorre quando uma imagem está relacionada a outra pelo fato de representar diferentes elementos que fazem parte da mesma situação; e as associações por transição, quando uma imagem está relacionada a outra pelo fato de representar dois momentos de uma única ação, em um universo compacto, liso, homogêneo e facilmente reconhecível.

Essas associações são basais no universo dos filmes clássicos de Hollywood, em que cada fragmento do mundo se integra perfeitamente no que se segue. Diferentemente do filme *Que Bom Te Ver Viva*, em que há quebras da narrativa formal de documentário com a intervenção da personagem de Irene Ravache que, em vários momentos, rompe com a quarta parede<sup>39</sup> e dialoga com o público, como se percebe em uma das primeiras sequências do filme, apresentado abaixo, quando

---

<sup>39</sup> Termo utilizado para definir o que seria uma parede imaginária entre o público e o palco do teatro. Esse mesmo termo é utilizado para referencial a tela do cinema ou da televisão como uma parede que impede a interação entre a personagem e o público.

está lendo o jornal em que uma matéria publicada faz referência a um depoimento que fez e relata torturas sexuais.

A cena inicia com a personagem de Irene segurando o jornal e realizando a seguinte fala:

**Imagens 22 e 23 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva, em que Irene crítica uma notícia no jornal e rompe com a “quarta parede”.**



Irene: - Acho que não vai ter problema não, saiu no pé da página.  
- Ninguém lê nada mesmo até o fim.

Neste momento, Irene baixa o jornal e começa um diálogo com o público, rompendo a quarta parede.



Irene: - Muito menos você, não é querido? Você é tão preguiçoso!  
- Talvez se lê-se até o fim apenas pensasse: “Hum, que coisa velha!”  
- Eu iria ficar muito puta e lhe explicar que não é velha não. Que detesto fazer as denúncias, mas não saberia viver sem fazê-las. Mas isso você não entende, não?!

É apontado para a questão do lembrar e esquecer, do trabalho de memória, mas esse será retomado mais adiante na tese. O que importa para este momento é compreender a quebra ocorrida, fazendo com a que imagem não se repita, não tenha sequência, mas cria um elo por analogia, pelo discurso utilizado por Irene ao romper a quarta parede e “apontar o dedo” aos que querem deixar o passado de lado, questionando o que se pensa de quem sobreviveu à tortura.

Em matéria publicada na época, no Jornal do Brasil, Eduardo Escorel afirma que o filme explora “o dilema dilacerante das vítimas da tortura: de um lado, a tentação de esquecer; de outro, a descoberta de que para sobreviver é preciso não esquecer nunca” (ESCOREL, 22 de outubro de 1989: p. 9). Esse referencial pode ser denominado como associações por analogia e por contraste, isto é, quando uma imagem está relacionada à outra pelo fato de representar, respectivamente, os elementos similares, mas não idênticos, e elementos confrontáveis, mas não oposto, o que conduz a um universo heterogêneo e que muitas vezes necessita de maior atenção para compreender o que ocorre em tela.

Nessa mesma linha, de associação por contraste ou analogia, é possível situar os outros três filmes de Murat selecionados para este trabalho, pois o tema central, como já mencionado, é o do lembrar e esquecer, o que proporciona na montagem idas e vindas do presente para o passado, do passado para o presente e para a percepção de tempo de algumas personagens. Em *Quase dois irmãos*, o filme se passa no tempo presente, no momento em que Miguel, deputado, vai encontrar um antigo amigo, Jorge, agora chefe do tráfico. A montagem do filme vai do tempo presente para o passado, por meio das lembranças, cujo há a revelação de como teve início a amizade deles e os motivos que levaram ao distanciamento, assim como o corte para a história secundária do filme, que é o envolvimento da filha de Miguel com um traficante que trabalha para Jorge. A organização das cenas faz com que seja possível entender sua ligação pelo contraste ou pela analogia.

A mesma montagem pode ser vista em *A Memória que me contam*. Há uma linearidade na história que tem como ponto de partida a internação de Ana, o que mobiliza todos os amigos e amigas, que se rompe pela inserção dos diálogos que alguns personagens têm com a imagem/lembrança que tem de Ana; do mesmo modo há associação por analogia ou contraste quando se debate a ligação da obra de arte (artes plásticas ou visuais) com o debate político. As duas sequências abaixo ilustram o que apresento.

Imagens 24, 25, 26 e 27 – Cena de A Memória que me Contam, em que Eduardo, o Duda, olha para ver como está Ana, internada no hospital e, logo depois, conversa com a memória que tem dela (interpretada por Simone Spoladore).



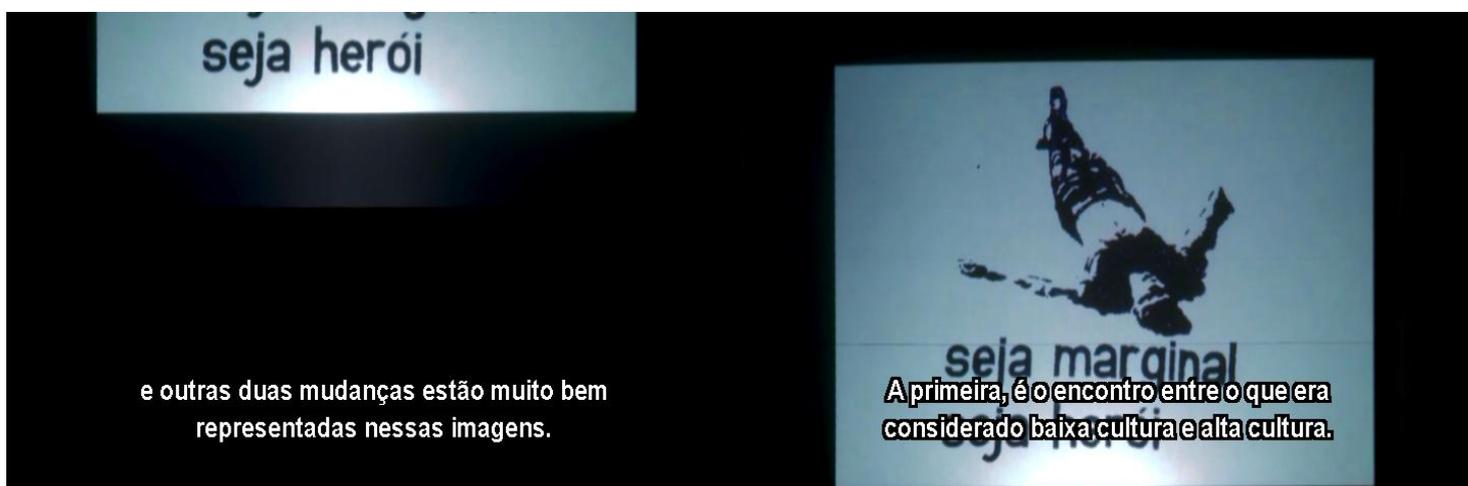
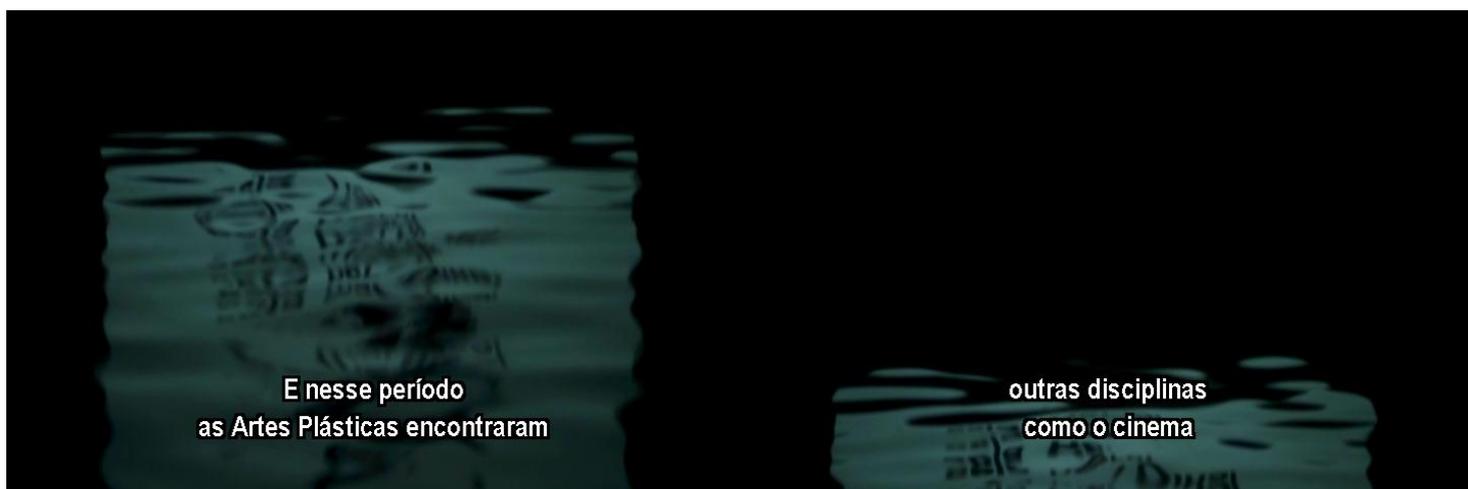
Nessa primeira sequência, o personagem Eduardo, interpretado por Miguel Thiré, olha pela porta a personagem Ana na UTI. Logo em seguida surge a personagem Ana, jovem interpretada por Simone Spoladore, dentro da UTI, dialogando com a voz off de Eduardo. A analogia é presente aqui, principalmente na relação dos personagens nos diálogos com a Ana jovem, a que está em suas memórias. Na próxima sequência há outro exemplo de associação por contraste, quando o personagem Gabriel está a frente de um debate sobre as artes plásticas durante a ditadura civil militar e tem a seguinte fala:

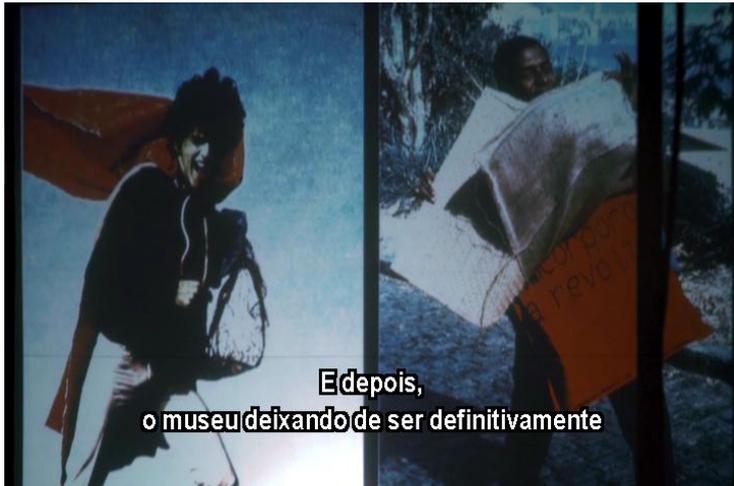
GABRIEL: - Nesse as artes plásticas encontraram outras disciplinas como o cinema e outras duas mudanças estão bem representadas nessas imagens. A primeira, é o encontro entre o que era considerado baixa cultura e alta cultura. E depois, o museu deixando de ser definitivamente esse lugar quase sagrado de exibição exclusiva ou de manifestação da obra de arte. E quando isso

acontece muitos artistas se veem diante de uma encruzilhada: de um lado continuar estetizando esses manifestos e seus posicionamentos políticos e de outro, passar a fazer política de fato.

Sua fala é cotejada por imagens de artistas plásticos e seus manifestos artísticos contra a ditadura civil-militar. No último quadro, quando Gabriel fala de passar a “fazer política de fato” a um corte para imagens de arquivo de manifestações no Rio de Janeiro contra a ditadura e sequencialmente há a imagem de Irene vendo as mesmas imagens em sua casa. Relaciona-se a fala sobre posicionamento político dos artistas às imagens de arquivo da resistência e luta por direitos políticos que ocorria, para relacioná-las com a profissão da personagem de Irene: cineasta. A organização e compreensão da representatividade por analogia.

**Imagens 28 a 42 – Cenas de A Memória que me Contam, em que Gabriel narra às mudanças nas artes e nos artistas brasileiros no período da Ditadura, cenas de manifestações do final da década de 1970 pelo fim da ditadura; cenas em que Irene está observando imagens de manifestações contra a ditadura.**





E depois,  
o museu deixando de ser definitivamente



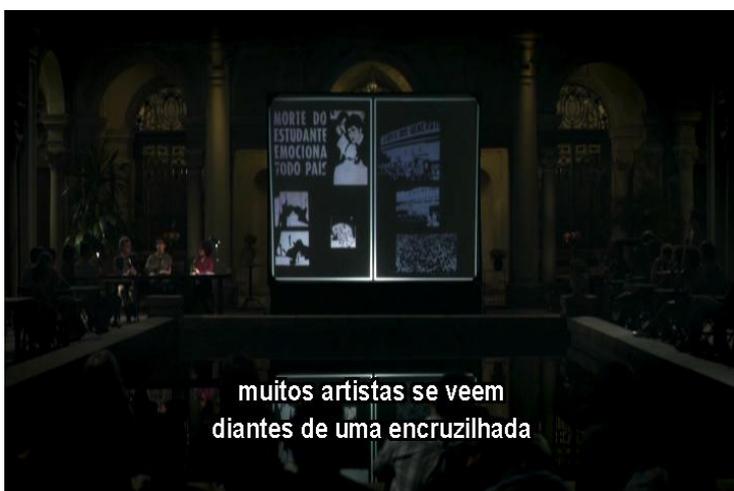
esse lugar quase sagrado



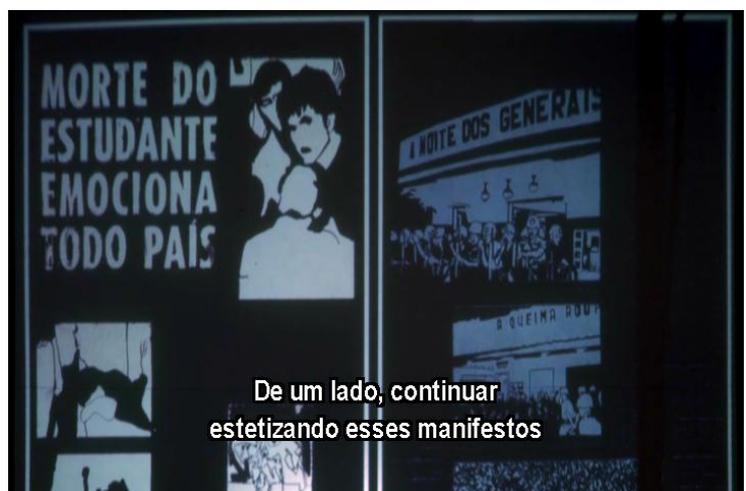
de exibição exclusiva ou  
manifestação da obra de arte.



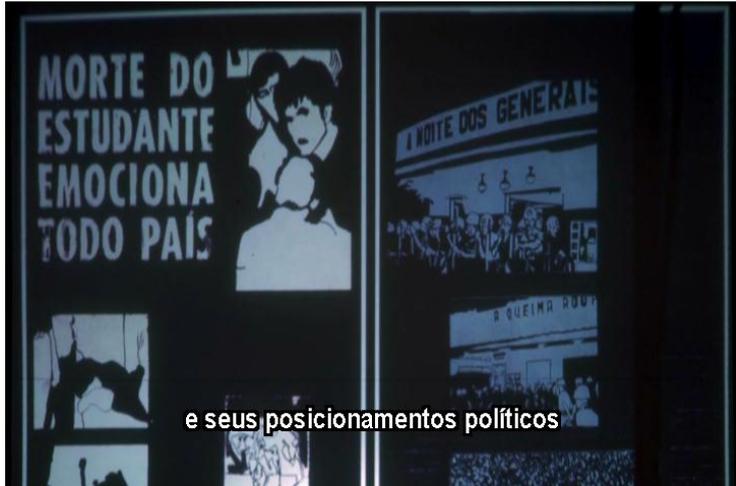
E quando isso acontece



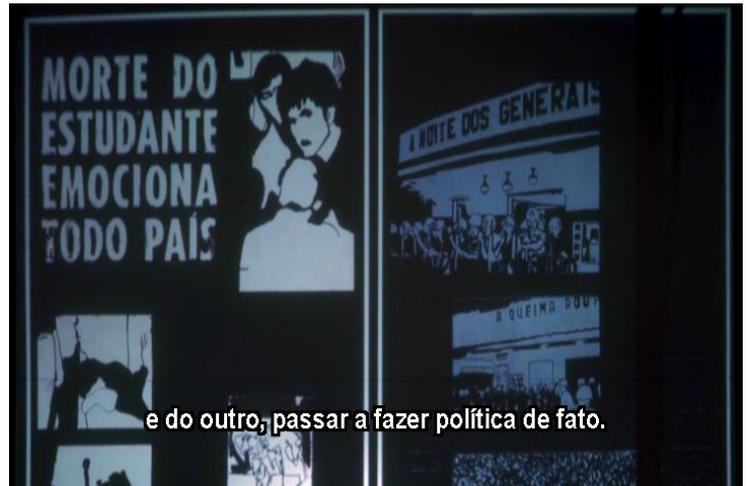
muitos artistas se veem  
diantes de uma encruzilhada



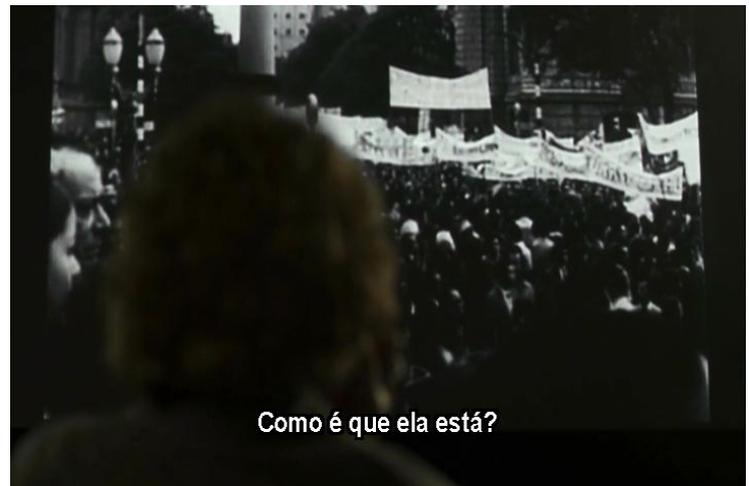
De um lado, continuar  
estetizando esses manifestos



e seus posicionamentos políticos



e do outro, passar a fazer política de fato.



Como é que ela está?

Por fim, mas não menos importante, mas que não é foco deste estudo, há a abordagem neutralizada que ocorre quando uma imagem se relaciona a outra em virtude de estar ao lado dela na série histórica, criando representações fragmentadas, desarticuladas, caóticas e dispersas, labirintos de acumulações, justaposições e causalidades.

Dessa forma, passei por três níveis de representação: a ação em cena, a ação em quadro e a ação em série. Esses colocam, respectivamente, em jogo, a determinação de certos conteúdos, o modo de apresentação destes conteúdos e sua articulação na continuidade do filme.

Essas categorias trabalhadas até o momento referem-se a uma realidade particular. De fato referem-se a uma presença unificadora, que se reencontra transversalmente em todos os níveis: a presença de mundo ou visão de mundo. Um mundo que pode usar elementos da vida real, mas que acaba apropriando-se dele, ou talvez se refira a coisas que realmente acontecem, mas que venham a partir de seus próprios parâmetros, em suma, um mundo em equilíbrio entre a recuperação de dados eficaz e a construção de uma ficção, entre o encaminhamento à dimensão empírica e a definição de sua própria realidade, em suma, um mundo que é textual, possível, genérico ou indefinido, povoado como tal, apresentado como tal, articulado como tal... Um mundo representado!

Importante ressaltar que, como todos os mundos, a tela também é formada de um espaço e tempo, ou melhor, de uma dimensão espaço-tempo, orgânica que define as características e coordenadas que unifica os três níveis da representação que apresentei até aqui. A permanência ou constante de um espaço-tempo constitui o elemento conjuntivo entre os níveis de representação, formando uma unidade.

A ação em quadro pode transformar a coordenação da ação em cena e, do mesmo modo, a ação em série pode estabelecer referências próprias, sejam espacial ou temporal, de forma que estudar como se articulam e “jogam” entre si o espaço e o tempo é um passo tão fundamental como complexo, posto que em uma investigação como esta seja importante passar pelos três níveis da representação, por assim dizer, de forma transversal.

Para Aumont e Marie, assim como Vanoye, Goliot-Lété, Kracauer, Jost e outros, o espaço fílmico deve ser definido de modo diferente para cada um dos seguintes itens: plano, cena e montagem ou sequência. Na primeira, o espaço pode

ser comparado ao espaço pictórico, isto é, ao espaço de criação pictórica, imagética; na segunda, “o espaço da cena é um espaço homogêneo, e a questão é a de sua coerência ao longo dos diferentes planos que compõem a cena” ou, também, a memorização, percepção e reconstrução mental da composição da cena; por fim, na montagem ou sequência o espaço é mais abstrato, tendo suas definições justapostas a considerações perceptivas e psicológicas, tornando indispensável a relação com a narrativa, sendo desta forma o espaço definido pelos acontecimentos que nele tomam lugar (AUMONT, 2003: p. 104).

Como apresento até o momento, a partir das leituras realizadas, existe mais de uma maneira de abordar o espaço e os problemas envolvidos no que diz respeito à representação. Para que o foco permaneça em consonância com o desenvolvido até aqui, trato o espaço fílmico como o espaço apresentado e representado na tela. Esse foco de interesse vai permitir uma maior especificidade e a partir dela a síntese mais adequada para as exigências analíticas que escolhi. Assim, o espaço físico em que a obra fílmica se passa não é necessariamente o espaço que representa. O melhor exemplo dessa afirmação está na produção *Uma longa viagem*, em que o ator Caio Blat interpreta as cartas com imagens dos locais por onde Heitor viajou. Não é física, mas sim representativa: o espectador é transportado para outro espaço lúdico das lembranças de Heitor.

Essa mesma perspectiva é presente em *Que bom te ver viva*, quando na cena final a personagem de Irene Ravache relembra a questão da tortura e diz que gostaria de outra opção a vida que não fosse à tortura. Nesse momento a personagem se aproxima da janela, a câmera se afasta e se vê uma janela residencial com grades (imagem abaixo). O espaço físico ainda é o da residência da personagem, mas o espectador é transportado para uma representação maior, de que a personagem vive enclausurada para segurança, com medo do que viveu volte a ocorrer ou que as lembranças e marcas eclodam em ondas de medo e temor, que ficam claros quando a personagem relata o medo de baratas, pois faz com que lembre da tortura realizada com baratas, ou a fala de Estrela Bohadana para relatar de seu medo de lagartixas, pois uma das formas de tortura que sofreu foi de usarem estes animais por todo seu corpo para causar terror.

**Imagem 43 – Cena de Que Bom Te Ver Viva, quando Irene fala com a câmera pela janela de grades.**



Mas não é possível falar de espaço sem um tempo relativo que guie a exploração, bem como, paralelamente, não se dá nenhum tempo sem um espaço seu. Ao falar de tempo, refiro-me a duas realidades muito diferentes: por um lado, existe um tempo-localização, ou seja, um tempo que se resolve na determinação pontual, na data de um acontecimento; por outro lado, há um tempo-futuro que, em vez disso, propõe um fluxo peculiar constante, reduzido para os momentos que o constituem. Se o primeiro é o tempo que “se desenvolve em...”, dentro de um determinado momento ou espaço, como em uma produção audiovisual ou em uma gravação de áudio; o segundo é o tempo que “se desenvolve por...”, ou mais simplesmente “se desenvolve...”. Este último é o tempo que mais me interessa: a emergência cronológica não é tão simples como o fluxo na qual os eventos, tomados em conjunto, são organizadas de acordo com uma ordem, mostram-se abertamente através de uma duração, apresentam-se de acordo com uma frequência, podendo estar próximo da construção do conceito de memória.

O tempo está intrinsecamente ligado ao campo da representação e refere-se, também, ao campo da análise narrativa e para entender como o tempo pode ser apresentado ou representado há de se entender que ele está referido a estes três elementos: a ordem, a duração e a frequência.

A ordem define o esquema de disposição dos acontecimentos no fluxo do temporal, e suas relações de sucessão. De acordo com essas relações é possível distinguir, em um primeiro nível, quatro formas de temporalidade: o tempo circular, o tempo cíclico, o tempo linear e o tempo anacrônico.

A primeira destas formas, o tempo circular, está determinado por uma sucessão de acontecimentos ordenados de tal modo que o ponto de chegada acaba por ser sempre idêntico aos eventos iniciais. Esta ideia de tempo circular pode ser vista na película *Corpo* (2007), de Rossana Foglia e Rubens Rewald, que tem como pano de fundo a questão dos desaparecidos durante a ditadura civil-militar brasileira. O filme conta a história do médico legista Artur (interpretado por Leonardo Medeiros) que fica obsecado pela identificação de um corpo preservado encontrado junto a várias ossadas de pessoas desaparecidas. Jean-Claude Bernardet usa as seguintes palavras para definir a película:

O *Corpo* é alegoria. Ossuário de vítimas da ditadura militar apresenta uma anomalia: no meio dos ossos cujas carnes se decompuseram há tempo, aparece um cadáver intacto. É verossímil. A verossimilhança não se deve a algum fenômeno físico ou químico estranho, mas se dá no plano psicológico, político, histórico. A diluição da ditadura militar instaurada em 1964 (processo este que até hoje não se completou) não incluiu a identificação e julgamento dos responsáveis por torturas e assassinatos. Tentou-se esconder tudo isso por baixo do tapete e tocar para frente. As feridas do passado, quando não tratadas, não cicatrizam e apodrecem. *Corpo* é essa ferida. Ele se diferencia dos filmes que trataram a ditadura como um passado que não se deve esquecer, certo, mas como um passado. O apodrecimento se dá no presente.

*Corpo* é, para usar uma expressão de santo Agostinho, o “presente do passado”. (2009)

Nesse filme é possível encontrar o tempo circular, ou circularidade temporal, ao observar que o ponto de chegada é o mesmo que o de saída, isto é, a película tem início com a apresentação do corpo de um homem negro, morto em um tiroteio, que repousa enquanto é realizado o laudo da necropsia no IML de São Paulo; a

película tem sua conclusão dentro do mesmo IML e com a apresentação de um corpo que também aguarda a realização de um laudo e de identificação.

**Imagem 44 - Cena inicial do filme *Corpo***



**Imagem 45 - Cena final do filme *Corpo***



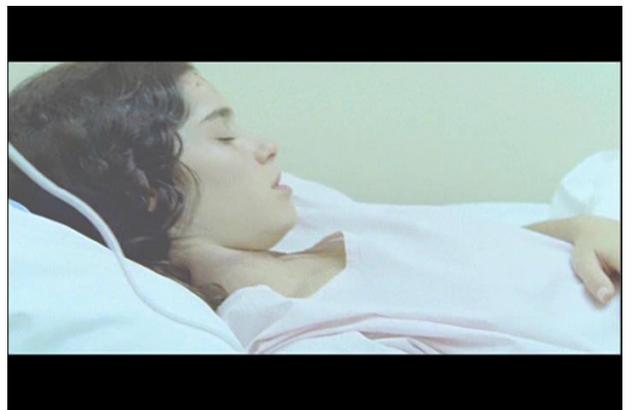
Dentre os filmes de Lúcia Murat *Quase Dois Irmãos* é um exemplo de temporalidade circular. O filme se inicia com imagens do desfile de uma escola de samba do Rio de Janeiro e logo se percebe o personagem Miguel, interpretado por Wener Schünemann, que veste uma camisa amarela, assistindo ao desfile. A sequência de abertura logo é cortada para as lembranças de infância de Miguel, quando acompanhava o pai até a favela de Santa Maria, onde participam de rodas de samba. A circularidade ocorre quando, no final, percebe-se que a diretora retorna a sequência de abertura em que Miguel está com as mesmas vestimentas. (imagens abaixo).

**Imagens 46 a 49 - Cenas do filme *Quase dois irmãos*, quando Miguel, no sambódromo é informado do estupro de sua filha. As cenas estão no começo e no final do filme.**





Imagens 50 a 53 - Cenas do filme Quase dois irmãos, quando Miguel, no sambódromo é informado do estupro de sua filha. As cenas estão no começo e no final do filme.



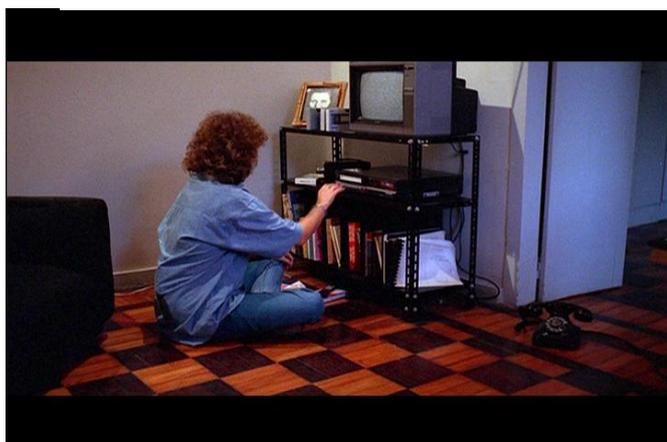
O filme se inicia pela sequência final ou termina com a sequência inicial, não importando a ordem, mas que a película forma uma história circular, que em seu final retorna ao início.

A circularidade pode não ocorrer com eventos idênticos, mas parecidos e que ocorram em um mesmo lugar, levando o espectador, o crítico e o analista a compreenderem a história como que uma volta de 360°, isto é, tem início e fim no mesmo local e com uma mesma situação (ou parecida). Diferente do tempo circular,

há outra modalidade, em que estão inscritos a maioria dos filmes de Lúcia Murat, que é do tempo cíclico.

O tempo cíclico está determinado por uma sequência de eventos ordenados, de tal modo que o ponto final da série resulta por ser análogo ao de origem, mas não idêntico. Em *Que Bom Te Ver Viva* esta forma de tempo é presente ao se observar que a película se inicia com dois momentos já comentados anteriormente, quais sejam, a cena em que Irene está selecionando algumas imagens de VHS, que logo depois é cortada para uma imagem de arquivo de grades de uma prisão. O término visa criar uma analogia com as cenas iniciais, isto é, a personagem de Irene Ravache está dentro de casa, atrás de grades, com medo de ter um relacionamento, usando as grades como uma proteção.

**Imagens 54, 55 e 56 – Cenas inicial e final de Que Bom Te Ver Viva.**



As grades são uma analogia às prisões realizadas, aos encarceramentos que ocorreram durante a ditadura civil-militar e, ao mesmo tempo, são analogias a uma pretensa ideia de proteção, pois a personagem está atrás das grades de sua casa; são, ainda, uma analogia às lembranças que a personagem e as entrevistadas carregam, e que faz com que vivam em uma constante tortura e eterna prisão. Começa com imagens de uma prisão e termina criando uma analogia a uma nova “prisão”, seja física ou mental.

Há, também, o tempo linear. Esse é determinado por uma sucessão ordenada de tal modo que o ponto culminante da série será sempre distinto do inicial. Pensar dessa forma, como sugere Aumont, Marie, Casetti e outros, possibilita distinguir outras configurações temporárias do próprio tempo linear, quais sejam, o tempo linear vetorial ou não vetorial.

Vetorial no sentido de que segue uma ordem contínua ou homogênea, uma vetorialidade progressiva, ou seja, uma sucessão de imagens, cenas, de história(s) que estão orientadas para frente (é o caso mais comum, presente em quase todos os filmes); ou pode ocorrer a vetorialidade reversa, isto é, a sucessão vem de volta, orientadas do fim para o início (é o clássico caso de projeção traseira, onde o vidro quebrado pode recompor-se, sendo o melhor exemplo a película *Amnésia*, de 2001, dirigida por Christopher Nolan, em que a história é contada toda em flashes, pois o personagem central não consegue reter mais do que 10 minutos de memória, após isso esquece e retorna ao ponto da morte de sua esposa. A montagem do diretor faz com que os flashes sejam apresentados do último, já com a conclusão da história, para o início). Uma situação anômala, no meio do caminho entre os dois, fornece os palíndromos, isto é, textos que, embora jogados para trás, parecem caminhar para frente.

O tempo não vetorial, pelo contrário, é caracterizada por uma ordem não homogênea, fraturada, privada de soluções de continuidade. Em particular, essas pausas podem aparecer como recuperações no passado, ou como antecipação do futuro. Filmes como *Cidadão Kane*, de Orson Welles é exemplo desse tempo não vetorial, que por muitas vezes você vai de um momento a outro, e vice-versa, sem que o ponto de referência desempenhe uma função real de apoio.

Em certos casos, seguindo esse jogo de reenvio, antecipações e recuperações, podem-se perder por completo a ordem do fio: a representação se

organiza seguindo uma sequência completamente anacrônica, privada por ela de relações cronológicas definidas. Este é o tempo anacrônico. Por tanto, já não existe uma ordem. Nesse sentido, filmes hollywoodiano que cabem como exemplo são *Cães de Aluguel* (1992), *Pulp Fiction*(1994), *Grande Hotel* (1995) e *Kill Bill Vol. 1* (2003), todos do diretor Quentin Tarantino. Nesses filmes, a história é contada por sequências anacrônicas, ligadas entre si, mas sem ordem cronológica. No caso dos filmes brasileiros sobre a ditadura civil-militar, ou que a tem como pano de fundo, destaco *Memória para uso diário* (2007), de Beth Formaggini. Nessa obra, a diretora realiza um trabalho para apontar como há uma continuidade da violência do Estado (na figura da polícia) assim como uma seletividade de memórias da chamada história oficial, esquecendo as vítimas da violência de ontem e de hoje. Acompanha-se a história de Ivanilda que procura nos arquivos sinais de seu marido desaparecido político; das fundadoras do grupo Tortura Nunca Mais; de um grupo que visita ruas que tem o nome de desaparecidos políticos, questionando as pessoas sobre a construção da memória; e de mães de comunidades que perderam filhos devido à violência policial. As histórias se entrelaçam, mesmo sem um foco cronológico, para construção do questionamento como a não reforma da polícia (que mantém os mesmos métodos do período ditatorial) ou o constante esquecer da sociedade brasileira.

Em suma, para resumir brevemente o que foi dito, pode-se distinguir, de acordo com a ordem de sucessão: o tempo circular, cujo ponto de chegada coincide com o de origem; o tempo cíclico, em que o ponto de chegada é análogo, mas não coincidente com o de partida; o tempo linear, em que o ponto de chegada é distinto do de origem; e, por último, o tempo anacrônico em que não há um nexo cronológico, uma ordem, mas uma ligação para construção de uma narrativa que aborda uma história maior.

O elemento seguinte à ordem é o da duração.

A duração define a extensão sensível do tempo representado. Nessa área é principalmente necessário estabelecer uma distinção clara entre a duração real, isto é, a extensão eficaz do tempo e a duração aparente, ou seja, a sensação perceptiva dessa extensão. Na verdade, essa sensação diverge frequentemente dos dados eficazes (alguns quadros parecem mais longos ou mais rápidos do que são na

realidade), tudo dependendo do conteúdo apresentado e das formas de representação ativada.

A partir desse ponto de vista, a representação fílmica parece operar em duas frentes: por um lado, para encontrar uma duração apropriada para a leitura de cada quadro e, por outro, pode jogar com o grau de dificuldade ou facilidade de leitura, o que faz com que certos quadros possam ser apresentados de maneira mais curta e “confortável”, para que facilite a leitura do espectador, ou quadros mais longos, postos para constante leitura e releitura, encontrando constantes reflexões.

O foco deste trabalho não recai sobre a análise do tempo real, isto é, o tempo demandado pelo espectador para ver a película, mas sim na duração aparente, que pode ser distinguida em duração aparente “normal” e duração aparente “anormal”.

O que está aqui em jogo é um mundo possível, com parâmetros próprios, mas também com a capacidade de referir-se a realidade. Dessa forma, o primeiro caso dá-se quando a extensão temporal da representação de um acontecimento, a duração “supostamente real”, coincide aproximadamente com a duração real. Nesse sentido, são duas as formas de representação temporal utilizada pelo cinema: o plano sequencial e a cena.

O plano sequencial é uma tomada em continuidade de um acontecimento: numa solução desse tipo a continuidade espacial garante a coincidência da temporalidade representada como (supostamente) real. Dois exemplos para compreender o conceito de plano sequencial são os filmes norte-americanos *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock, que é filme inteiramente constituído por um único enquadre, e *Birdman* (2014), que foi montado de modo a que o espectador perceba o filme como feito em um plano único. Dos filmes pesquisados sobre a ditadura civil-militar, ou que a tenham como pano de fundo, não há filmes que desenvolvam a filmagem em plano sequência.

A cena, pelo contrário, é um conjunto de quadros concebidos e montados com a finalidade de obter uma relação artificial entre o tempo da representação e o representado sendo, portanto, um “efeito” de continuidade temporal. A diferença da cena para o plano sequência é que uma tem a continuidade como elo, não existindo o apoio da homogeneidade espacial.

A denominada duração anormal ocorre quando a extensão temporal da representação de um acontecimento não coincide com o próprio acontecimento. É

possível distinguir duas modalidades gerais de intervenção: a contração e dilatação. No primeiro caso pode ser uma contração mensurável (a recapitulação) ou uma contração não mensurável (elipses); no segundo caso, ao contrário, temos uma dilatação por expansão (a extensão), ou uma dilatação por suspensão (a pausa).

O primeiro caso que considero é o da contração mensurável ou recapitulação. Esse procedimento pode ocorrer para marcar a passagem de procedimentos normais de funcionamento, e a recapitulação marcada, desencadeada por procedimento de abreviação temporal com uma sensível intervenção no fluxo cronológico. Esse último, se quiser, é a verdadeira recapitulação, já que opera uma “condensação” de eventos. Um dos recursos mais tradicionais e que caracteriza a recapitulação marcada é o de ter calendários desfolhados rapidamente, o que marca a passagem do tempo, ou o movimento do relógio em sentido horário em um ritmo acelerado; a mudança abrupta na ambientação (através, por exemplo, do dia para a noite); além do recurso denominando de “sequências de episódios”, isto é, em que uma série de quadros é apresentada rapidamente para marcar a passagem temporal ou mostram aspectos selecionados de uma determinada sucessão temporal.

A contração não mensurável, ou elipses, podem ser definidas como cortes limpos que não possuem qualquer solução de continuidade, isto é, a história continua a partir de uma situação particular e de outro espaço-temporal, omitindo completamente a porção de tempo entre os dois. Há casos que é possível afirmar que as elipses não permite ao espectador investigar, seguir com os olhos os movimentos dos personagens, criando um subentendimento do fato ou do ocorrido. Exemplo dessa elipse é encontrado no filme *Quase dois irmãos*, quando Miguel (Caco Ciocler), Jorge (Flávio Bauraqui) e Peninha (Fernando Alves Pinto) estão na cela, tocando um violão e “tirando” uma música, quando ouvem o miar do gato (que se chama Trotsky) do companheiro João (Paulo Hamiltonn); abrem a porta, pegam o felino e o colocam dentro de uma fronha. Logo após a cena é cortada para João, segurando um pires com leite e procurando o gato, quando Miguel, Jorge e Peninha, que estão tomando banho, dizem que o gato foi embora e que ter um animal de estimação é luxo desnecessário. A sequência está ilustrada abaixo como exemplo de contração não mensurável ou elipse, de uma pausa que omite a ação visual, mas deixa aberta para interpretação do espectador.

Imagens 57 a 66 – Sequência do filme Quase Dois Irmãos, em que Peninha, Jorge e Miguel pegam o gato de João.





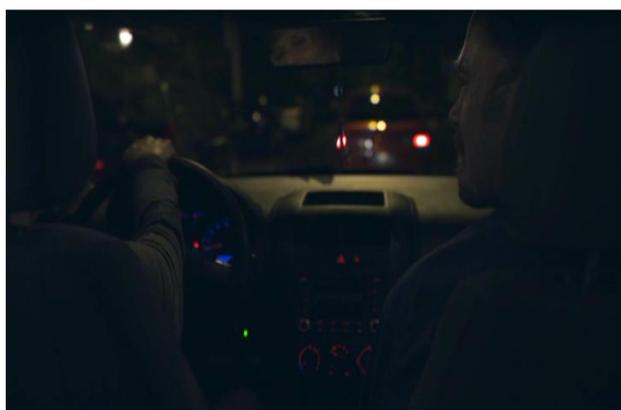
Quando se refere à pausa, percebe-se que esta se manifesta sempre que fluxo temporal é detido, parado. O caso mais evidente é o “quadro ou pintura fixo”, isto é, quando o curso da ação detém-se de maneira explícita e artificial, enquanto continua o tempo de triagem, como focar em um quadro ou pintura enquanto a ação ou acontecimentos estão em andamento. É uma solução pouco usada dentro de filmes narrativos tradicionais, sendo mais usado em filmes do gênero suspense, também podendo ser encontrado em certos finais fílmicos, pouco antes de começar a desfilas os créditos.

Por fim, mas não menos importante, há a categoria de extensão ou dilatação por expansão, que é quando o tempo da representação detém uma duração mais longa em relação ao tempo real (ou “supostamente real”) do evento representado. Um dos recursos para a realização da expansão é o de concentrar-se em certos elementos da ação, mas não a única, havendo outras maneiras de estender o período de representação. Um exemplo de dilatação por expansão pode ser vista em *A Memória que me contam*, quando o personagem Paolo (Franco Nero) está na cama com Irene (Irene Ravache), enquanto bebem vinho e conversam. Irene se levanta para buscar mais bebida então surge em cena Ana (Simone Spoladore) que começa a conversar com Paolo sobre o passado e as escolhas que fizeram. Ao fim, a câmera volta para Paolo que está com olhar vago, como se estivesse lembrando, como se o tempo tivesse parado e retomado seu curso com o retorno de Irene.

Essa sequência chama a atenção, pois é possível perceber uma elipse (quando Irene e Paolo estão no carro e logo depois são filmados na cama, com roupões, subentendendo que tiveram relações sexuais) e a dilatação por expansão (a conversa de Paolo com Ana). Importante apontar para o fato, para que fique claro,

de que uma obra fílmica não fica contida em somente a uma maneira de representar, seja a temporalidade, o espaço ou as características de um personagem. Cada uma das categorias que apresentei até o momento são maneiras de analisar as representações que existem dentro de uma obra fílmica, possibilitando a melhor leitura do mundo criado e representando ao espectador.

**Imagens 67 a 72 – Cenas do filme A Memória Que Me Contam, quando Paolo e Irene estão na cama. Quando Irene sai da cama Paolo vê uma memória que tem de Ana e tem uma conversa com ela antes do retorno de Irene.**



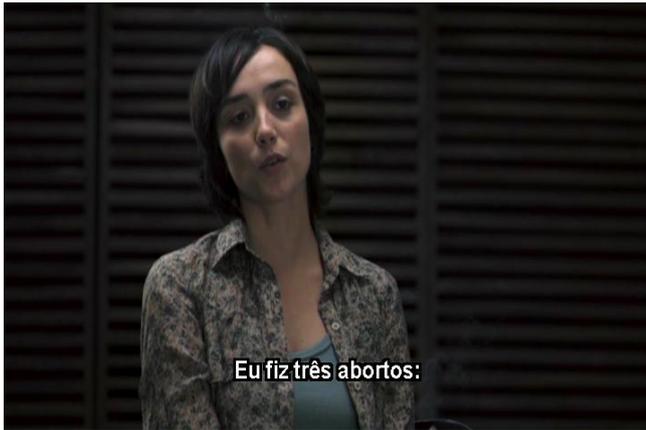
Paolo, ela teve um caso com você

A última categoria com relação à temporalidade e a representação é a da frequência. Para realizar a discussão dessa categoria, parto de um fato óbvio: um filme pode representar uma vez que aconteceu uma vez; pode representar diversas vezes o que aconteceu diversas vezes; pode representar diversas vezes o que ocorreu somente uma vez; e representar uma vez o que aconteceu diversas vezes (ou melhor, o que o filme diz que já aconteceu). Dessas quatro combinações emergem três maneiras de analisar a representação da frequência temporal: única, múltipla e a repetitiva. Como exemplo a frequência múltipla é possível citar o que ocorre em *A Memória que me contam*, quando os personagens, em vários momentos, tem “flashes” de Ana, isto é, lembram-se dela e travam diálogo com esta lembrança, este espectro. (imagens abaixo)

**Imagens 73 a 90 – Imagens de A Memória Que Me Contam em que a memória de Ana aparece e dialoga ou interage com outras personagens.**







A terceira denominação para analisar a representação frequência temporal é a de frequência repetitiva que é, pelo contrário, uma peculiaridade específica de alguns filmes, como *Rashomon*, de Akira Kurosawa (Japão, 1950), no qual o mesmo evento é representado várias vezes a partir de diferentes pontos de vista (em tantos flashbacks). A representação torna-se (com variantes narrativas ou estilísticas) em

um único evento para atrasar artificialmente a sua duração. Dos filmes analisados, nenhum utiliza tal recurso, isto é, filmar o mesmo local para contar várias histórias, ou a mesma história com distintas perspectivas.

Realizar um estudo que se concentra em questões como ordem, a duração e a frequência, é galgar por uma linha tênue que separe a representação da narrativa. Essa relação será trabalhada adiante. O foco neste momento é apontar que os acontecimentos singulares representados estão, dentro de uma obra fílmica, dispostos em uma ordem (circular, cíclico, linear, anacrônico), sendo apresentados através de uma duração (normal ou anormal) e de acordo com uma frequência (única, múltipla e repetitiva).

Por meio de tudo o que apresentei, torna-se possível afirmar que abordei a representação fílmica, mas, principalmente, o modo como é constituído o mundo que se pretende representar. Desde o início, escrevi sobre três níveis distintos que podem rastrear a representação (níveis que também podem ser chamados de etapas produtivas) e que são estudados por diversos autores, sendo que para este trabalho utilizei como referencial Aumont, Marie, Vanoye, Goliot-Lété, Jost e Gaudreault. Os três níveis são, respectivamente, a encenação, com sua apresentação de conteúdo; a ação em quadro, com sua ativação de modalidade de ascensão e restituição do mesmo conteúdo; e a ação em série, com sua ativação e associação das imagens. O que se apresenta através dos três níveis, repito, é um “mundo” ou “uma visão de mundo”, relacionados com os dois parâmetros fundamentais, quais sejam, o espaço e o tempo. No primeiro aponto que o espaço físico em que a obra se passa não é necessariamente o espaço representado. Sobre o tempo (entendida como tornar-se, ao invés de como colocar-se), desvelei três componentes principais: a ordem (o tempo circular, cíclico, linear, anacrônico); a duração (normal, o seu tempo dividido em natural absoluta e natural relativa, e anormal, que por sua vez leva a recapitulação, a elipse, a extensão e a pausa); e, finalmente, a frequência (única, múltipla e repetitiva).

Para concluir a escrita sobre os meios para analisar as representações fílmicas, discorro sobre como todas as categorias postas podem ser organizadas.

Ressalto que cada filme é caracterizado pela operacionalização de apenas algumas das categorias examinadas: algumas operam de maneira regular e metódica, em outros, apenas de passagem, e às vezes, em absoluto. É possível

afirmar que, a partir desse ponto, deriva um sistema de opções coerentes e fundamentadas, articulados por espessamento e rarefação, apenas marcando a individualidade e a natureza de cada texto. A isso se denomina regime.

O filme tem um universo próprio, que pode ser chamado de “visão de mundo” ou “mundo possível”. Essa visão de mundo não está isenta da relação com o “mundo real”: não só porque muitas vezes é construído através de fragmentos de vida real, com seus objetos, seus corpos, seus ambientes, etc., mas também porque pode continuar fazendo referência a vida particular, apresentando o seu próprio universo como mais perto ou mais longe da “realidade”. Segundo Nova,

O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que **todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento**. No entanto, para utilizar-se cientificamente de uma tal assertiva, requer-se cautela e cuidados especiais. A forma como o filme reflete a sociedade não é, em hipótese alguma, direta e jamais apresenta-se de maneira organizada (em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente. (1996)

Em outras palavras: um filme sobre o Brasil de hoje será sempre associado com o momento em que foi feito. Como afirma Ferro,

A análise de um documento não pode ignorar a fonte emissora, as condições de produção, a função do documento, sua frequência (documento único ou repetitivo), sua recepção por eventuais espectadores, etc. Não existe documento politicamente neutro ou objetivo: nem as decisões tomadas pela firma que dá emprego ao *cameraman*, nem as escolhas dele próprio são totalmente inocentes, mesmo quando não são necessariamente conscientes. Como um texto, como um discurso, uma filmagem é algo orientado. (2010: p. 94-95)

Pois bem, o jogo de elaboração e referencia, de recriações e representações, que a imagem fílmica produz sem descanso, tem em seu próprio centro a decisão de buscar a similaridade ou diferença com o mundo ou assunto que a cerca: todo o mecanismo de representação gira em torno da escolha entre uma forte aproximação com o real ou intencionalidade analógica (o mundo fílmico possível como cópia do mundo real) e um distanciamento (o mundo fílmico distante do mundo real, o que não impede o trato com assuntos atuais). Nesse jogo de distanciamento e aproximação há três grandes formas, ou regimes, de representação fílmica, de modo que pode ser esquematizado em: a analogia absoluta, a analogia construída e a analogia negada.

No que se refere à analogia absoluta, opera-se sob a cobertura da realidade, limitando ao máximo os artifícios e as manipulações técnicas. Desse ponto de vista, a realidade deve ser profundamente respeitada, mesmo que mantenha os requisitos organizacionais de representação. As formas da ação em quadro estão direcionadas a realidade filmada, assim como a serialização das imagens. A analogia absoluta com a realidade, com o “mundo real” pode ser vista em produções documentais, como *Que Bom Te Ver Viva*, em que o foco não é uma representação do real, mas apresentar o que se entende como real. Importante frisar que, mesmo quando se visa apresentar o “real”, a organização da cena pode apresentar diversas representações, seja do personagem/pessoa/depoente/testemunha que fala, como quando há a participação dos dois psicanalistas (tratada anteriormente).

No que se refere à analogia negada, pelo contrário, opera-se de uma distância respeitável da realidade, não só omitindo, mas inclusive evitando qualquer relação com ela. Trata-se, pois, de uma atuação fortemente manipulada, completamente livre de intencionalidade descritiva, canalizada por uma expressividade de tipo conotativo (comunicação de conceitos abstratos, línguas simbólicas). Os objetos postos em cena não são validos por si mesmos, mas pelo sentido que confere na operação representativa: a ação em quadro sancionará, encerrará, isolará os elementos da realidade para extrair deles um material expressivo e novo, muito diferente do relativo concreto. Os nexos entre as imagens tem a função de reestruturar completamente os dados. Exemplo dessa analogia negada é o filme *Reis e Ratos* (2012), de Mauro Lima, em que não há

intencionalidade de retratar o real, mas situações inusitadas que são nexos para discussões de sua representatividade com assuntos reais.

Por fim, há o denominado regime de analogia construída, que está situado na metade do caminho entre os dois outros regimes apresentados acima. A produção que utiliza esse recurso visa representar a realidade há certa distância, respeitando a realidade, é somente para retornar a ela. A falsificação das aparências na encenação, sua composição criativa no interior do quadro, a seleção dos fragmentos do mundo e sua manipulação em série, são instrumentos utilizados para construir um “sentido de realidade”.

Os filmes de Lúcia Murat estão dentro desse regime de representatividade: *Que Bom Te Ver Viva* caminha entre os depoimentos (analogia absoluta) e os monólogos da personagem Irene, que opera uma realidade do mundo real, mas com sua própria intencionalidade (analogia negada); *Quase Dois Irmãos* caminha no mesmo sentido, se considerar que a situação representada (os presos políticos e os presos comuns convivendo, a troca de influências e o surgimento de uma organização criminosa) está ligada ao mundo real, sendo assim uma analogia absoluta, mas que a maneira que é representada, a história contada, está ligada a analogia negada; *Uma Longa Viagem* tem a mesma montagem que *Que Bom Te Ver Viva*, isto é, há o momento do testemunho do irmão de Lúcia, Heitor, que leva o espectador a criar um nexo com o real (analogia absoluta) e a interpretação das cartas de Heitor por Caio Blat, que cria outro mundo, um novo nexo, que tem como foco as emoções das cartas, os sentimentos; por fim, *A Memória que me contam* segue a trilha de *Quase dois irmãos*, qual seja, de utilizar as situações reais como fio condutor da história (analogia absoluta), mas sua representação não necessitada ser a do real, podendo ser representada, como quando alguns personagens conversam com a lembrança que tem de Ana.

Os regimes apresentados cruzam por completo os três níveis da representação: ação em cena, ação em quadro e ação em série. Desse modo, completo a análise dos regimes de representação investigando conexões e cumplicidade entre as “formas de associação”, que são três: a ação em série ou plano-sequência, que irá referir-se à forma da analogia absoluta; a decupagem que se refere a analogia construída; e montagem-rei<sup>40</sup> da analogia negada.

---

<sup>40</sup> Conceitos usados por Bazin, Aumont Marie, Vanoye e Goliot-Lété.

A montagem-rei é termo para designar quando o filme baseia-se, fortemente, na montagem e como esta cria os mecanismos de compreensão do mundo possível. A decupagem relacionada com o regime da analogia construída, embora sendo uma prática seletiva e manipuladora, destina-se a produzir uma sensação de realidade, isto é, construir um universo verossímil, e totalmente funcional no que diz respeito à ficção, reconstituindo um espaço e um tempo aparentemente contínuo. A decupagem, portanto, fragmenta para organizar uma nova realidade tão plausível quanto o original. Para André Bazin é quem formula uma das teses basais para o entendimento do plano-sequência, sendo definida como quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, qualquer solução de continuidade que rompe esta simultaneidade deve ser desprezada. Mas especificamente, pois proclama-se a intangibilidade do real com respeito a qualquer operação manipuladora ou falsificadora e afirma-se que a fascinação do cinema reside exclusivamente em sua capacidade de mostrar em suas imagens a pulsação da realidade. Nesse regime podem situar-se duas práticas diferentes: a da representação em profundidade e a do plano-sequência móvel.

No primeiro caso, a decisão depende inteiramente do eixo de fuga da perspectiva: a câmara está fixa, permitindo focar numa grande porção do campo (com singulares efeitos figurativos de deformação e alteração das proporções), assim os atores podem atuar em continuidade, revelando deslocamentos e espaços vazios, assim como pausas temporais. Trata-se sempre de uma porção real captada por inteiro em suas dimensões espaciais e temporais. Segundo Bazin,

a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista; [...] a profundidade de campo reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como necessidade [...], pelo menos como uma possibilidade. (BAZIN, 1971: p. 77)

O plano-sequência móvel, pelo contrário, é uma tomada em continuidade em que a utilização da profundidade de campo une um movimento de câmara lento e envolvente, que sempre revela as características do real, como se quisesse abraçar

sua totalidade. Não é que a realidade se mostra a câmera, mas que este último vai encontrar as pistas, revelar-se.

A transparência e a credibilidade para a decupagem, a opacidade e a abstração para a montagem, a verificação da realidade para os planos em profundidade e sua divulgação progressiva ao plano em movimento, cada uma dessas práticas estão sujeitas a diferentes usos. A “montagem-rei”, enquanto prática da ficção por excelência, também pode utilizar-se para quebrar o véu da plausibilidade e da exibição. A decupagem, em si, que age por fragmentações e manipulações, devem introduzir forçosamente de alguma forma a continuidade, se quiser dar lugar a um mundo plausível e natural.

Em última análise, emerge claramente aqui os meandros e as relações ambíguas, bem como a dificuldade para realização deste trabalho de interpretação da representação fílmica. Busquei apresentar as ferramentas de análise de modo que, ao realizar o diálogo com a justiça de transição, possa apresentar desde um referencial maior (o tema) como a observação de cenas chaves, de suas constituições que dialogam fortemente com o objetivo desta tese. Discorri, brevemente, sobre as características de cada filme de Murat, para que possa abordá-los mais apropriadamente à frente.

Dentro da multiplicidade de formas de análise da representação, é importante ressaltar que sempre será o analista que deve determinar, caso a caso, os valores em jogo.

### CAPÍTULO 3

## FILMES COMO NARRAÇÃO E O MEIO PARA ANALISAR AS NARRAÇÕES FÍLMICAS

Não é fácil descrever, de forma simples e unívoca, um conjunto de imagens e sons como uma dimensão narrativa, devido à complexidade da relação entre imagem, som, voz e todos os outros elementos constituintes de uma produção fílmica. Gaudreault e Jost apresentam o seguinte exemplo para discorrer sobre a dificuldade de delinear os parâmetros de uma narrativa fílmica:

Se, em seguida a uma longa marcha em um espaço desértico, o herói vislumbra um telhado no horizonte, é verdade que a imagem pode significar “eis uma casa”, mas em outro contexto – admitimos, após uma longa viagem de automóvel de um homem e uma mulher – se um dos personagens designar com o dedo esse imóvel, poderemos compreender mais provavelmente “eis minha casa”, ou até mesmo “ei *nossa casa*”. (2009: p. 37)

A narrativa fílmica agrega várias narrativas em si (sonora, imagética, textual, etc), e para que se possa falar em narração fílmica é importante, antes de qualquer outra consideração, delimitar o que se entende por narração/narrativa. O ponto de partida pode ser a leitura de Aumont e Marie, que definem a narração como

Fato e maneira de contar uma história, por oposição a essa própria história (o conjunto dos conteúdos narrativos, a “fábula”, no sentido dos formalistas) e à narrativa (o discurso que conta a história, a “trama” dos formalistas). A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa. (2003: p. 208)

A partir da narração, os autores realizam a definição de narrativa como sendo

O enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos; a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos desse discurso, e suas diversas

relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc. (2003: p. 209)

Aumont e Marie continuam apontando que a narrativa pode ser caracterizada por ser fechada, isto é, “forma um todo, no sentido aristotélico (o que tem um começo, um meio e um fim), e sua unidade é primeira”, por contar uma história, superpondo ao “tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo”; por ser produzida por alguém e, dessa maneira, sendo oferecida “como uma mediação da realidade, que tem traços de não-realidade”; e por ser em si um acontecimento. (2003: p. 209)

Trilham esse mesmo caminho Jost e Gaudreault (2009), que apontam que a narrativa pode ser definida como “um discurso no qual se referencia – com maior ou menor dificuldade, embora ele esteja sempre presente – um narrador, essa instância que nos dá informações [...] e que faz mais ou menos ‘passar’ seu ponto de vista” (2009: p. 39). Os dois autores ainda apontam que a narrativa é todo relato que tenha começo, meio e fim, isto é, que seja uma história fechada, que lida com duas temporalidades imediatas, quais sejam: o da coisa narrada e o da narração propriamente dita.

Essas temporalidades narrativas coincidem com o que descrevo sobre a duração/temporalidade (a extensão sensível do tempo representado), que apresentei no capítulo anterior. Naquele momento, chamei a atenção para duas formas de leitura do tempo representado: a duração real ou o real tempo demandado pelo espectador para ver a obra, e a duração aparente ou o tempo que a película representa para o espectador.

O foco deste trabalho não recai sobre a temporalidade da coisa narrada, como exposto acima, pois, assim como quando tratado sobre representação fílmica, não interessa o tempo demandado pelo espectador para ver a obra, isto é, não interessa saber se a narrativa e a representação fílmica duraram duas horas, mas sim compreender a temporalidade da duração aparente e da narração apresentada na película. Conforme construo o caminho das características da narrativa cinematográfica, posso apontar que compreendo está constituída como um discurso que visa presentificar um dado conjunto de acontecimentos ou uma visão de mundo e que lida com uma dupla temporalidade.

Bordwell é, também, basal para compreensão da narrativa fílmica, sendo autor que publicou várias obras sobre a narrativa fílmica. Para ele, a narrativa pode

ser estudada de três formas (complementares umas as outras e não concorrentes): como *representação*, que se “refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias”; como *estrutura*, isto é, analisando o “modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado”; por fim, pode ser estudada como *ato*, ou seja, “o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor”. (BORDWELL, 2005: p. 277).

Com o exposto, torna-se possível encontrar uma definição para a narrativa, qual seja de um relato com começo, meio e fim, que concatena personagens em diversas situações, eventos e lugares. Essa delimitação que efetivo, com base nas diversas leituras que realizei, sobre narrativa fílmica pode soar extremamente linear, mas contribui para a melhor compreensão de três elementos essenciais da narrativa: 1) sempre há algo que acontece, o(s) chamado(s) *evento(s)*, que pode(m) ser intencional(is), acidental(is), individual(is), coletivo(s), etc.; 2) da mesma maneira sempre há algo acontecendo a alguém ou alguém faz acontecer, isto é, os *eventos acabam por se relacionar com os personagens* que estão localizados em uma ambiente que os acompanha ou de alguma forma os completa; 3) por fim, uma narrativa sempre terá uma sucessão de eventos e ações dos personagens que *transformam* o ambiente e os próprios personagens.

Segundo Casetti e Chio (2007), pesquisadores da análise fílmica, assim leitores de Metz e com amplo diálogo com autores que utilizo nesta tese, os três elementos acima podem ser denominados, respectivamente, de “acontecimentos”, “existentes” e “transformações”. Esses elementos se relacionam com o pensamento de Bordwell se for considerado que *representação, estrutura e ato* não estão estritamente ligados à montagem da película, mas à maneira como deve ser observado cada elemento apontado pelo autor. Em cada elemento de Bordwell, encontro os elementos essenciais da narrativa, apontado por Casetti e Chio. Serão esses elementos, assim como a nomenclatura sugerida pelos autores, que nortearão a análise da narrativa fílmica.

Dessa forma, discorro sobre o que os autores denominam de “acontecimento” que é um elemento sempre presente na dinâmica da narrativa fílmica se considerar que, em toda produção, algo acontece com alguém e/ou alguém faz algo acontecer, pontuando, dessa maneira, o ritmo fílmico e a sua evolução (do início ao final). Dentro da perspectiva de Chio e Casetti (2007), os “acontecimentos” podem ser

visto de duas maneiras, isto é, divididos em duas categorias com base no agente provocador: a primeira é a que está ligada se o acontecimento for provocado por um personagem *animado*. Os autores não definem o que é um personagem *animado*, mas, devido às ambiguidades da língua portuguesa, e para prestar maior esclarecimento, realizo uma definição. Em uma busca no dicionário, *animado* pode significar: 1) Pessoa viva ou um objeto que simula sentimentos e emoções Humanas por meio de técnicas diversas, isto é, um objeto que tenha aspectos representativos de vida como, por exemplo, um boneco de *Toy Story* (1995), um pinguim de *Happy Feet* (2006) ou os utensílios domésticos de *A bela e a fera* (1991); 2) uma pessoa cheia de ânimo, de alegria, coragem ou disposição e que traz alegria e entusiasmo para as outras que estão à volta.<sup>41</sup>. Para este trabalho, quando a palavra *animado* for utilizada novamente será com o significado de pessoa ou objeto que tem vida e não estará em itálico.

Assim, quando um “acontecimento” é provocado por um personagem animado, pode ser nomeado de *ações do personagem*. (CASSETTI e CHIO, 2007: p. 169). Contudo, se o personagem não é o provocador do acontecimento, mas integrante do ambiente em que ocorre algo, como catástrofes naturais (um incêndio em uma floresta, um terremoto, tsunamis, tempestades, etc) ou eventos da sociedade que movimentem o todo (guerras, revoluções, ataques terroristas, etc), de forma que o personagem se torna um anônimo na multidão enquanto algo ocorre, incapaz de ter o controle, esse acontecimento pode ser denominado de *ações sucessivas*.

Dentre os filmes analisados, é possível afirmar que há uma preponderância da segunda categoria dos “acontecimentos”, isto é, das *ações sucessivas*, pois os personagens estão nas situações em que se encontram devido a um acontecimento externo a eles e que moveu toda a sociedade brasileira: a ditadura civil-militar. Mas apontar somente para essa característica é complexo, tendo em vista que, na filmografia selecionada, os personagens estão nas situações em que se encontram devido a uma escolha que realizam, qual seja, de lutar pelo que acreditam e contra o autoritarismo imposto no país.

---

<sup>41</sup> As informações foram retiradas de dicionários on-line, mas principalmente do dicionário Señas e do dicionário da Língua Portuguesa, ambos na bibliografia.

Para que seja possível discorrer o efeito de *ações sucessivas* sobre as *ações do personagem* (e vice-versa), assim como para melhor compreensão do elemento “acontecimento”, continuarei trabalhando na perspectiva de Casetti e Chio por considerar esses mais apropriados para compreensão de uma análise da narrativa fílmica.

Para esses autores, se faz necessário utilizar três níveis de entendimento sobre o denominado “acontecimento”, quais sejam, a *ação como comportamento*, como *função* e como *ato*.

O “acontecimento” ligado a uma *ação como comportamento* é, essencialmente, uma manifestação explícita de algum personagem a um estímulo ou situação em que é colocado, podendo ser uma reação *voluntária* ou *involuntária* (de acordo com a ação, expressa uma clara intencionalidade, ou se manifesta como um gesto automático); consciente ou inconsciente (um reflexo pensado ou meramente mecânico, como um reflexo); individual ou coletivo; uma ação passageira ou recorrente; singular ou plural (somente o personagem tem determinada atitude ou é repetida por um grupo).

Para melhor exemplificar, tomo o filme *Que Bom Te Ver Viva*. Há sequências do filme, com a personagem de Irene Ravache, em que é possível notar a *ação como comportamento*. Separei duas para ilustrar o que desejo explicar. Em uma das primeiras sequências do filme (e comentada no capítulo anterior), a personagem está segurando um jornal e comenta uma matéria que utiliza o nome dela e um depoimento que fez, sem autorização, sobre tortura sexual.

**Imagens 91 – Cenas de *Que Bom Te Ver Viva*, em que Irene está lendo jornal.**



Irene: - Acho que não vai ter problema não, saiu no pé da página.

- Ninguém lê nada mesmo até o fim.

Neste momento, Irene baixa o jornal e começa um diálogo com o público, rompendo a quarta parede.

**Imagens 92 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva, em que Irene fala com o espectador.**



Irene: - Muito menos você, não é querido?  
Você é tão preguiçoso!

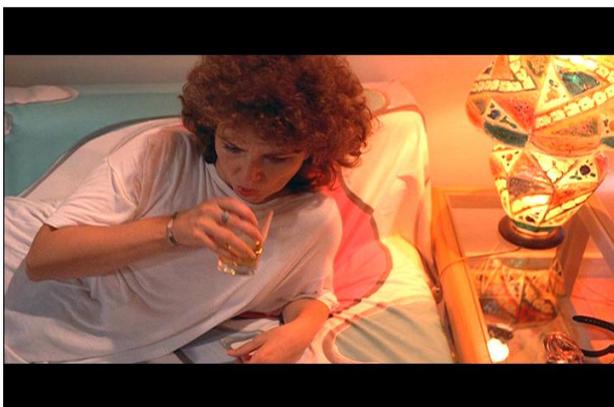
- Talvez se lê-se até o fim apenas pensasse: "Hum, que coisa velha!"

- Eu iria ficar muito puta e lhe explicar que não é velha não. Que detesto fazer as denúncias, mas não saberia viver sem fazê-las. Mas isso você não entende, não?!

A sequência é a mesma comentada no capítulo anterior, mas é importante, pois na análise da narrativa ela carrega uma carga em que a personagem tem uma manifestação explícita (*ação comportamental*) de repúdio ao jornalista e a apatia das pessoas, sendo que está ação ocorreu em decorrência de um estímulo externo (o jornal), de forma que tem reação consciente e voluntária ao estímulo externo.

Em outra cena, aos 07m22s, a personagem está deitada em um sofá enquanto conjectura os motivos para o homem com quem tem um relacionamento não tenha ligado para ela. Reproduzo a sequência abaixo.

**Imagens 93 a 105 – Cenas de Que Bom Te Ver Viva, em que Irene está bebendo e dialoga com o espectador sobre como acha que as pessoas a veem.**



Irene: - Ele não me ligou...

Irene: - Eu tenho certeza que ele leu a matéria e agora não quer mais me ver.



Irene: - Tá simplesmente sem saber o que fazer... o bobalhão, idiota!



Irene: - Acha que não vai mais conseguir trepar comigo, porque com mártir não se trepa!



Irene: - É Nossa Senhora, é Joana D'Arc... quem que trepa com Joana D'Arc?!

Irene: - É isso, NE cara?! Não dá pra pensar que é Humano, que tem vontade, que faz cocô, que tem tesão... não dá!



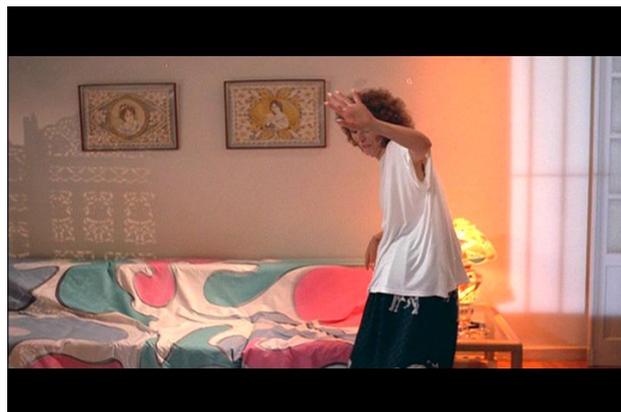
Irene: - Quem sobreviveu não é humano... igual o torturador... que também não é.

Irene: - O pior é que eu também acho isso...



Irene: ... **TODOS VOCÊS ACHAM QUE A GENTE É DIFERENTE!** Só para fingir que nunca vão estar no lugar da gente, **NE!?**

Irene: - As vezes eu também acho...



Irene: AQUI! Vamos fazer aqui uma coisa... Uma força prá cada um de nós em praça pública!

Irene: Pode parar! Pode parar! Guardem a minha para quando eu tiver 80 anos! Essa é minha história e vocês vão ter de me suportar!



Durante a cena, Irene, que estava bebendo algo parecido com whisky, fica consternada pela falta de contato do homem com quem tem um relacionamento, tendo uma manifestação explicita de seus sentimentos (*ação comportamental*). Uma reação desencadeada por um estímulo externo, como a cena anteriormente citada, um exemplo de *ação comportamental*, pois, ao analisá-las, é possível perceber uma atuação atribuída a “alguém”, motivada por algo. Em linhas gerais, esse nível de

entendimento do acontecimento, a *ação comportamental*, está diretamente ligado aos estímulos que as personagens recebem e como reagem.

Algumas vezes, as personagens são motivadores de ações comportamentais de outras personagens. No filme *Quase Dois Irmãos*, é possível observar vários momentos em que ocorrem as *ações comportamentais*, contudo, utilizo duas sequências para exemplificar. A primeira sequência é aos 15m30s, quando os presos políticos estão se organizando para ver as visitas que chegam para encontrá-los na penitenciária da Ilha Grande. Aqui há Miguel (Caco Ciocler), Peninha (Fernando Alves Pinto) e João (Paulo Hamilton) se organizando para enviar uma carta para fora da prisão, por meio da namorada de Miguel, Ana (Jerusa Franco). Para que todo o planejamento dê certo, Peninha faz com que os guardas foquem a atenção nele e em sua companheira, tirando a visibilidade sobre Ana. Abaixo, apresento a referida sequência e explico o motivo para ser lida como uma *ação comportamental*.

A sequência começa com uma tomada de um barco, com várias mulheres e alguns homens indo visitar parentes na penitenciária da Ilha Grande. Interessante notar que uma das mulheres do barco é a cineasta Lúcia Murat (óculos branco e camisa xadrez). A câmera vai até a mãe de Miguel, Helena, interpretada por Marieta Severo.

**Imagens 106 a 108 – Cenas de A Memória Que Me Contam, quando Helena e Ana estão chegando a prisão da Ilha Grande para visitar Miguel.**



Ana (Jerusa Franco) se aproxima de Helena, que está abatida, cansada. Neste momento, como *voz off*, o personagem de Miguel faz a seguinte narração:

MIGUEL (*voz off*): - A vida que sonhamos determina a vida que vivemos.

- Minha mãe assistiu, perdida, a sonhos que não eram seus, mas que determinaram uma vida que passou a ser dela.

Ocorre um corte, transportando o espectador para uma cela, onde Jorginho é colocado, e novamente há a narração de Miguel em *voz off*.

**Imagens 109 a 121 – Cenas de Quase Dois Irmãos, em que Jorge é colocado na cela com presos políticos que vão para prisão da Ilha Grande.**



MIGUEL (*voz off*): - A vida de Jorginho talvez tenha sido uma tragédia anunciada, que nós ajudamos a escrever.



Jorginho (pergunta): - Quem é o xerife dessa porra?



Um preso político responde:

Preso 1 (que usa óculos): - Aqui não tem xerife não rapaz.

Preso 1 (que usa óculos): - “otra” coisa: vai calçando o sapato porque aqui é todo mundo igual.



Um preso (preso 2, com ferimento na testa) que estava sentado no funda da cela se levanta e vai à direção de Jorginho. Ele diz:



Preso 2 (com ferimento na testa): - Olha aqui “mermão”, essa aqui é a cela de quem vai para Ilha Grande, pra galeria da Lei de Segurança... se você tá aqui é porque você vai prá lá mais dia ou menos dia.



Preso 2 (com ferimento na testa) continua falando em um tom impositivo e ameaçador:

- Agora é bom ir sabendo o seguinte: lá tem 155 presos políticos que formam um coletivo. Esse coletivo tem três normas: não pode roubar, não pode pederastia e não pode fumar maconha.

Jorginho olha incrédulo, surpreso e perplexo para o preso 2 (com ferimento na cabeça), para logo em seguida dizer: - Como mé que é? Não pode dar um dois?

Jorginho dá uma risada e diz: - Porra mermão, isso aqui não é uma cadeia?



Preso 1 (que usa óculos): - É cadeia de preso político... agora...se você quiser discordar também pode. Só que aí “mermão” vai pensando o que você vai fazer contra 155 lá da Ilha.

Preso 1: se afasta de Jorginho e vai se juntar aos outros presos e olha fixamente para Jorginho, de maneira intimidadora.





Jorginho: Sozinho em um canto da cela, apresenta uma expressão de acucamento.

Logo após esse corte, o espectador é levado novamente para as visitantes que estão chegando à Ilha Grande, saindo do barco e subindo na carroceria de um caminhão, para então chegar a Penitenciária da Ilha Grande, onde são revistadas, assim como os pertences e itens que levam para os presos. Nessa cena, a diretora Lúcia Murat está atrás de Ana (Marieta Severo), atuando como figurante.

Imagens 122 a 125 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Ana e Helena chegam para visitar Miguel na prisão.



Assim que ocorre essa cena, a sequência segue para a retirada dos presos políticos das celas para irem ao local de visitas, assim como eles sendo sendo organizados em fila para sair da galeria e ver os/as parentes e companheiras que foram visitá-los.

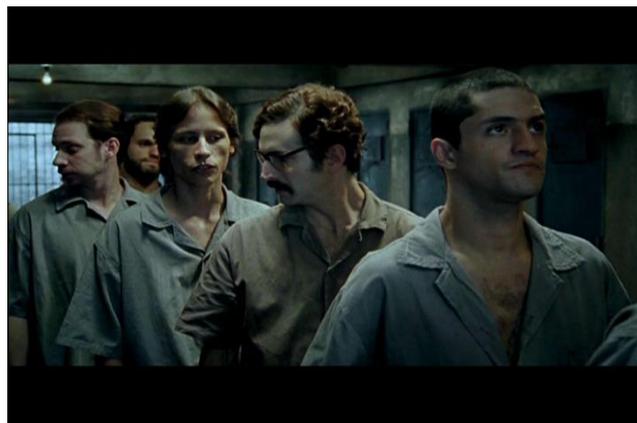
**Imagens 126 a 150 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que presos políticos recebem visitas.**



Guarda (fora de quadro), fazendo a chamada por cela: - Fernando Pena. Miguel de Almeida. João Salgado. Aloísio Saboia.

Na fila, Miguel fala rapidamente com João (logo após a passagem de um guarda): Todo mundo assinou?

João: Todo mundo!



Assim que responde passa um papel envolto em plástico para Miguel, que guarda no bolso.

Logo em seguida os presos saem da galeria em fila.





Os presos chegam ao local onde estão as visitas. Assim que os avista Ana fala: - É Miguel! É o Miguel!

Miguel chega e logo abraça Ana e depois sua mãe,



Pouco depois Ana vai até Fernando Pena, que a cumprimenta e apresenta o pai:

Helena: Com licença...

João: Oi dona Helena!

Helena: Oi, tudo bem?

João: Tudo, e com a senhora? Conhece meu pai.

Helena: A gente veio junto... Olha aqui, ô, o que eu trouxe para você.

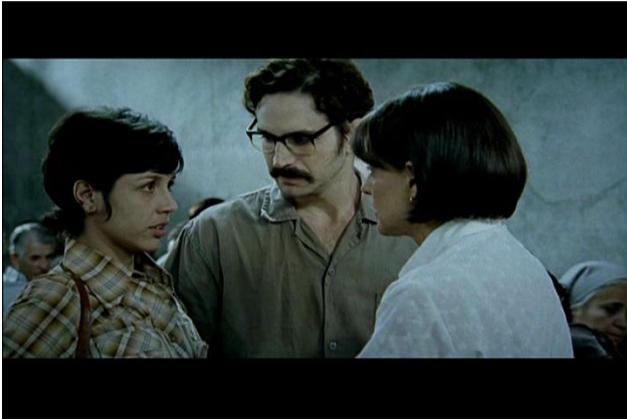
João: A senhora acha que consegue vender tranquilo lá, não é?

Helena: vou tentar...

João: Tá bom, obrigado! Dá licença, vem cá pai, quero te apresentar uns amigos.



Enquanto ocorre o diálogo, Miguel entrega o papel envolto em plástico que recebe dos colegas na fila, antes de receber as visitas.



Logo em seguida Miguel e Ana se levantam e Ana diz que vai ao banheiro, por estar enjoada.

Miguel: Ana tá enjoada.

Ana: É... enjoada... acho que foi o barco!?

Miguel: Vai no banheiro... quer ir no banheiro?

Helena: Você quer que vá com você?

Ana: Não, não! Brigada, não se preocupa. Fica aqui com seu filho, vou deixar ele ficar um pouquinho com a senhora.

Miguel: Te vejo já!

Ana chega perto do guarda e diz: preciso ir ao banheiro.



Helena e Miguel conversam: Sabe que acho que vai dar para levantar um bom dinheiro para vocês com o dinheiro da venda das bolsas.

Miguel responde: Senhora tá querendo ser eleita a mãe do ano, NE dona Helena?

Helena: Ah, eu trouxe também aquele queijinho suíço que você adora. O tio Juca que mandou!



Miguel: Mãe, num dá mãe! Já falei pra senhora para com isso! Se preocupa com as coisas do artesanato. Não dá para bancar o sofisticado aqui mãe! Tem pouca comida, as pessoas... você tem que dividir o que tem, tem pouca família que pode ajudar, que pode trazer, entendeu?

Helena: Igualzinho ao teu pai, não é? Se ele fosse vivo ele ia adorar ouvir você falando assim.

Miguel: Papai gostava de samba, não de revolução.

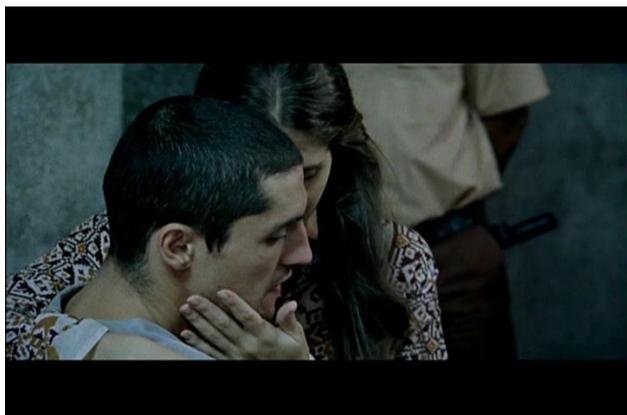
Ana: Pra mim é tudo a mesma coisa. E revolução, vocês fizeram mesmo foi na minha vida!

Miguel: Tudo tem povo no meio, NE dona Helena?!

Helena: Povo, bagunça e sofrimento.



Corta a cena para Ana no banheiro, que pega o bilhete envolto em plástico e o coloca dentro da vagina.



Logo após é mostrado Peninha beijando a namorada e indo para rãs de uma cortina com ela.

Importante frisar que visitas íntimas eram proibidas



Miguel olha para a mãe, ao notar que Peninha está indo para cortina com a namorada. Helena percebe a apreensão do filho e pergunta: O que é Miguel?

Miguel responde: Mãe, se acontecer alguma coisa... a senhora não fica preocupada. Faz o que a Ana mandar.

Helena: O que vocês tão aprontando, meu filho?

Na sequencia Ana se prepara para sair do banheiro, e a cena volta para o diálogo de Helena e Miguel.

Helena: Essa menina acabou de sair da cadeia. Ela não para!

Corta para Ana lavando o rosto, e volta para o diálogo de Helena e Miguel.

Helena: ela vai acabar sendo presa de novo! Eu não vou poder ajudar Miguel.

Miguel: Mãe, sempre dá pra gente...

Helena: MIGUEL! Os amigos do seu pai não tem a menor força com esses militares.

Miguel: MÃE!



Um guarda se aproxima para ver o que está ocorrendo.

Helena continua o diálogo: E a minha família você sabe como é que é!

Miguel: Sempre dá pra gente fazer alguma coisa, mãe. Calma!

Helena: Meu filho... fica quieto! Você tá vivo, tá salvo... Essa menina não vai sair do banheiro não?





Neste momento, o guarda que estava observando Miguel nota Peninha com a namorada atrás da cortina e os separa de maneira violenta, dizendo:

Guarda: Tá pensando que isso aqui é motel, é!

Miguel se levanta para ajudar Peninha, e o guarda diz: Qual é o problema? Vai pro seu lugar! Vai pro seu lugar!



Ana Sai do banheiro, rapidamente corre para o lado de dona Helena e pergunta o que está ocorrendo.

Os guardas levam Peninha e Miguel para fora da sala de visitas, encaminhados para solitária e a namorada de Peninha para revista íntima.



Ao fim dessa sequência, é possível notar algumas *ações comportamentais*, sendo elas: 1) a de Ana, mãe de Miguel, desde quando está no barco ou quando conversa com o filho, demonstra implicitamente o cansaço e a carga de “lutar uma luta” que não é sua, tendo de se adequar as vontades do filho, como quando diz que levou um queijo que ele gosta, para em seguida ter como reação o filho nervoso, dizendo que aqueles luxos não pode ter junto ao coletivo. Ana demonstra certo constrangimento e descontentamento com os caminhos que o filho escolhe. Esse é um primeiro exemplo de ação comportamental de uma personagem.

Outro momento que pode ser usado como exemplo na sequência acima é quando Jorginho entra na cela de transferência dos presos políticos que serão mandados para a Ilha Grande. A primeira reação do personagem é de perguntar rispidamente quem é o “xerife” da cela. A reação dele, ríspida e impositiva, é para estabelecer posição e mostrar que não cederá a qualquer pressão. Outra reação dele interessante se dá quando os presos políticos falam das regras da cadeia, como não fumar maconha. Nesse momento ele é irônico e eleva o tom de voz perguntando se não se pode dar “um dois” e que tipo de cadeia é essa. As duas reações são exemplos de ação comportamental, considerando que a ação ou reação dos personagens se deu por um fator externo, criando uma motivação para a agirem ou reagirem com determinados comportamentos.

Ainda na sequência acima, importante falar de um terceiro exemplo que é a reação comportamental da instituição penitenciária à ação de Miguel e Peninha de enviar uma mensagem para fora da prisão. Aqui tomo a instituição e, conseqüentemente, seus representantes (guardas, agentes e diretor) como **UM** personagem que, mesmo tendo discordâncias entre si, age e reage como **UM** ao que os presos políticos realizam na cadeia. Nesse trecho final da sequência, a reação comportamental da instituição e de seus representantes é de violência contra a companheira de Peninha, arrancando suas roupas e “verificando” todos seus orifícios, por considerarem que ela pode estar escondendo alguma mensagem.

A segunda sequência que desejo usar está localizada a 67m02 e apresenta ao espectador de que maneira os presos políticos enviavam mensagens e/ou correspondências íntimas para fora da prisão, por meio dos presos do convívio comum, para que não tivessem problema com a censura. Em um dado momento, a correspondência do preso político Aloísio (Bruce Gomlevisky) é pega pelo preso

comum Pingão (Babu Santana), que juntamente com outros presos comuns está dividindo a ala da penitenciária com os presos políticos. Pingão lê a mensagem e considera que Aloísio está “caguetando” o que acontece na prisão, assim como a venda de drogas.

**Imagens 151 a 153 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Pingão pega uma mensagem de Aloísio para a esposa.**



Pingão vai tirar satisfação com Aloísio e tem início uma discussão que é resolvida por meio do conflito físico de um dos comparsas de Pingão com Aloísio.

Imagens 154 a 156 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que ocorre um confronto entre Aloísio e o grupo do Pingão



Esta sequência pode e deve ser vista como uma *ação comportamental* se for considerado que a situação de convívio com presos comuns fez com que os presos políticos tivessem que responder a um estímulo externo. A situação pode ser mais bem explicada se for retomado o começo do filme, quando o personagem Jorge (Flávio Bauraqui), que é preso por crimes comuns, é colocado junto aos presos políticos, o que muda seu comportamento, se adequando as novas relações que são estabelecidas. Jorge sofre um estímulo externo e muda sua maneira de agir, se adapta. Segundo depoimento de Paulo Henrique<sup>42</sup>, ex-presos político que esteve no Presídio da Ilha Grande, retirado do texto de Sússekind

Havia esse aspecto cultural dessa base ideológica que era bem firme, não posso negar que a gente também tinha muito preconceito com relação à droga, com relação a tudo isso, por própria formação – a maioria do pessoal da luta armada era classe média, de origem

<sup>42</sup> Os depoimentos e relatos que utilizo aqui fora retirados do texto de Malavota e de Sússekind por não conseguir acesso as fontes primárias que ambos utilizaram, quais sejam, livros relatos e depoimentos dos ex-presos políticos do Presídio da Ilha Grande.

religiosa. Com uma formação completamente diferente da formação deles, que eram pessoas de origem popular, a maioria analfabeta, com uma história de vida muito degradada, machucada etc. (SÜSSEKIND, 2014: p. 322)

A história de Jorge e Miguel é uma ficção baseada em fatos reais, quais sejam, o surgimento da *Falange Vermelha* ou, seu atual nome, *Comando Vermelho*. O depoimento do ex-presos político do Presídio da Ilha Grande, Paulo Henrique, aponta para uma melhor compreensão de como Jorge é afetado pelo meio externo e muda seu comportamento.

Contudo, uma mudança ocorre quando do Decreto Lei n. 898 de 1969 revê a Lei de Segurança Nacional (LSN) e faz a equiparação de crimes políticos com crimes comuns, em uma tentativa do Governo de desacreditar na existência de prisioneiros políticos, pois como bem aponta Malavota, aproximasse a imagem do guerrilheiro a do bandido. Essa afirmação pode ser mais bem vista nos Art. 27 e 28 do referido decreto.

Art. 27. Assaltar, roubar ou depredar estabelecimento de crédito ou financiamento, qualquer que seja a sua motivação:

Pena: reclusão, de 10 a 24 anos.

Parágrafo único. Se, da prática do ato, resultar morte:

Pena: prisão perpétua, em grau mínimo, e morte, em grau máximo.

Art. 28. Devastar, saquear, assaltar, roubar, sequestrar, incendiar, depredar ou praticar atentado pessoal, ato de massacre, sabotagem ou terrorismo:

Pena: reclusão, de 12 a 30 anos.

No momento em que ocorre a briga entre o comparsa de Pingão e Aloísio, os presos políticos são minoria na ala, tendo que se adaptar a nova rotina, convívio e regras. Sússekind escreve sobre o assunto<sup>43</sup>:

---

<sup>43</sup> Para falar sobre a origem da *Falange Vermelha* e da relação dos presos comuns da Lei de Segurança Nacional e os presos políticos vou utilizar citações mais longas, especialmente de Sússekind por considerar importante um colega reconhecer o trabalho de pesquisa do outro, assim como divulgá-lo.

Durante esse período houve modificações significativas no perfil dos presos da Selva de Pedra<sup>44</sup>. Elas acompanhavam o contexto externo: a ditadura civil-militar estava dizimando as organizações políticas, matando seus militantes. Aos poucos, os políticos não pertencentes à luta armada foram sendo soltos, pois suas penas eram menores; alguns presos foram trocados por diplomatas sequestrados, e, cada vez mais, assaltantes de banco incursos na LSN, mas sem motivação política, foram sendo presos e encaminhados à Galeria B da Ilha Grande. Com isso foi havendo uma inversão, e o número de políticos diminuiu em relação ao número de presos comuns, aumentando a sensação de insegurança daqueles. No final de 1974 a população da Segunda Galeria havia se invertido completamente; abrigava 120 condenados, sendo 90 presos comuns e 30 presos políticos. Como revelou o ex-presos político Marcos Medeiros, em entrevista ao professor Michel Misse, sobre aquele momento, “então nós realmente tínhamos medo deles”.

O ex-presos político Manoel Henrique Ferreira também lembra que eles inspiravam perigo, pois “foram aumentando, e aí a coisa começou a ficar perigosa, porque eram cabeças totalmente diferentes”. Apesar disso, sabia que os presos comuns absorviam bons exemplos dos políticos, pois estavam “vendo aquela organização, que era um modo de sobrevivência muito melhor do que a que eles atingiram pessoalmente”. (SÜSSENKIND, 2014: p. 332)

Assuntos antes resolvidos por meio do diálogo são resolvidos pela violência (questão da cena anterior). Esse mesmo caminho, o da violência, foi utilizado pelos presos políticos para realizar uma “ação” punitiva a um dos presos comuns que tinha furtado um relógio de um dos presos políticos. Essa ação culminou com a criação de um muro de separação entre os presos comuns e os políticos. Sobre essa separação e o furto do relógio Süssenkind escreve que

Até que o furto do relógio de um preso político por Ricardo Duran, um assaltante comum da Galeria, deu razão a uma revolta contra os

---

<sup>44</sup> Nome dado a galeria do Presídio da Ilha Grande onde ficavam concentrados os presos políticos.

presos comuns, em março de 1972. Os presos políticos puniram o preso Ricardo Duran, que havia furtado o relógio de um deles, dando-lhe uma surra, sem que os presos comuns tentassem defendê-lo, como ocorreria em outras circunstâncias. (...)

Os presos que estavam na Selva de Pedra e, efetivamente, passaram pelos processos que os levaram ao movimento de estratégias de convivência foram William, Paulo César Chaves, André Borges, Sérgio Túlio Achê, Apolinário de Souza, Nelson Nogueira dos Santos, Paulo Cesar Mesquita, Carmelindo Lima Rodrigues, Edson Duarte de Mello, Paulo Nunes Filho, Edson Alves Alkimim José Jorge Saldanha e Francisco Viriato de Souza (ou de Oliveira). É possível que eu esteja esquecendo a participação de algum preso. Embora seja contraditório, Ricardo Duran, que precipitou a separação entre os presos, por ter furtado o relógio de Claudio Torres, também teve participação importante na formação da organização. Constituíram a primeira geração do Comando Vermelho. Outros presos foram se agregando ou, mais adiante, substituindo integrantes do grupo central, à medida que eles morriam. E milhares de outros presos, não relacionados com roubo a bancos, foram aderindo ao movimento que os acolhia e empoderava. (SÜSSEKIND. 2014:p.332-333)

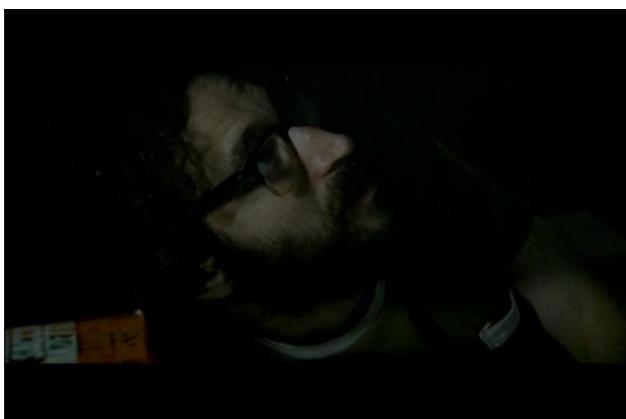
Esse episódio também está retratado no filme *Quase Dois Irmãos*, quando Miguel, que divide cela com Aloísio, tem o relógio furtado e acaba organizando uma surra contra o ladrão do relógio, um bandido chamado Totá. A sequência abaixo reúne momentos, sendo o primeiro um diálogo de Miguel com Aloísio, na cela, quando identificam o furto; o segundo, no pátio da penitenciária entre Miguel e Jorge, com este último dizendo que o único jeito de resolver é matando quem roubou, pois as regras são outras no momento e Aloísio pagando pela informação de quem furtou o relógio; por fim, o momento em que Miguel e Aloísio pegam Totá (o que furtou o relógio) e surram, mas não matam, deixam o corpo para a direção do presídio e impõe a separação dos grupos, com a criação de um muro dividindo a galeria. A sequência abaixo mostra o desenvolvimento e conclusão deste episódio.

Imagens 157 a 169 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Aloísio e Miguel tentam descobrir quem poderia ter pegado o relógio de Miguel.



**Miguel** (está mexendo em livros e outros objetos em um móvel improvisado ao pé do beliche):  
Aloísio...

**Aloísio** (deitado na cama de cima do beliche lendo um livro): Oi?



**Miguel**: Você viu o meu relógio cara?

**Aloísio**: O quê?

**Miguel**: Meu relógio, você viu?

**Aloísio**: Não.

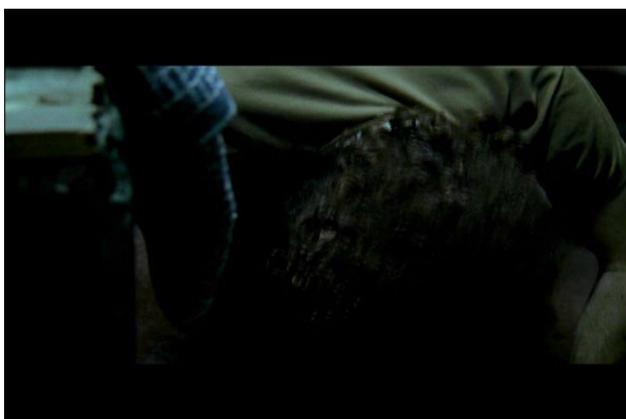


**Miguel** (falando mais asperamente):  
Cadê meu relógio Aloísio?

**Aloísio**: Não vi não. Onde você deixou?

**Miguel**: Deixo aqui cara. Todo dia deixo aqui.

(Miguel continua procurando)



**Miguel** (irritado): Tô te falando que deixo todo dia aqui, não tem onde deixar meu relógio e deixo meu relógio aqui. Não tem outro lugar para deixar o relógio. (pergunta, irritado, para Aloísio)  
Você mexeu no meu relógio?

**Aloísio** (demonstrando perplexidade)  
EU?! Eu não mexo em nada porra!



**Miguel:** Então, to falando: deixei ele aqui, porra! Cadê meu relógio?

**Aloísio:** Eu não vi pô! Você não lembra a última vez...

**Miguel (irritado):** Aloísio, *pela mor* de Deus, tô dizendo que deixo meu relógio aqui... onde deixo o relógio. Você mexeu no meu relógio?

**Aloísio:** Não!



**Miguel (irritado e falando em um tom mais alto):** Eu escondi meu próprio relógio?

**Aloísio:** Obvio que não.

**Miguel:** Então cadê meu relógio?

**Aloísio:** Será que alguém entrou aqui e pegou, pô?

**Miguel:** Se não fui eu, não foi você, alguém entrou aqui e pegou o relógio Aloísio! É isso que eu tô dizendo porra!

**Aloísio:** Puta que pariu!

**Miguel:** Puta que pariu digo eu! Alguém entrou aqui e roubou meu relógio cara. Que isso?! Os caras tão fazendo o que querem na galeria mermão. Hein?! Nós vamos perder o controle assim da galeria mermão? Qualé?!



Logo após a cena do diálogo de Miguel e Aloísio na cela há a cena no pátio do presídio, assim como a cena em que Aloísio paga para saber quem roubou o relógio.



**Miguel** (irritado anda e conversa com Jorge): Os caras não vão implantar o terror aqui dentro!

**Jorge:** Se tu não fizer alguma coisa vão sim!



**Miguel** (enfático): Não vão não senhor! Levei muito tempo pra organizar essa merda.



**Jorge** (puxa Miguel pelo braço): Sê tem que entende uma coisa mermão: quem roubou tem que morrer.



**Preso:** Quem roubou o relógio foi o Totá. Ele trocou por duas troxinhas de maconha.

**Aloísio:** Filho da puta!

**Preso:** É foda cara!



**Aloísio:** Brigado

Por fim, a “emboscada” armada por Miguel e Aloísio para surrar Totá. Logo após levam o corpo para o portão da galeria para que o diretor do presídio tome providências quanto à separação dos presos políticos e presos comuns.

**Imagens 170 a 180 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que Miguel acaba justificando quem teria roubado o relógio.**



**Totá** (entra na cela de Miguel e Aloísio)



**Miguel:** E aí Totá? Senta aí.

**Totá:** Quê que cês querem?

**Miguel:** Ladrãozinho de merda!

(Aloísio e outro preso político partem para cima de Totá enquanto Miguel corre para fechar a cela de Pingão e outros presos comuns)

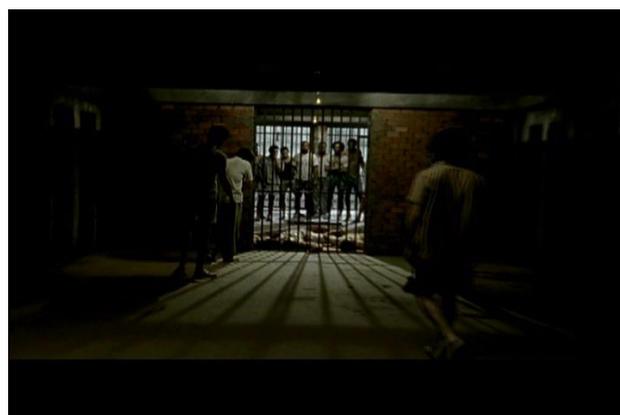




**Miguel:** Aí seu guarda, esse aqui é ladrão e é maconheiro. Isso aqui é cadeia de preso político. Cê pode avisar pra direção e avisa que ele não vai ficar mais aqui dentro.

Interessante notar como a *ação comportamental* está presente tanto na produção fílmica quanto na narrativa dos ex-presos políticos que estiveram na Penitenciária da Ilha Grande. Contudo, não foram apenas os presos políticos que foram afeados e mudaram o comportamento devido a um estímulo externo. Os presos comuns também são afetados pelo convívio com os presos políticos, aprendendo a se organizar, mesclando e adaptando o conhecimento que adquiriram com os presos políticos sobre organização, impondo o novo modelo e aqueles que não aderissem sofreriam as consequências. Esta imposição pode ser vista em uma das cenas finais, abaixo, em que Jorge está a frente de outros presos comuns, próximos a corpos de presos, como Pingão, que não aceitaram a criação e organização de uma nova quadrilha, chamada *Falange Vermelha*

**Imagens 181 a 182 – Cenas Quase Dois Irmãos, em que os presos matam os que não querem se juntar a Falange Vermelha.**



Sobre a organização dos presos comuns, mas na vida real, Sússekind escreve que

de fato, dentre os presos comuns da LSN havia um pequeno núcleo bastante unido, que tinha vida própria, valorizava o que estava absorvendo, e que se manteve organizado. Era chamado de consciente e nunca havia se oposto aos políticos. Esse é o grupo que iria originar a organização que veio a se tornar conhecida como Falange Vermelha. (SÜSSEKIND, 2014: p. 332)

O cinema deve ser compreendido como uma estrutura capaz de dialogar o real com o imaginário, construindo e informando sobre memórias e histórias. A produção *Quase dois irmãos*, ao contextualizar da história da Galeria B da Ilha Grande, informa o espectador, funcionando como ferramenta da memória, um arquivo, para que possamos aprender o que ocorreu e evite o que ocorra novamente.

Lúcia Murat desenvolve a função narrativa da *ação como comportamento*, qual seja, a que está ligada, essencialmente, a uma manifestação explícita de algum personagem a um estímulo ou situação em que é colocado e que é externa a ele, não somente nos dois filmes citados, mas também em *Uma Longa Viagem*. O primeiro indício está logo no começo do filme, quando a diretora diz que o documentário só foi possível após a morte do irmão Miguel que despertou em Heitor e Lúcia o desejo de contarem suas histórias.

Imagens 183 a 186 – Cenas iniciais de *Uma Longa Viagem*.



Durante o filme há um falso pensar de que Heitor é motivado em várias de suas ações pela questão das drogas, contudo, é possível afirmar que o que motivou Heitor, assim como muitos jovens dos Estados Unidos e do continente europeu foi uma incessante busca por liberdade. O mundo vivenciava a chamada contracultura, que pode ser definida como um termo inventado para

designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. [...]

Pode-se entender contracultura, a palavra, de duas maneiras:

- a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e
- b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical. [...]

A contracultura foi certamente propiciada pelas próprias doenças de nossa cultura tradicional. Tais doenças condicionaram seu surgimento, como um antídoto, ou anticorpo, necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial, que passou a ser socialmente exigido pelo próprio instinto de sobrevivência de nossa vida em comum. [...]

O doente é o homem condicionado que conhecemos em nossa cultura. Sua perda básica é a própria liberdade. (MACIEL apud PEREIRA, 1983: pp. 13-17)

O movimento da contracultura pregava, essencialmente, a busca por liberdade que era, antes de tudo, individual e livre de qualquer preconceito e sem um modelo de vida imposto pela sociedade, como o *American Way Of Life*. Muitos jovens, na busca por essa liberdade viraram seus olhos para o oriente, mais especificamente para a Índia. Heitor está inserido neste mundo, vivenciando a contracultura e a incessante busca por liberdade de ser e fazer o que quisesse à vontade e sem prejudicar o próximo.

Muitos jovens da época, como Heitor, foram para a Índia em busca de “iluminação” e muitos tiveram problemas, como relata Lúcia em uma das passagens finais da película.

Imagens 187 a 202 – Sequencia do filme Uma Longa Viagem, com imagens fotográficas e a narração de Lúcia Murat sobre o quando sua mãe foi teve de buscar Heitor na Índia.

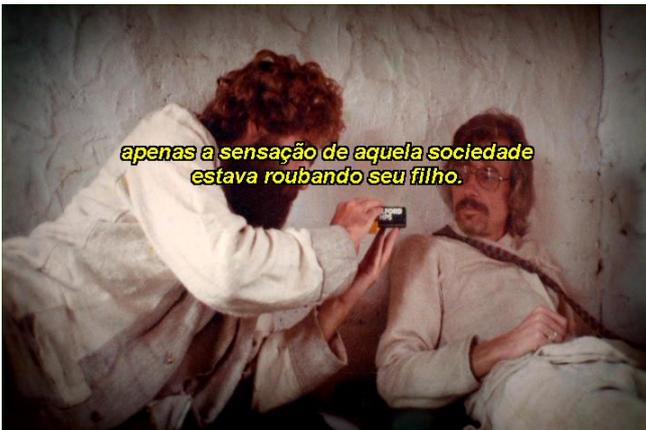




com inúmeros bolsões de pobreza.



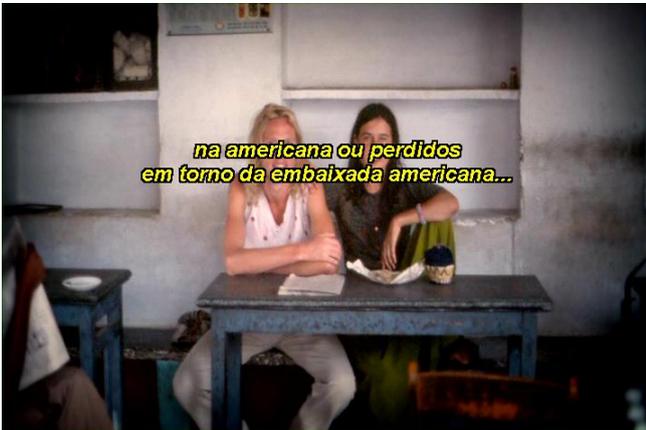
A realidade social não importava...



apenas a sensação de aquela sociedade estava roubando seu filho.



E se na Embaixada brasileira só tinha meu irmão...



na americana ou perdidos em torno da embaixada americana...



mais de 80 jovens estavam guardados...



à espera de uma solução ocidental.



Tinha sido uma longa viagem para cada um deles.

O motivador desses jovens, assim como de Heitor, foi o caminhar em busca de algo novo e que rompesse com as instituições ocidentais dadas a todos e todas. Nesta busca, a liberdade era o prêmio e as drogas a maneira mais rápida de alcançá-la.

O segundo nível de entendimento do acontecimento é denominado por Casetti e Chio de *ação como função*, que pode ser definida como uma ocorrência única, singular, um evento específico na narrativa que movimentará o personagem, mas não mudará sua forma de agir. Para os autores, a *ação como função* pode ser padronizada em ações que movimentam o(s) personagem(ns), mas não o(s) muda(m) nem as escolhas que realizam. Dentre estas ações que movimentam o(s) personagem(ns) é possível destacar algumas, quais sejam:

A *privação* consiste em privar o(s) personagem(ns) de algo de grande necessidade e/ou importância, como a liberdade pessoal, a capacidade dos sentidos (olfato, audição, fala, etc) ou de locomoção, a pessoa amada, uma soma dinheiro, enfim, toda ação que prive um personagem, mas não muda sua forma de agir ou pensar. Dentre os filmes selecionados, *A Memória Que Me Contam* tem na internação de Ana uma *ação funcional* que movimenta todas/os personagens, mas não modifica a maneira como veem o mundo ou a maneira de responder aos problemas. A *privação* está ligada a outro tipo de *ação funcional*, quase como uma consequência, que é o da *reparação de uma falha*. Neste modo de ação o personagem visa reparar um erro que cometeu e levou a comunidade, um grupo ou alguma pessoa próxima a uma privação. Ainda em *A Memória Que Me Contam* a realização de um filme sobre Ana é, para a personagem de Irene Ravache, como a realização de uma homenagem que não realizou em vida, uma forma de reparar a falha que cometeu em vida por não homenagear a amiga.

O *estranhamento* é outra forma de *ação como função* que, em si, guarda uma dupla função, uma vez que, por um lado confirma uma perda (o personagem é separado de seu lugar de origem ou de um ente querido com que divide a residência), e, por outro permite a busca de uma solução (o personagem está se dirigindo para uma solução possível, uma adaptação). Formam parte desta classe de ações movimentos como separação, os preconceitos ligados a cor de pele, etnia, religião, orientações sexuais, cultura, etc.

A *viagem ou afastamento*, que pode ser realizada em um deslocamento físico, uma verdadeira transferência, mas também em um deslocamento mental, de uma forma psicológica; o que conta é que o personagem começa a mover-se ao longo de um caminho pontuado por uma série de etapas sucessivas. Nesta função, o filme *Uma Longa Viagem*, pode ser enquadrado, tendo em vista que é o afastamento de Heitor do Brasil (realizado pela família para que não se envolvesse nas lutas da irmã, Lúcia), este evento único e singular, que o leva aos caminhos da contracultura e das drogas.

A *proibição*, que ache como um reforço da privação inicial, mas também uma das etapas que o personagem atravessa ao longo de sua jornada; manifesta-se como afirmação dos limites precisos que não podem ser movidos. Contra esta função, existe uma dupla possibilidade de resposta: o respeito da proibição ou, pelo contrário, a sua infração. O inverso desta função é a função *da obrigação*, em que o personagem é impelido a realizar determinadas ações em função de um dever, de uma obrigação assumida com um grupo ou pessoa. Assim como na função *proibição*, a função *obrigação* tem uma dupla possibilidade de resposta do personagem: o cumprimento de todos os requisitos, ou, pelo contrário, a evasão das obrigações.

Outro recurso de *ação funcional* é o *engano*, que ocorra quando um personagem é colocado em uma determinada situação devido a ser confundido com outro personagem. Este recurso é muito usado em filmes de comédia ou aventura. Nos filmes que analiso não tem o uso desta função.

O *teste* é mais uma *ação funcional* que a narrativa utiliza para mover suas histórias e personagens, tendo uma função plural, no sentido de que inclui pelo menos dois tipos momentos, quais sejam, o primeiro pode ser denominado de preliminar ou treino, em que o personagem visa obter conhecimento ou equipar-se para a jornada/batalha final; o segundo que pode ser denominado de teste final ou batalha final, que permite ao personagem acabar de uma vez por todas a causa da falha inicial. Este modo de *ação funcional* é recorrente em filmes do gênero ação e aventura, como os filmes de super-heróis.

O *regresso* aparece como o retorno de um personagem ao lugar que deixou ou que foi afastado, assim como a um tempo passado. Exemplo da *ação funcional* do regresso é o desenho animado dos anos 1980 chamado *Caverna do Dragão*, em

que os jovens são levados a inúmeras aventuras sempre em busca de uma forma de regressarem ao seu mundo, ou (retornando aos filmes com temática sobre a ditadura) o filme *Diário de uma Busca* (2011), de Flávia Castro. A diretora e produtora utiliza em seu filme o recurso do *regresso*, isto é, de retornar ao passado de seu pai, além de outro movimento que pode ser denominado de *busca*, isto é, quando o personagem parte em busca de algo que forneça respostas as perguntas que possui. O filme tem a seguinte sinopse:

Outubro, 1984. Celso Castro, jornalista com uma história de militância de esquerda, é encontrado morto no apartamento de um suposto ex-oficial nazista, onde entrou a força. O episódio, digno de um filme de suspense, é o ponto de partida de Flávia, filha de Celso e diretora do filme que decide reconstruir a história da vida e morte do homem singular que foi seu pai.

É uma viagem no tempo e na geografia, a diretora volta a Porto Alegre, Santiago, Buenos Aires, Caracas e Paris, cenários do exílio familiar, da ilusão e do fracasso de um projeto político. As vozes imbricadas de Celso (de suas cartas) e de sua filha constroem um retrato íntimo e uma relação marcada pela história e pela ausência.<sup>45</sup>

Neste caso, Flávia Castro trilha o caminho em busca de respostas para a morte do pai e para compreender melhor a história e trajetória de vida dele, podendo ser vista (a produção audiovisual) inserida em uma *ação funcional de busca ou regresso*.

O quadro apresentado acima não tem qualquer pretensão de sistematizar ou de apresentar-se como algo fechado, único ou ideal. Busquei apresentar um esquema embasado nas leituras realizadas para melhor compreensão e entendimento da narrativa cinematográfica. Outro aspecto importante de ser lembrado é que um mesmo personagem pode ter mais de uma motivação, sendo que a *ação como função* inicial pode ser modificada, substituída ou ter outros elementos agregados, pois os personagens possuem relações complexas com o mundo e consigo mesmo.

---

<sup>45</sup> Sinopse no encarte do DVD.

Para fechar o entendimento do denominado *acontecimento* pelos autores que utilizo como referencial para este capítulo, há o último nível chamado de *Ação como Ato*, que deve ser tratada de maneira mais ampla que a abordagem dada a *ação como comportamento e ação como função*. A *ação como ato* deve ser vista como uma estrutura relacional entre os atuantes, que podem ser dois ou mais personagens ou entre personagem (ns) e objeto(s). Essa relação pode ser de dois tipos, de acordo com um simples contato ou a qualquer tipo de mutação derivada dele. Daí a designação de dois tipos de situação com bases distintas, de duas formas diferentes de “enunciados narrativos elementares” respectivamente, os enunciados de estado e os de atuação.

Os enunciados de estado denominam-se as relações estabelecidas de uma interação entre personagem (ns) e objeto(s). Os *enunciados de atuação*, no entanto, estão ligados a perceber a transição de um estado para outro, através de uma série de operações realizadas pelo Sujeito. Cada fase dos *enunciados de atuação* pressupõe uma série de momentos que precedem e envolvem uma série de eventos que se seguem e que dependem para criação de certas condições narrativas para que se criem outros e assim sucessivamente.

No interior da perspectiva abstrata, que é a *ação como ato*, é possível definir o ato, entendido como realização, de uma relação entre atuantes, não só de acordo com sua estrutura lógica, mas também de acordo com sua dimensão. O ato, de fato, tem pelo menos duas dimensões: a dimensão pragmática e a cognitiva. No primeiro caso, o ato é explicado através de operações efetivas sobre os existentes; o segundo caso explica-se através de mobilizações interiores dos sentimentos, vontades e impulsos. De maneira simplista é possível dizer que o primeiro opera e o segundo produz o ato.

Além das dimensões, o ato deve ser visto como produto de quatro etapas distintas e que se relacionam: o desempenho, a competência, o mandato e a sanção. O desempenho do personagem se manifesta como um “fazer ser”, desse modo, de uma realização que, literalmente, dá consistência às situações e as coisas que agem; a competência é estruturada como uma superposição de um “saber fazer”, de um “querer fazer” ou de um “poder fazer”, é o tempo que emerge virtualidade do ato; o mandato aparece como um “fazer – fazer”, o qual mobiliza,

pulsa, causa o ato; e, finalmente, a sanção é estruturada como um “ser – ser”, ou seja, a garantia de que cada um é o que é.

O desempenho vem da aquisição de uma competência, isto é, não se pode “fazer”, ou melhor, não se pode “fazer ser”. A ação, em suma, é fundada sobre a criação de uma capacidade, de uma vontade, de uma obrigação e de uma possibilidade de atuar. Outro ponto é que o desempenho está relacionado com a concessão de um comando, um “fazer – fazer” que assume a forma de incentivo, do costume, da ordem, da autorização. Esse comando pode vir do próprio personagem principal quanto de um personagem secundário, sendo o importante aqui que a tomada de um ato desencadeia outras ações sucessivas. Por fim, a personagem encontra confirmação e apoio ou, inversamente, condenação e reprovação na sanção que inevitavelmente lhe segue. Essa sanção passa através de uma interpretação da personagem, ou seja, do reconhecimento do tipo e do valor da ação levada para fora, através de um juízo sobre o desempenho, isto é, consenso ou desacordo a esse respeito.

Todos os elementos relatados aqui sobre o *acontecimento a ação* trabalham em conjunto, dessa forma, um personagem que entra em uma competição muitas vezes o faz em decorrência de uma obrigação, de forma que a personagem se torna um “dever fazer”, mas há concomitante a *ação funcional do teste*: primeiro no treinamento e depois nas disputas da competição; ele treina para ter acesso a um “poder fazer”. No caso de Irene, personagem de Irene Ravache em *Memória que me Contam*, realizar o filme é uma forma de reparar uma falha que teve com Ana, por não homenageá-la enquanto viva.

O ato de Irene de produzir um filme sobre Ana é, também, um ato de “fazer ser”, dessa forma, uma realização que visa retratar a vida de uma amiga, sancionada pelos anos de convivência e conhecimento que possui de Ana. Os atos não são isolados, mas em constante diálogo para construção de um *acontecimento*.

Resumindo essa parte sobre acontecimentos, discuti a tripla vertente do acontecimento, ou seja, acontecimento como comportamento, como função e ato. No primeiro caso, parti do evento puramente fenomenológico, isto é, do fenômeno em si, sendo que o comportamento está relacionado com o personagem como entidade única e singular. No segundo caso, parti de um nível formal e a *ação como função*, um papel importante se considerar que o personagem é movido em função

de algo. Por fim, no terceiro caso, trabalhei com um nível abstrato, tendo o ato como atuante.

Findo o acontecimento, trabalho agora com o que Casetti e Chio denominam de *existentes*. Para os autores, a categoria *existente* inclui tudo o que ocorre e é apresentado dentro da história: os seres humanos, animais, paisagens, edifícios, objetos, etc. Articula-se em duas subcategorias: os “personagens” e os “ambientes”. Essas categorias podem parecer fáceis de serem distinguidas, principalmente porque, intuitivamente, pertencem primeiro aos seres vivos e o segundo aos objetos inanimados, mas, às vezes, no entanto, existem dúvidas. Por essa razão, se faz importante ter critérios de distinção que permitam distribuir os denominados *existentes* nessas duas subcategorias e, acima de tudo, compreender suas características diferentes em termos de estatutos ou funções narrativas (assim como sua possível degradação posterior).

Um dos primeiros critérios é observar a existência de um nome e, conseqüentemente, de uma *identidade* definida. Esse fato é o que distingue, principalmente, o caráter do ambiente que rodeia o protagonista, que tem um nome próprio, enquanto que o ambiente, onde se abriga e lança para a ação, acaba por ser anônimo não identificado. Esse último ponto, nos lembra da existência de casos intermediários: existem nomes genéricos, a meio caminho entre o nome e o anonimato, que identifica áreas de sobreposição entre os personagens e o ambiente.

O segundo critério é o de relevância. Refere-se ao peso que o elemento assume na narrativa, isto é, a quantidade de história, que repousa sobre os seus ombros, na medida em que fica portador de eventos e transformações. Obviamente, quanto maior for o peso, tanto mais atuará a existência como “personagem” em vez de como “ambiente”. Também é verdade que a relevância pode manifestar-se tanto como incidência e iniciativa para lidar com eventos, tanto como passividade e submissão. Então, por um lado, o “atuar” diminuiu em suas diversas formas: o “fazer” (a ação real, o motor da história) e o “fazer – fazer” (a manipulação, a influência, o domínio, a interação com os demais); e “dizer” (a palavra e a comunicação como os atos dotados de uma incidência sobre as coisas) e “para dizer” (a gestão das redes de informação, tornando falar sobre si mesmo); o “olhar” (o olhar como pressuposto da ação e como ação em si mesmo) e o “para olhar” (o show é o show). Nesse

âmbito de relevância, jogam-se a maior parte dos personagens do cinema clássico. Por outro lado, há a “experiência” típica daquele que fez ou está fazendo, que é dito ou feito, que olha ou está olhando. O cinema moderno conseguiu transformar esses valores em seus personagens principais.

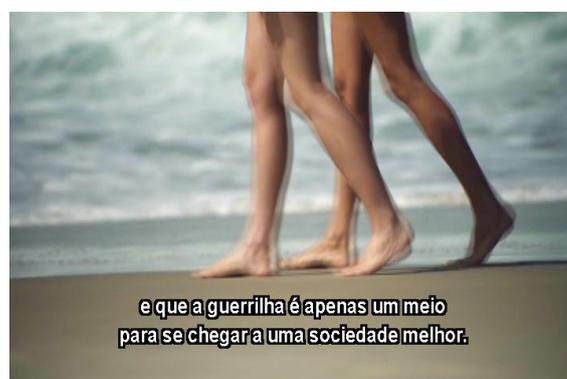
Os critérios de segmentação finalmente se relacionam com a atenção que é reservada para os vários elementos do processo narrativo. Nesse sentido, um personagem é tal porque a ele são dedicados os espaços em primeiro plano, com muito mais frequência do que com os elementos do ambiente (geralmente relegado para segundo plano), ou porque todo o foco em torno dele é um tipo de concepção centrípeta, todos os elementos da história, convertendo, por assim dizer, para um centro de equilíbrio que, inevitavelmente, acaba erigindo em um foco de atenção.

Claramente, esses critérios não servem apenas para diferenciar existentes “personagens” e “ambientes”, mas também, e mais profundamente, para atuar como fatores de gradação dentro das duas subcategorias. Assim, é capaz de distinguir dois personagens com base no nome (e não apenas porque dois nomes distintos referem-se a dois personagens diferentes); ou podem ser distinguidos com base no peso; ou mesmo ser distinguidas com base no conhecimento que gozam (os que estão sempre em primeiro plano, e os que estão mais dispersos e turvos). E o mesmo é verdadeiro para os ambientes.

Dessa forma, tecerei algumas palavras sobre o ambiente, antes de concentrar-me com mais atenção nos personagens. O ambiente é definido pelo conjunto de todos os elementos que povoam o enredo e age como seu pano de fundo. Em outras palavras, é o que projeta e completa a cena, além da presença identificada, relevante, ativa e focalizada sobre os personagens. O ambiente refere-se a duas coisas: por um lado o “ambiente” em que os personagens agem, o cenário em que se movem; por outro, a “situação” em que operam, as coordenadas espaciais que caracterizam a sua presença. Daí as duas funções do meio ambiente: por um lado, “fornecer” a cena, por outro “situá-la”, que dão origem a dois diferentes conjuntos de categorias. A primeira delas é o de um ambiente rico, ou seja, detalhado, cuidadoso, por vezes opressor, em oposição ao ambiente pobre, isto é, despojado, simples, discreto. Ou também num ambiente harmonioso que combina elementos um do outro, em oposição a um ambiente de desarmonia, construído em desequilíbrios e contrastes.

Para o segundo aspecto, no entanto, é possível falar de uma atmosfera histórica, construída por referências a épocas e regiões precisas, o oposto de um ambiente de meta-histórico, cujas referências dissolvem no genérico ou na abstração. Ou também de ambiente caracterizado, isto é, dotado de propriedades específicas, em oposição a um ambiente típico em que o importante é transmitido para uma posição canónica. Naturalmente, essas categorias são somente indicativas: devem relacionar-se com os distintos objetivos da análise. Exemplo dessa atmosfera histórica pode ser visto em *A Memória Que Me Contam*, quando há Irene está lembrando de Ana, as duas jovens falando sobre o corpo, para logo depois ter um áudio sobre o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick. A cena apresenta várias referências à época dos anos 1960 (como o biquíni ou mesmo o áudio sobre o sequestro) para situar o espectador em um determinado momento ou período histórico.

**Imagens 203 a 224 – Sequencia do filme *A Memória Que Me Contam*, quando Irene está lembrando de uma conversa com Ana, na praia, antes do sequestro do embaixador norte-americano.**







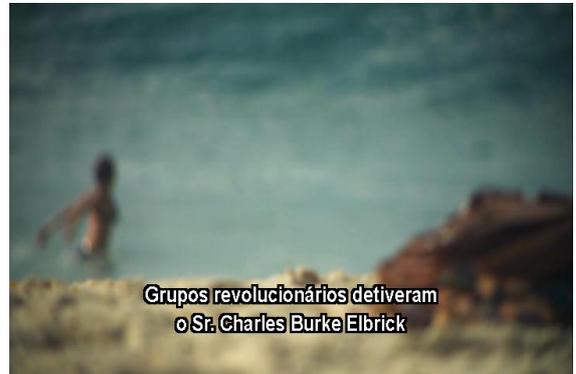
que foi deixado  
no carro da Embaixada.



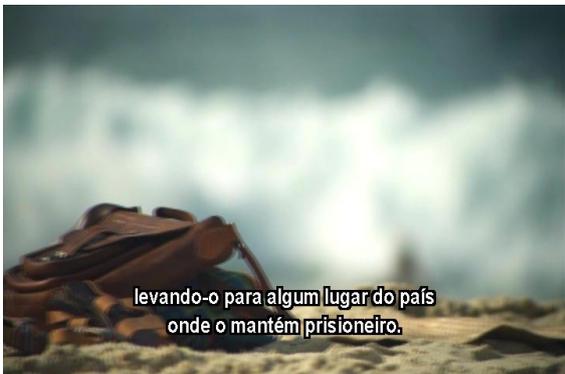
" Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1969.



Ao Povo Brasileiro



Grupos revolucionários detiveram  
o Sr. Charles Burke Elbrick



levando-o para algum lugar do país  
onde o mantém prisioneiro.



A vida e morte  
do embaixador



estão nas mãos  
da ditadura.



Quem prosseguir torturando,  
espancando e matando



Por outro lado, os quadros narrados são sempre, em segundo plano, tramas “de alguém”, eventos e ações relacionadas a quem, como vimos, tem um nome, importância, incidência e tem uma atenção especial em uma palavra: “personagem”. No entanto, determinar claro e sinteticamente em que consiste e que finalmente caracteriza um “personagem”, para além dos seus pontos de atrito com a atmosfera, é bastante difícil. Preferem, portanto, não encontrar uma resposta inequívoca e usar três perspectivas possíveis, em vez de três eixos de categorias diferentes para enfrentar a análise desses componentes narrativos. Em seguida, considerar o caráter, acima de tudo, como uma pessoa, como papel, e, finalmente, como atuante.

Dessa forma, analisar o personagem como uma pessoa significa torná-lo como um indivíduo dotado de perfil intelectual, emocional e atitudinal, assim como uma gama de comportamentos, reações, gestos, etc. O que importa é transformar o personagem em algo tendenciosamente real, já não considerar principalmente como uma “unidade psicológica” e querer tratá-lo como uma “unidade de ação”, o que caracteriza como direito de constituir uma perfeita simulação daquilo que enfrentamos na vida.

Segundo essa ótica, podemos ter distinções como estas: 1) Personagem plano e personagem redondo: simples e unidimensional, o primeiro; complexo e variado, o segundo; 2) Personagem linear e personagem contrastado: uniforme e bem calibrado, o primeiro; instável e contraditório, o segundo; 3) Personagem estático e personagem dinâmico: o primeiro estável e constante; em constante evolução, o segundo.

Naturalmente, formularei categorias mais específicas, distinguindo, entre as que se referem ao caráter, um “modo de ser” o personagem como uma unidade psicológica, e a que referiu-se ao gesto, uma “maneira de fazer”, o personagem como “unidade de ação”. Em todos os casos, é evidente que a “pessoa”, nas suas determinações multiforme, também se baseia em uma identidade física, que constitui, por assim dizer, o seu apoio. Daí oposições como masculino/feminino, velho/jovem, forte/fraco, mas também o normal/anormal, com tudo o que pode construir um ideal de personagem.

Frente ao personagem como uma pessoa, sempre há o passo de descobrimento de sua identidade irreduzível, isto é, seu caráter, suas atitudes e seu perfil físico, tornando-o tendencialmente um único indivíduo: seus aspectos mais peculiares e específicos. No entanto, há uma outra maneira de abordar o personagem, com foco no “tipo” que encarna. Nesse caso, em vez das nuances de sua personalidade, destaca os tipos de gesto que assume, e a maior parte da gama de comportamentos das classes de ações detidas. Como resultado, não estou mais diante de um personagem como indivíduo único, irreduzível, mas contra um personagem como elemento codificado: torna-se uma “parte”, ou melhor, em um papel que pontua e sustenta a narrativa. O que passa do fenomenológico para o formal.

Não visio realizar uma topografia completa dos “papéis” cinematográficos, já que por si só é necessário uma tese. O objetivo é apresentar o método com que analiso a filmografia. Assim, vou me concentrar apenas em algumas das grandes características desses “papéis”, através de algumas oposições tradicionais: 1) Personagem ativo e personagem passivo. O primeiro é um personagem que está localizado como uma fonte direta da ação, e que opera, por assim dizer, na primeira pessoa; o segundo é um personagem sujeito às iniciativas dos outros, e é apresentado mais como um terminal da ação que como fonte. Como exemplo de personagem ativo há, em *A Memória Que Me Contam*, Ana, se considerarmos que, mesmo sendo fruto das lembranças de cada um, e essa personagem que direciona as ações de todos os outros, seus questionamentos e escolhas de vida; já como exemplo de personagem passivo é possível citar Aloísio, de *Quase Dois Irmãos*, pois o personagem não age sem que seja motivado a isso (como na cena em que Pingão questiona sobre a carta).

Outra oposição tradicional é a de 2) personagem influenciador é personagem autônomo: o primeiro está no interior dos distintos personagens ativos que se dedicam a fazer ações sucessivas, e outros que atuam diretamente, sem justa causa e sem mediação; o primeiro é um personagem que “faz” para os outros, encontrando nelas seus executores; o segundo é um personagem que “faz” diretamente, propondo como causa e razão de seu desempenho; 3) Personagem modificador e personagem conservador, são os que operam ativamente na narrativa, podem agir como motores ou, pelo contrário, como um ponto de resistência; no primeiro caso, temos um personagem que trabalha para mudar as situações, positivas ou negativas, conforme o caso; no segundo caso, ao contrário, tem um caráter cuja função é a preservação da situação de equilíbrio ou a restauração da ordem ameaçada; 4) Personagem protagonista e personagem antagonista: ambos são fontes tanto para “fazer – fazer” e “fazer”, mas de acordo com duas lógicas contrapostas e fundamentalmente incompatíveis: o primeiro mantém a orientação da história, enquanto o segundo mostra a possibilidade de uma orientação exatamente inversa.

As oposições, repito, são apenas indicativas. Mas, no entanto, sugerem pelo menos duas coisas. A primeira é que, para definir as funções narrativas, é importante ver tanto a tipologia de seus personagens e suas ações, seus sistemas de valores, as axiologias de que são portadores. O contraste entre protagonista e antagonista é, nesse sentido, exemplar. A segunda observação é que o perfil de cada papel nasce tanto da extrema especificação de funções (e de valores) atribuídos, e a combinação de vários recursos. A possibilidade de uma pessoa para fazer testes diferentes mostra muito claramente com a sua complexidade como cada um dos papéis também decorre de uma superposição de recursos.

Dessa forma, os pressupostos permitirão compreender aspectos do personagem como papel. Sem dúvida, os “tipos” canônicos podem relacionar polaridades ideais, como por exemplo, casos do bem e do mal. E, de fato, na história do filme, às vezes, é possível vislumbrar figuras “integras”, se o herói é totalmente positivo ou o vilão integral. Mas essas figuras nunca estão no centro da narrativa dinâmica, geralmente, aqueles que se deslocam na narração combinam tendências diferentes e atitudes diversas ao ponto de mostrar-se capaz de passar de uma frente para outra. Daí o efeito ante-esquemático, que mascara a substancial

convencionalidade dos “tipos” narrativos: Se as figuras extremas constituem um fundo axiológico unicamente potencial, os outros personagens, mesmo constrangidos no seu papel, mostrou uma aparência mais complexa e mais “precisa”.

Outro modo de analisar o personagem consiste em ler tanto sua entidade como sua atuação de um ponto de vista essencialmente abstrato. Aqui, ao contrário do que estava acontecendo na perspectiva anterior, não se examina o personagem nos termos fenomenológicos (o caráter e o comportamento tal como expresso) ou em termos formais (o tipo de atitudes e ações expressas), mas sim por meio dos nexos estruturais e lógicos que relacionam-se com outras unidades. Assim, o personagem não é mais considerado como uma pessoa real, nem como um típico papel, mas como, na terminologia narratológica, uma atuante, ou seja, um elemento válido para o lugar que ocupa a narração e sua contribuição para este avanço. O atuante, em seguida, é por um lado uma “posição” na concepção global do produto, e por outro, um “operador” que executa certa dinâmica. Com esse, pretendo situar, claramente, além do que normalmente se entende por “personagem”.

A primeira distinção a fazer no interior do diversificado universo de personagens é estabelecida entre sujeito e objeto. O sujeito apresenta-se como aquele que está se movendo para conquistar o objeto (dimensão do desejo), e também como aquele que, movendo-se em direção ao Objeto, age sobre ele e o mundo que o rodeia (dimensão de manipulação). Essa dupla atitude o leva a viver quatro momentos recorrentes: ativa uma performance (move-se especificamente ao Objeto ou age especificamente sobre ele e sobre como fica no caminho de seu objetivo, de fato, sempre comprometida com o deslocamento, testes, decisões, mudanças, etc.); está equipado de uma “competência” (posição de mover-se em direção ao Objeto e de intervir sobre ele, antes mesmo de fazer, de saber fazer, de poder fazer, de querer fazer e de dever fazer, e essa capacidade, essas possibilidades, estas intenções e estas obrigações, só as que permitem qualquer tipo de atividade); age com base num “mandato” (que tende-se ao Objeto é porque alguém o convidou a mover-se); e, como resultado de seu desempenho, obtém uma “sanção” (uma retribuição-recompensa ou, mais raramente, uma detração-punição, que estabelece a qualidade dos resultados obtidos).

O objeto é, ao contrário, o ponto de impacto da ação do Sujeito: representa o que temos de avançar (dimensão do desejo) e aquilo sobre o que funciona (dimensão de manipulação); em suma, uma meta e um exercício de campo. Pode assumir diferentes qualificações, por exemplo, pode ser exibido como um Objeto instrumental ou como um Objeto final (segundo o Sujeito tendem parar ou funcionar em vista de outras coisas ou como meta final de sua viagem); ou como Objeto neutro ou Objeto de valor (segundo sua suscetibilidade com utilizações diferentes ou expressa uma axiologia particular), etc.

Em torno do eixo de direção Sujeito-Objeto, constrói-se outros eixos auxiliares, sobre os quais dispõe as ações emolduradas e contornadas. O resultado são outros atuantes concorrentes, acima de tudo, o Remetente contra o Destinatário. O primeiro é proposto como ponto de origem do Objeto, como seu horizonte de partida, é, portanto, a fonte de tudo o que flui através da história (ativos imediatos, mas também ativos privados, como a própria competência do Sujeito que o remetente fornece através de uma formação ou de persuasão, e a sanção, no que diz respeito a sua atuação, que o remetente expressa mediante recompensas e punições). O destinatário, por sua vez, se identifica com a pessoa que recebe o Objeto, se enriquece com ele e extrai benefícios. O mesmo Sujeito, obviamente, pode se tornar um destinatário (e não apenas quando conquista o Objeto desejado, mas também quando adquire uma competência e recebe uma sanção). Acrescento que o eixo Remetente/Destinatário está relacionado ao eixo Sujeito/Objeto, propondo-se como “canal de comunicação” através do qual o Objeto move-se. Nesse sentido, “parte” dos movimentos dos dois primeiros atuantes fornece o controle de seus movimentos.

Por fim, há o Ajudante contra o Adversário (muitas vezes em posição de ante sujeito). O primeiro ajuda o Sujeito nos ensaios que este deve superar para alcançar o Objeto desejado; o segundo, ao contrário, é dedicado a impedir o êxito. O eixo diferenciado por esses dois atuantes é definido assim, mais que em relação ao Objeto deve ser comunicado em relação ao Sujeito envolvido em seu desempenho, portanto, deve incidir, por sua vez, ao eixo Sujeito/Objeto como estrutura de suporte do “acelerador” ou “desacelerador” dos movimentos ali desenvolvidos. Esse esquema abstrato de análise, construído em três eixos, explica o funcionamento e organização das estruturas narrativas mais típicas.

Dentro do esquema geral narrativo, tenho delineado cada um dos atuantes, independentemente da sua classificação básica. Pode definir-se em relação a algumas outras características extras: 1) de estado ou de ação, de acordo com a sua ligação com outros atuantes é de “União” (posse, domínio, amor, etc.) ou de “transformação” (contraste, manipulação, desejo, etc.); 2) pragmático ou cognitivo, de acordo com a ação se manifesta como uma atuação direta e concreta sobre as coisas, ou como algo primorosamente mental, nos seus diversos aspectos (o julgar, o pensar, o imaginar, o querer, o saber, o acreditar, etc.); 3) conselheiro ou não conselheiro, de acordo com a perspectiva em que eles colocam o seu desempenho é o discurso privilegiado da narrativa, o modo de articulação e exposição, ou ao contrário.

A atuação, já pragmática ou cognitiva, conduz a ideia de que a ação, e mais geralmente todos os acontecimentos, ao mesmo tempo em que tem lugar, intervém no curso da trama causando um giro, um impulso para frente, uma volta para trás, em qualquer caso, uma evolução. Os acontecimentos manifestam no fato de que “acontece algo” e o “acontecer” sempre toma duplo sentido. O acontecimento, em suma, não é só o que detalha a história, mas também é, acima de tudo, o que se move.

Essa ligação permanente entre os eventos produz inevitavelmente, inclusive mesmo a partir da mais insignificante das ações, uma mudança de cenário, uma modificação da situação de fundo, cuja uma situação é passada a outra através de um processo de transformação. Dessa forma, analiso esse último grande componente da narração, a transformação, seguindo também neste caso, como nos outros componentes, várias abordagens de pesquisa e diferentes níveis de definição. Especificamente, três grandes perspectivas que nos levam a ver as transformações respectivamente como mudanças, como processos e como variações estruturais.

Analiso as principais mudanças que afetam a narrativa, partindo dos elementos mais óbvios que caracterizam, ou seja, a forma externa, o modo particular de manifestação, relevância psicológica e social, o tipo de evento através do qual eles são expressos, em uma palavra, começo compreendendo as transformações como mudanças. Nesse âmbito, a transformação pode analisar-se a partir de dois pontos de vista: ou bem investigada a partir do personagem, que é um “motor” de

mudanças-chave (o provoca, sofre e expressa, etc.), ou examinados a partir da própria ação, que, por assim dizer, é o “motor” da mudança (o impulsiona, o realiza etc.). Em *A Memória Que Me Contam*, Ana é o motor de mudanças na vida de vários personagens, como é apresentado no filme; se observar *Uma Longa Viagem*, é possível refletir que Heitor, e seu desejo por liberdade, foi o que provocou as mudanças que teve em sua vida, assim como na vida de sua família, a descobrir sua situação psiquiátrica. Pode-se, em princípio, reconhecer as mudanças de caráter, relativa ao “modo de ser” dos personagens, e mudanças de atitude, relativos ao seu “modo de fazer”. Da mesma forma, é possível dividir as mudanças em individuais e em coletivos, afetando um único personagem ou um conjunto de personagens.

Passando as mudanças a partir do ponto de vista da ação, encontro uma ampla gama de possibilidades, podendo em seguida existir mudanças lineares ou quebradas, os primeiros uniformes e contínuos, os segundos contrastados e interrompidos; ou também mudanças reais ou aparentes, segundo indicam realmente as situações ou resultam inconclusivos. Finalmente, podem registrar-se transformações, por assim dizer, da necessidade e transformações da sucessão: as primeiras veem de uma ordem temporária de concatenação causal e apresentam-se como modificações que obedecem a um projeto preciso e reconstruído; as segundas procedem de uma ordem de concatenação temporal e são definidas como processos evolutivos que encontram no simples fluxo do tempo a sua única fonte. Em uma palavra, transformações lógicas contra transformações cronológicas.

De qualquer modo, tenho de reconhecer que a oposição dos dois tipos de transformação (de necessidade ou de sucessão), muitas vezes encontra-se mais nos modelos interpretativos que nos textos analisados. Traz a acentuação de uma ou de outra ordem que escondem mais do que qualquer tipo distinto de conceber, pelo analista, a narrativa em sua totalidade.

A predominância cronológica está em uma base de uma ideia da narração com “arte do tempo”, gestão de ritmos e de fluxos, de avanços e retornos, de extensões e contrações, em que o narrador propõe-se por um lado como “histórico” ou analista, e por outro como ordenador e orquestrador. O que está em jogo, portanto, não é simplesmente a ocorrência, mas a dimensão típica que assume.

Nesse sentido, as transformações podem classificar-se como processos de melhorias ou vice-versa, como processos de deterioração. Antes de tudo, é evidente

que a definição de “melhoria” ou “deterioração” depende extremamente da presença de um personagem conselheiro, do qual o ponto de vista observa-se toda a trama; a melhoria para ele, na verdade, significara a deterioração para seu antagonista e vice-versa.

Olhar para a história com atenção é encontrar e expor os interesses humanos, projetos, com vista a uma melhoria ou a uma deterioração, que pode manifestar-se e agir, ou eles podem ficar no estado dos simples desejos e que, uma vez expressa, pode conduzir a certos resultados ou, inversamente, ser resolvidos numa ruptura. Em suma, o processo de transformação da situação de partida, para melhor ou para pior, pode virtualmente ter ou não ter início, e quando você tem um início, pode conseguir ou não obter resultados. As transformações vêm, em seguida, através de uma série de opções binárias, que seguem um design lógico sempre igual e continuamente replicado.

Depois de observar as mudanças de acordo com a perspectiva fenomenológica (as mudanças) e de acordo com a perspectiva formal (os processos), é possível cumprir o reconhecimento propondo o terceiro nível de análise: o abstrato. Nesse nível, entendo as transformações como variações estruturais da narrativa, ou seja, como operações lógicas que estão na base das mudanças na história. No entanto, nesse sentido, cinco parecem ser as principais operações ativadas: a saturação, o investimento, a substituição, a suspensão e a estagnação. Em um olhar mais próximo: 1) a saturação é um tipo de variação estrutural na situação de chegada que representa a conclusão lógica, ou pelo menos previsível, das instalações propostas na situação inicial; 2) a inversão, pelo contrário, é um tipo de variação estrutural em que a situação inicial torna-se, no final, em seu oposto. Aqui não se completa, nem se resolve nada, mas perturba o que a princípio foi dado pelo contado, que representa a negação e o transtorno; 3) a substituição é um tipo de variação estrutural cujo estado de chegada parece não ter relação alguma com a partida: aqui não há nem evolução previsível nem distúrbio, mas uma mudança total na situação em jogo; 4) a suspensão é aquele tipo de variação estrutural cuja situação de partida não encontra sua resolução em um estado de chegada completo, mas insatisfatório; 5) a estagnação, finalmente, representa uma verdadeira não-variação, caracterizada por insistente permanência dos dados iniciais, por vezes, com algumas variações.

No entanto, na análise desse tortuoso e intrincado trajeto, adquire grande importância a observação dos dois estados extremos: A situação da partida e da chegada. Por isso pode provar decisivo a análise de dois segmentos cruciais do prólogo e da conclusão, que são as portas de entrada e de saída do texto, e que por ele contêm frequentemente dados importante para quem queira executar uma análise. Não vou adentrar nesse território, caso contrário, bastará notar, entre os muitos caminhos possíveis, o início e o final do texto, os mais conhecidos. Antes de tudo, pode considerar-se o início como momento de “desequilíbrio” (falta, preconceito, conflito, etc.), ou como “equilíbrio ameaçado” e, conseqüentemente, o final como a reintrodução e restauração desse equilíbrio. Nesse sentido, a narração, tome a forma que tome, deve ser vista essencialmente como o local de uma ordem (respeitado, negligenciado, pervertido, etc.).

Em segundo lugar, pode-se ver o início como a abertura de uma série de elementos, como a ação em cena de numerosas variáveis, cujas relações estão interligadas e, pelo contrário, o final como conclusão desse jogo de referências, como o esgotamento de todas as combinações possíveis, o que, nesse caso a narração é experimentada como o local de uma entropia (resolvida, suspensa, degenerada, etc.).

Finalmente, é possível considerar o princípio e o fim como um todo, como as duas dobradiças de uma porta, as linhas de um quadro ou um limiar, pegadas que designam “outro” território, um espaço distinto do mundo real em que vivemos e, portanto, marcam com vigor o ingresso do espectador na história como sua partida final. Essa sinalização também envolve a transmissão de instrução de leitura, atribuindo um papel e um lugar ao espectador, e até certo ponto, a abertura e a sanção de sua operação. Nesse caso, a narração vive no sentido estrito como lugar de um contrato em que, mas que os objetos e os conteúdos trocados, caracterizam as modalidades de interação entre os participantes. Essas últimas observações conduzem já ao escopo do próximo capítulo, dedicado à análise das dinâmicas comunicativas desencadeada no texto fílmico.

Comecei definindo a narração como uma concatenação de situações, em que os eventos ocorrem e operam os personagens registrados em ambientes específicos. Desta definição, extraí os fatores estruturais da organização narrativa

de um texto, ou seja, os acontecimentos (ações + sucessos), os existentes (ambientes + personagens) e as transformações.

Em particular, tenho focado nos personagens, nas ações e nas transformações, analisando-os segundo três perspectivas complementar: a fenomenológica, centrada nas manifestações mais óbvias, específicas e concretas dos elementos; a formal, mais atenta aos tipos, aos gêneros e classes, enquanto dedicada a redirecionar os elementos em jogo para a frente mais ampla; e a abstrata, que visa capturar as relações estruturais e lógicas, diferentes elementos, mas além de sua manifestação concreta ou de sua inscrição em uma classe, mantem-se recíproca.

## CAPÍTULO 4

### CRONOS, MNEMOSINE, CLIO, A JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO E O DIREITO AO DESENVOLVIMENTO



Imagem 225 - Clio e Cronos - Estátua da Biblioteca do Mosteiro de Wiblingen em Ulm, na Alemanha

“Num lugar escolhido da biblioteca do mosteiro ergue-se magnífica escultura barroca. É figura dupla da história. Na frente, Cronos, o deus alado. É um ancião com a fronte cingida; a mão esquerda segura um imenso livro do qual a direita tenta arrancar uma folha. Atrás, e em desaprumo, a própria história. O olhar é sério e perscrutador; um pé derruba uma cornucópia de onde escorre uma chuva de ouro e prata, sinal de instabilidade; a mão esquerda detém o gesto do deus, enquanto a direita exhibe os instrumentos da história: o livro, o tinteiro e o estilo.” (RICOEUR, 2007)

Cronos é representando por Goya não apenas por devorar seus filhos, mas por devorar o próprio passado, agindo como o esquecimento, como o passado que deixou de ser, sendo engolido pelo abismo do tempo.



Imagem 226 - Francisco de Goya (1746-1828), Saturno devorando um filho, 1819-1823. Óleo sobre reboco trasladado a tela, 146 cm x 83 cm. Museu do Prado Madrid.



Imagem 227 - Pietro Liberi (1605-1687), O Tempo sendo vencido pela Verdade, 1665. Óleo sobre tela, 114 x 157 cm. Coleção Privada.

Óleo sobre tela de Pietro Liberi (1605-1687) representando o tempo (Cronos) sendo vencido pela Verdade (Mnemosine, a titânide da Memória).

Inspirado no livro de François Ost, *O Tempo do Direito*, e em Solon Eduardo Annes Viola, começo este capítulo como os autores citados, isto é, apresentando três imagens da mitologia Greco-Romana para falar sobre tempo, memória e esquecimento. O objetivo de evocar essas imagens inicialmente é criar um campo fértil para a discussão entre os conceitos Justiça de Transição e Direito ao Desenvolvimento realizando, assim, uma tentativa de conectá-los, ligá-los, visando compreender como conceitos distintos podem se relacionar e cooperar para constituição de algo novo, pois, como bem lembra Soares

A conexão entre justiça de transição e desenvolvimento começa a despertar atenção dos pesquisadores e defensores de direitos humanos, embora sejam dois campos dos direitos humanos que não estão necessariamente vinculados, já que foram construídos a partir de pressupostos diversos e têm abordagens, princípios e instrumentos próprios. Porém, compartilham elementos e experiências que permitem reflexões sobre fundamentos e mecanismos para efetividade de direitos fundamentais e acesso a bens da vida bem e também sobre as dificuldades para implementação desses direitos, especialmente no que tange às escolhas e eleições de prioridades nos casos concretos. (2010)

Trabalhar, inicialmente, com as referências de divindades gregas é fulcral para fundamentar as conexões que serão realizadas no capítulo, tais como memória, história, tempo, justiça e o direito ao desenvolvimento. Também serão evocadas referências aos filmes que foram discutidos anteriormente para que a ligação que se pretende realizar fique mais evidenciada.

Importante retomar o conceito de direito ao desenvolvimento e como o entendo para esta tese. Para definir como uso o conceito de desenvolvimento, recorro ao texto de Orlovsky e Roht-Arriaza, que usam

uma ampla concepção de desenvolvimento, definindo-o como um processo que aumenta a prosperidade da sociedade, o bem-estar de seus cidadãos, e constrói a infraestrutura e as instituições produtivas, civis e políticas necessárias para assegurar a seus membros uma vida mais plena possível, ou ao menos um nível mínimo de renda ou

de subsistência para uma vida com dignidade. (ROHT-ARRIAZA e ORLOVSKY, 2011: p. 523)

Este pensamento sobre direito ao desenvolvimento que utilizarei para dialogar com o conceito de justiça de transição. Assim, começo falando sobre Cronos<sup>46</sup>, Mnemosine e Clio, uma vez que tenho como objetivo desenvolver a temática da memória como um direito fundamental para romper com o ciclo de justiça fundada na violência, seja ela física, simbólica ou com o esquecimento de fatos ou eventos. Para escrever sobre temática tão densa e de perspectiva conceitual, considero importante iniciar o texto com representações imagéticas de conceitos que colaboram para a discussão que pretendo realizar, sendo eles a memória, o esquecimento, a história e a justiça.

A palavra História em sua origem latina, assim como na língua portuguesa, é polissêmica e possui vários sentidos. Em sua raiz grega, História significa investigação, contudo os significados mais importantes para o atual trabalho são dois bem distintos e que se encontram na polissêmica palavra, quais sejam: a) a História como passado, isto é, algum evento, fato, pessoa ou instituição que deixou de ser, por serem consumidas pelo próprio tempo, pelo esquecimento; b) o segundo sentido que busco é o de História como uma tentativa de trazer de volta o que já não é passado, mas sim presente, pelo ato de lembrar e informar por meio de palavras, signos e símbolos. Para esse segundo ponto (basal para a tese) cabe a definição de história de Le Goff, isto é, de que História é um ato de contar, descrever e analisar o passado a partir de seu tempo. (LE GOFF, 2003)

A História, representada pela musa Clio, que pode ser vista na primeira imagem, está em constante conflito para evitar que o passado seja consumido pelo esquecimento, pelo tempo. A personificação grega do tempo é a figura do titã Cronos, filho de Urano (céu) e Gaia (terra). Segundo a mitologia grega, incitado por sua mãe, castrou o pai com sua foice, o que causou a separação entre o céu e terra e subiu ao trono dos deuses. Tomou sua irmã Réia como esposa, tendo com ela seis filhos. Contudo, devido a uma profecia de que seria destronado por um de seus filhos, Cronos devorou cada um quando nasceu. Sua esposa, no entanto, conseguiu

---

<sup>46</sup> O Titã Cronos pertence tanto à mitologia grega quanto a romana. Nesta última recebe o nome de Saturno, de modo que Cronos e Saturno são a mesma figura mitológica, assim como Ares/Marte, Hades/Plutão, Afrodite/Vênus. Todos pertencentes à mitologia greco-romana.

salvar seu sexto filho, Zeus, evitando que fosse devorado pelo pai. Quando atinge a idade adulta Zeus derrota e destrona Cronos, expulsando-o para Tártaro onde permanece preso. Ainda segundo a tradição clássica, ao derrotar o titã do tempo, Zeus venceu o próprio tempo, conferindo, assim, imortalidade para todos os deuses.

O pai de Zeus é a representação do primeiro sentido da História, isto é, ao passado que ontologicamente deixou de ser, sendo engolido pelo buraco negro do tempo e do esquecimento. Nesse sentido, a imagem 226 é uma metáfora extremamente ilustrativa sobre a violência da história no sentido de esquecimento, de que não é possível retornar ao que o tempo devorou, de forma que os vencidos, os derrotados, as vítimas devoradas pela crueldade do tempo continuam sendo injustiçados por não serem lembrados. Segundo Gagnebin, “a história dos vencidos que não é nenhuma nova gesta heroica e apologética, mas sim, uma narrativa recortada, descontínua, frágil e sempre ameaçada pelo esquecimento”. (2005: p. 123)

As injustiças que foram cometidas contra os vencidos e os injustiçados não podem ser desfeitas: o que foi feito está feito, o que passou, passou e não pode ser mudado nunca, mas pode ser lembrado para que não volte a ocorrer. A imagem expressa, desta forma, a impetuosidade do tempo que leva inevitavelmente os mortais para seu destino final, isto é, a morte e para a maioria, o esquecimento.

Em oposição à violência do tempo – que devora e lança para uma segunda morte, isto é, o esquecimento – há a titânide Mnemosine, irmã de Cronos, que personifica a memória, a proteção contra o esquecimento.

Mnemosine é uma das entidades mais poderosas para os gregos, pois a memória é o catalisador da razão e é esta razão que diferencia os Seres Humanos dos outros animais. Desta forma, a memória está intimamente ligada ao poder da razão, o que fez com fosse considerada por muitos como a primeira filósofa. Uma de suas atribuições como deusa foi de nomear todos os objetos existentes. Por essa responsabilidade deu aos Seres Humanos o poder de memorizar, isto é, de reter conhecimento e de transmiti-lo oralmente.

Após a guerra com os Titãs, Zeus, com medo de ser esquecido, mesmo sendo imortal – pois venceu o tempo, Cronos – toma Mnemosine, tendo com ela nove filhas, que ficam conhecidas como Musas, quais sejam: Calíope, Érato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Urânia e Clio. Cada uma das Musas

representava um aspecto das artes ou da ciência (correspondentemente Poesia Épica, Poesia Romântica, Música, Tragédia, Hinos, Dança, Comédia, Astronomia e História). Para o presente estudo a Musa de maior relevância é Clio, a Musa da História. (SCHWAB, 1994; 1995; 1996)

Clio tem a função de articular o passado e o presente em constante e mútua interrogação. Na articulação do passado e presente, tem uma função contemplativa de louvar, como bem sugere a origem de seu nome: Cleós, Glória, ou Cléia, Louvor. De todas as musas foi a que possuiu a mais estreita relação com sua mãe, Mnemosine, tendo em vista que a memória é ação que interpela desde a mais simples das práticas cotidianas às mais complexas, É por meio da memória que se cria o hábito que, segundo Deleuze, “é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente)”. (DELEUZE, 1988: p. 142)

A memória, desta forma, pode ser vista como uma representação seletiva do passado, composta pelas lembranças individuais e coletivas. Segundo Henry Rousso, o atributo mais imediato da memória

é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao ‘tempo que muda’, as rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros”. (ROUSSO, 1998: p. 94-95).

Escrever sobre memória é ter em mente que ela é uma capacidade humana que permite ter consciência da passagem do tempo, retendo e evocando fatos, experiências, propiciando um meio para a busca de respostas sobre a origem de um indivíduo ou de uma coletividade. Pela memória, fatos, eventos e lembranças são adquiridos, esquecidos, celebrados e deturpados. Assim, a defesa do direito à memória seria, antes de tudo, a defesa ao direito à identidade, à História e a verdade sobre uma sociedade.

Aqui se apresenta mais claramente a relação entre História e Memória, qual seja, a de manter vivas as lembranças de um indivíduo ou de um coletivo. Lembrar e re-lembrar o passado, assim como, escrever sobre ele são atividades complexas e carregadas de subjetividade, pois tanto a História como a Memória (mas

principalmente a primeira) são uma seleção consciente ou inconsciente de determinados fatos e/ou eventos, interpretando-os ,“distorcendo-os”. Para Croce, a História não deve ser usada para feitos particulares, mas para discorrer sobre a vida tal como ela foi vivida discernindo “até onde existe um exercício do juízo intelectual e até onde isso é negligenciado”. Como explicitado anteriormente, essa visão de recuperar o passado tal qual não é compartilhada por mim e por autores como Arendt ou Benjamin. A História que nos chega é fragmentada e sobre interpretações (o que não anula sua veracidade, como aponta Arendt, a manipulação e ocultação dos fatos é que invalidaria a História) devendo ser sempre revistas e revisitada para novas leituras e interpretações.

Neste sentido é possível trabalhar com a Figura 4 (abaixo), de Goya, é a síntese da presente discussão, considerando que na imagem há os três elementos centrais do atual texto, quais sejam, Tempo (Cronos), Memória (Mnemosine) e História (Clio). Na pintura vê-se Cronos segurando Mnemosine com sua mão direita, impedindo-a de lembrar; sentada está Clio, registrando o acontecimento, mas não da maneira como foi, mas da maneira como entende que ocorreu. Essa imagem encontra ressonância na escultura da imagem 225, localizada no Mosteiro de Wiblingen, em Ulm, na Alemanha. Nessa imagem, que é capa do livro de Paul Ricoeur sobre memória, é possível perceber Cronos (tempo) tentando rasgar as folhas de um livro, enquanto Clio (História), por sua vez, tenta impedir protege os instrumentos capazes de registrar e perpetuar a memória, que são o livro, o tinteiro e o estilo<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Óleo sobre tela de Goya, representando o Tempo (Cronos), que tem em sua mão esquerda uma ampulheta (símbolo do tempo) e com a direita segura Mnemosine (a Titânide que personifica a memória e é representada por Goya como a verdade), impedindo que lembre, enquanto todo o evento é registrado por Clio (a musa que personifica a História), que apenas registra.



Imagem 228 - Francisco de Goya (1746-1828), A Verdade, o Tempo e a História, 1797-1800. Óleo sobre tela, 294 cm x 244 cm. Museu Nacional, Estocolmo.

Esse ponto é crucial para o entendimento da relação entre História e Memória, entre Clio e sua mãe. Escrever sobre o passado é, como já dito, uma seleção de fatos e eventos que sofrem interpretações e distorções ditadas, ou ao menos influenciadas, por grupos sociais. A construção da Memória e, principalmente, da História não é obra de indivíduos isolados. (BURKE, 2000: p. 69) Segundo Halbwachs, embora sejam as pessoas que lembram, são os grupos sociais que determinam o que deve ser lembrado e venerado, construindo a memória por meio de mediações que expressam as relações de poder existentes no grupo ou na sociedade, os aspectos políticos-ideológicos, os interesses dominantes e o momento histórico em que estão inseridos. Como bem lembra Le Goff, tornarem-se “senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam” as sociedades. “Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva”. (LE GOFF, 2003: p. 422) De todo modo, Não há memória sem esquecimento.

Muitos “lembram muito o que não viveram diretamente. Um artigo de noticiário, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa. Daí, pode-

se descrever a memória como reconstrução do passado”. (BURKE, 2000: p. 70). A construção da memória é fonte de acesso para a construção e entendimento da História, pois a tarefa de tirar do esquecimento o que ocorreu não é de um indivíduo, mas de um grupo. A construção de uma memória coletiva está entrelaçada com a construção de uma história coletiva em que as pessoas possam se identificar. Como afirma Tosi, “a partir do momento em que surge alguma forma de Estado e de escrita, a memória se transforma em história e se torna parte indispensável da identidade de um povo, classe, nação, instituição e da legitimidade do poder constituído”. (TOSI, 2012: 187).

A Memória e a História configuram campos de luta e conflito de interesses político-ideológicos que, em grande parte das vezes age de maneira violenta na imposição de um “passado oficial”, tendo em vista que ambas são essenciais para a construção da identidade de uma sociedade, além de propiciar sustentação à memória individual por se constituir como quadro referencial, além de possibilitar o conhecimento de fatos que não foram presenciados.

Caminhando por essa trilha é importante ter em mente que o diálogo entre memória, história e justiça poderá ser capaz de reconstruir as memórias e as histórias daqueles que foram e estão silenciados, que sofrem uma segunda morte pela violência do esquecimento. O direito à memória, ao passado e à verdade é uma ação de justiça, como bem apontam Vannchi, Reyes Mate, José Zamora, Sandra Kishi, Fabiana Dantas, Renan Quinalha, Ruth Gauer, Rogério Leal, Hannah Arendt, Mazzuoli, Walter Benjamin, entre outros. Pensar o direito a memória, e conseqüentemente, a verdade e a História é possibilitar a apuração sobre acontecimentos violentos em períodos de exceção, assim como a prevenção de outras violações aos direitos humanos. É necessário que o Estado que vise ser pleno na democracia reconheça e respeite os direitos políticos e à cidadania, dentre os quais o direito a memória e a verdade, dado

que a memória tem a ver com a justiça e a reparação é a única reparação possível que interessa aos vivos e não aos mortos, ao fazer justiça aos que morreram injustamente, estamos trabalhando para evitar no presente a repetição da barbárie, da guerra, da tortura, dos massacres do passado. (TOSI, 2012: p. 189)

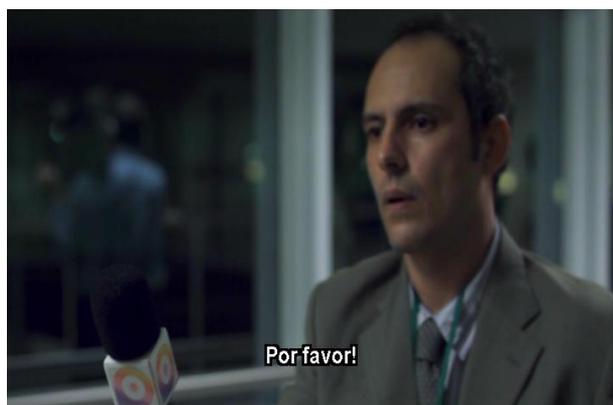
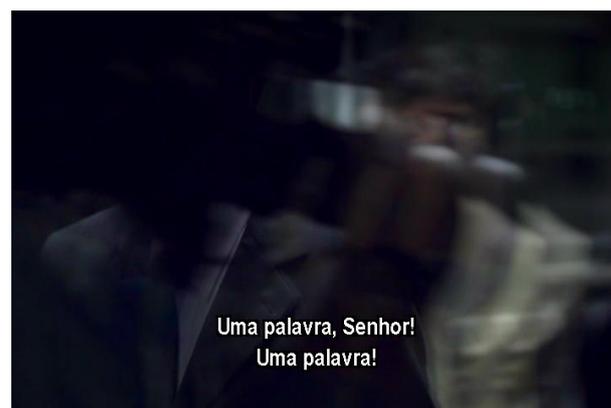
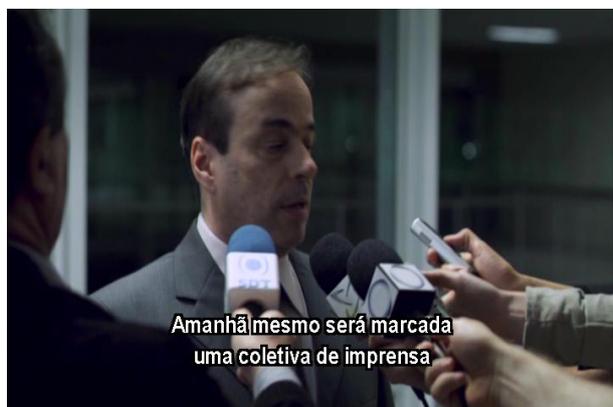
O direito a memória e a verdade são fundamentais como marco para que o direito ao desenvolvimento seja pleno. Sobre este ponto é importante ressaltar que a Corte Interamericana de Direitos Humanos ressalta o direito a memória e verdade como uma das quatro obrigações dos Estados americanos para a manutenção da paz e segurança social, assim como para as bases do direito ao desenvolvimento. A posição da Corte sobre o direito a memória e verdade é percebida em várias sentenças, como a do Caso Gomes Lund e outros vs Brasil, quando aponta, no parágrafo 297, a importância da criação da Comissão da Verdade no País.

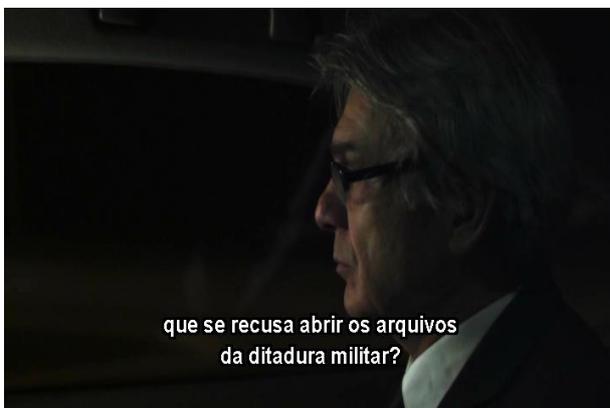
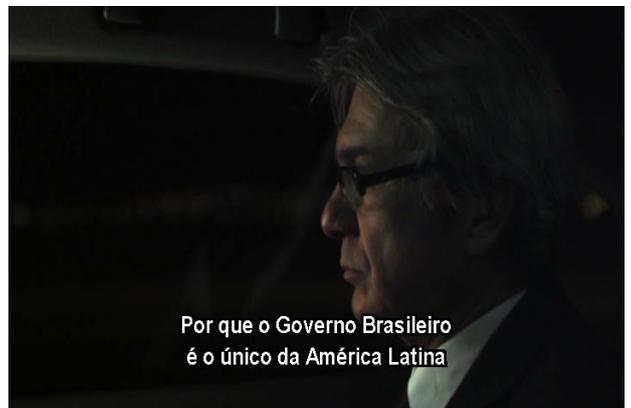
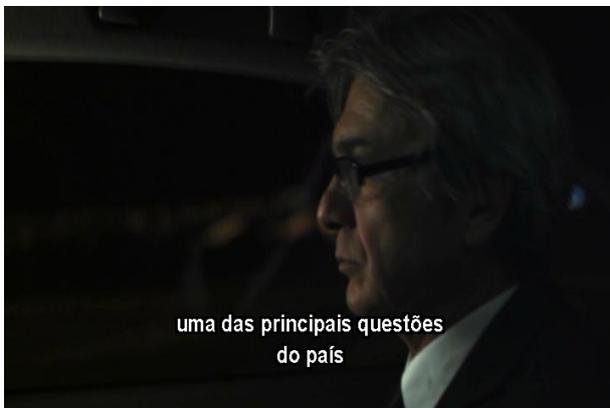
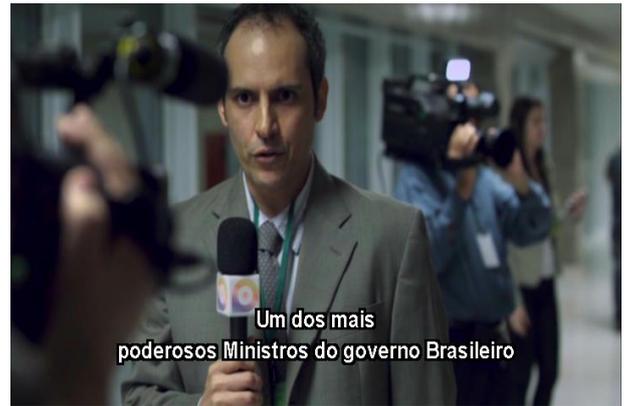
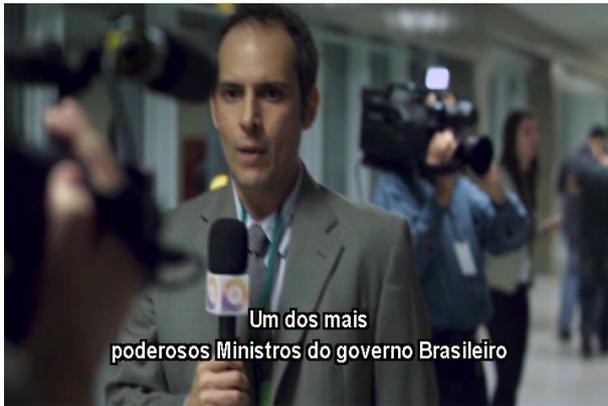
Quanto à criação de uma Comissão da Verdade, a Corte considera que se trata de um mecanismo importante, entre outros aspectos, para cumprir a obrigação do Estado de garantir o direito de conhecer a verdade sobre o ocorrido. Com efeito, o estabelecimento de uma Comissão da Verdade, dependendo do objeto, do procedimento, da estrutura e da finalidade de seu mandato, pode contribuir para a construção e preservação da memória histórica, o esclarecimento de fatos e a determinação de responsabilidades institucionais, sociais e políticas em determinados períodos históricos de uma sociedade. (CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS, 2010)

Este ponto também é trabalhado pela cineasta Lúcia Murat em seu filme *A Memória que me Contam* (2012), principalmente em dois momentos: a primeira já foi debatida anteriormente, se refere a quando o Ministro da Justiça José Carlos é questionado por jornalistas sobre a abertura dos arquivos da ditadura civil-militar, mas é seu assessor que responde a imprensa (08m56s):

**Imagens 229 a 246 – Sequencia do filme *A Memória Que Me Contam*, quando o Ministro da Justiça está sendo interpelado por jornalistas sobre a abertura dos arquivos da ditadura civil-militar brasileira.**

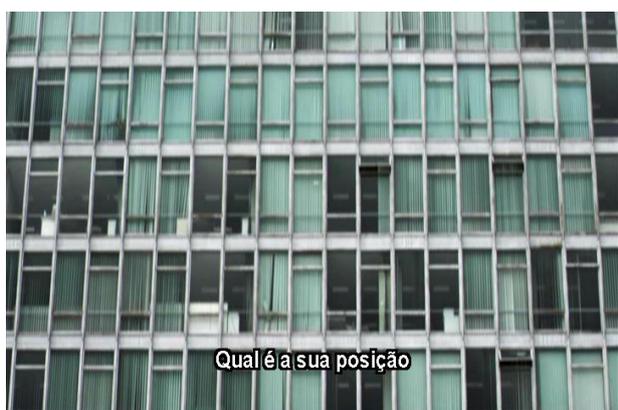
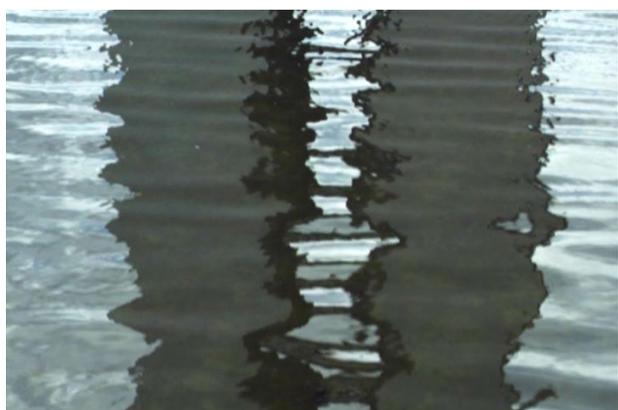




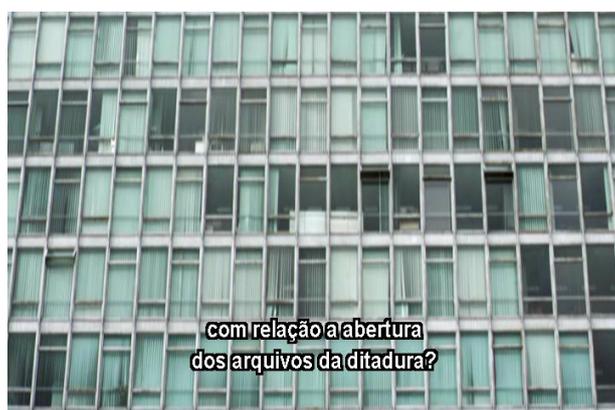


A segunda sequencia ocorre quando o Ministro é novamente interpelado por jornalistas sobre a abertura dos arquivos, mas responde as perguntas (33m52s). A sequencia tem inicio com uma tomada do Congresso Nacional (a diretora Lúcia Murat poderia ter uma tomada do Palácio da Justiça, mas ao optar pelo Congresso está trabalhando com a representação do poder público que as pessoas têm, isto é, ao falar de Brasília, a imagem que representa o poder federal é a do Congresso), começando no espelho d'água e subindo as torres até que há um corte para o interior do prédio e o Ministro da Justiça sendo seguido por repórteres.

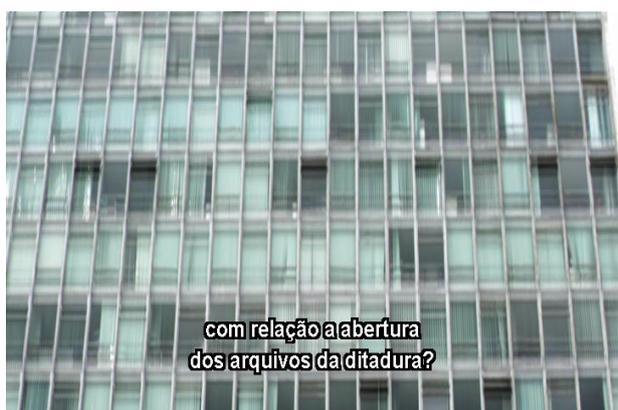
**Imagens 247 a 266 – Sequencia do filme A Memória Que Me Contam, quando o Ministro da Justiça, no Congresso Nacional, está sendo interpelado por jornalistas sobre a abertura dos arquivos da ditadura civil-militar brasileira.**



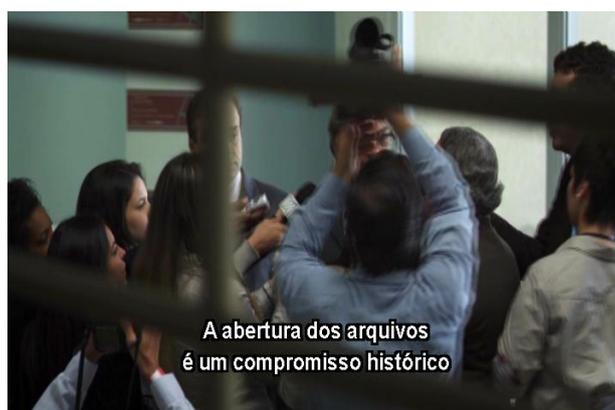
Qual é a sua posição



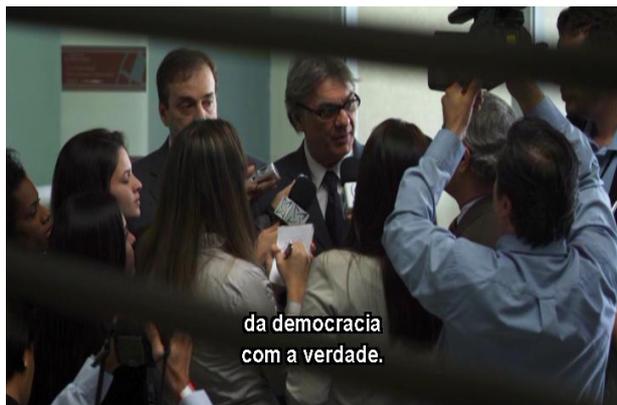
com relação a abertura dos arquivos da ditadura?



com relação a abertura dos arquivos da ditadura?



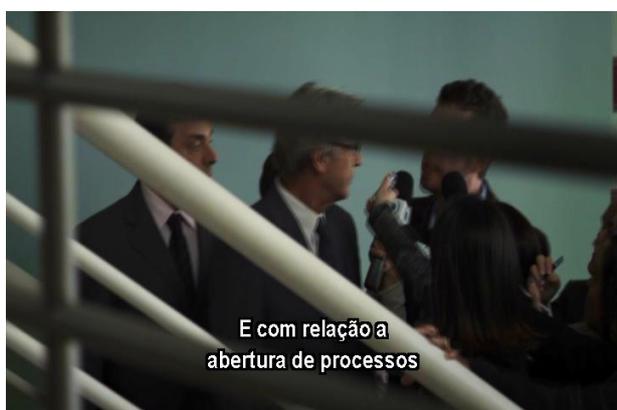
A abertura dos arquivos é um compromisso histórico



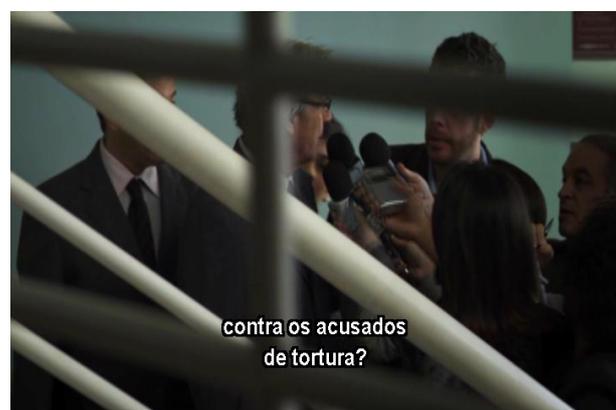
da democracia  
com a verdade.



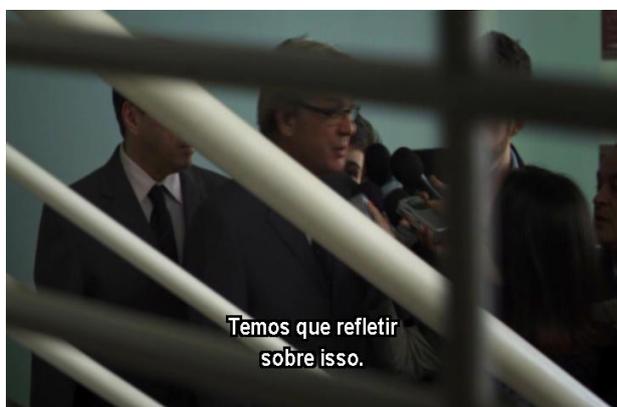
E com relação a  
abertura de processos



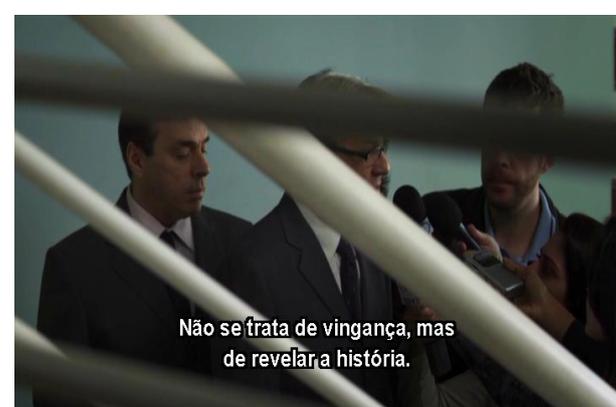
E com relação a  
abertura de processos



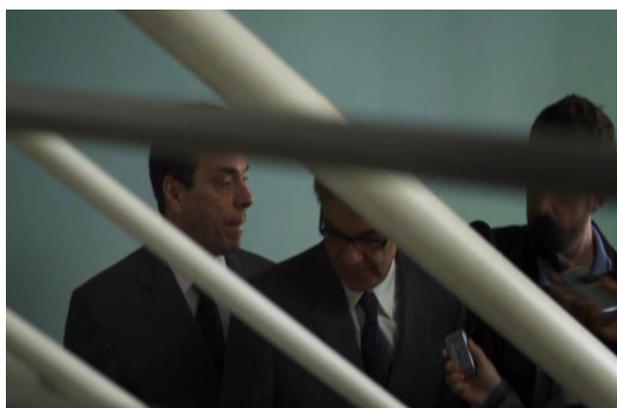
contra os acusados  
de tortura?



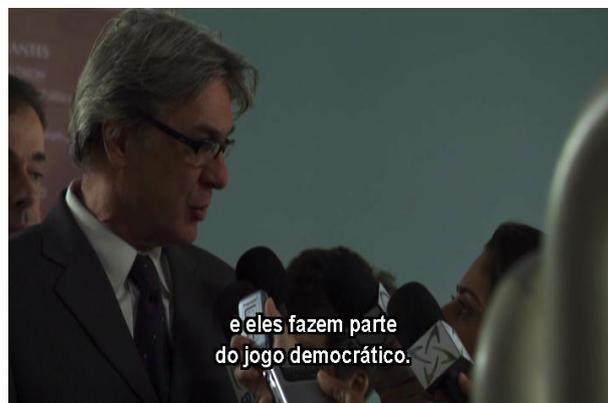
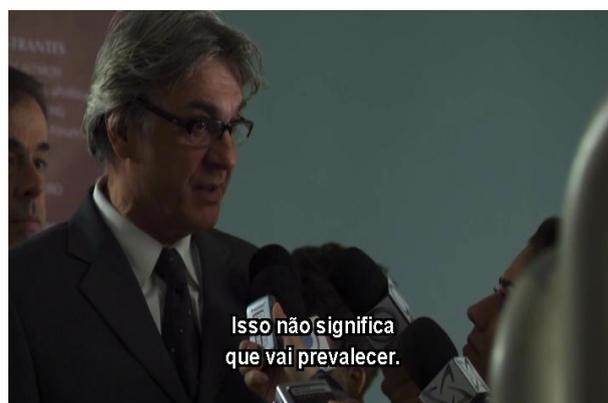
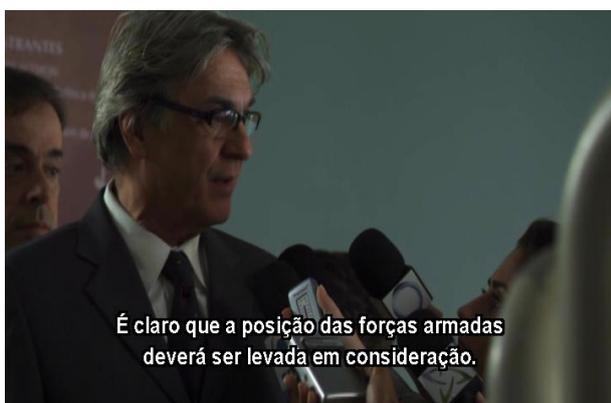
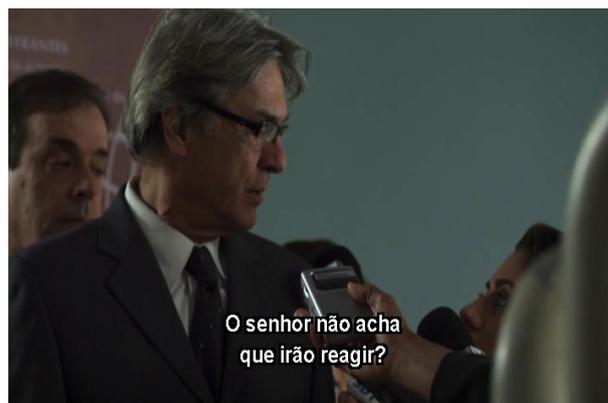
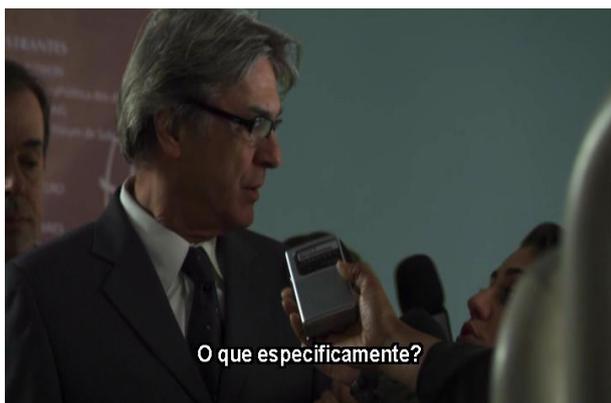
Temos que refletir  
sobre isso.



Não se trata de vingança, mas  
de revelar a história.



Ministro, mas e a posição  
das Forças armadas?



O acesso aos arquivos, para desvelar os crimes ocorridos em períodos autoritários ou pós-conflito, é condição *sine qua non* para a promoção do restabelecimento de uma sociedade, pois permite a constituição de bases sólidas para realização de justiça e consolidação da democracia. Segundo Bastos e Soares,

o direito a memória revela, também, uma atitude positiva diante dos fatos, pois envolve a lembrança. E lembrar-se não é somente

acolher, receber uma imagem do passado. É, também, pesquisá-la, fazer alguma coisa com ela, de tal forma que lembrar-se designa, de fato, que a memória está sendo constantemente exercida. O contrário desse exercício da memória é o esquecimento. A partir dele, gera-se uma vulnerabilidade da própria condição histórica, quando se permite o esquecimento (ou ocultação)<sup>48</sup> do passado por meio da destruição de um arquivo, de um museu ou de uma cidade. (2012: p. 55)

Reconhecimento das violações cometidas pelo Estado, aceitar o direito a memória e a verdade é um caminho possível para a constituição de uma reparação histórica para com a sociedade e com as vítimas.

Trabalhar com o revelar da verdade é constituir um caminho para a consolidação de uma democracia, de justiça e do direito ao desenvolvimento. O exercício do “dizer a verdade” é em uma sociedade pós-conflito ou saída de um regime de autoritarismo é condição para que se tenha uma mudança na dinâmica da sociedade, enfrentando seus esqueletos, refletindo sobre seus limites, compreendendo a dinâmica que levou a violações dos Direitos Humanos. Contudo, importante salientar que a busca por revelar os fatos que ocorreram, isto é, a verdade, não exclui o trabalho a ser desenvolvido em outros campos da justiça de transição: não se pode, por exemplo, priorizar a verdade e deixar a justiça, ou a reparação ou a reformas das instituições de lado.

Os processos ligados a justiça de transição devem ser postos como um conjunto de políticas públicas importantes que devem ser adotadas por um Estado em consonância com resoluções internacionais. A justiça de transição deve estar em consonância com outras políticas públicas para que possa possibilitar o desenvolvimento dos direitos econômicos, sociais e culturais que foram vilipendiados em períodos de autoritarismos e conflitos, como aponta Greiff em relatório para o Conselho de Direitos Humanos da ONU

The second broad thematic area in the Special Rapporteur’s strategic plan relates to the links not just between the four areas under the mandate but with broader areas of policy intervention, including

---

<sup>48</sup> Passagem em parênteses acrescida por mim.

development and security. The motivation for undertaking further work in this area should be plain: gross violations of human rights and serious violations of international humanitarian law are often fuelled by, and frequently leave in their wake, deep developmental deficits. Furthermore, these violations are not simply violations of civil and political rights, but include also violations of economic, social and cultural rights. There is therefore great pressure also coming from the field to demonstrate the effectiveness of the measures under the mandate both in redressing violations of economic, social and cultural rights and making contributions to improving the living conditions of individuals and communities previously affected by gross violations of human rights and serious violations of international humanitarian law. It is not that there is no pre-existing experience in this domain, but it has not been sufficiently systematized and neither the potential nor the limitations of the measures to attain these ends has been adequately identified. Furthermore, it is still the case that transitional justice practitioners pay little attention to the institutional and other developmental preconditions of the effective implementation of the measures they advocate and, most importantly, that development and security actors do a lot of their work in abstract from the justice-related obligations that are the subject of this mandate.<sup>49</sup> (ONU, 2012: p. 15)

---

<sup>49</sup> A segunda grande área temática no plano estratégico do Relator Especial relaciona-se com as ligações não só entre as quatro áreas sob o mandato, mas com grandes áreas de intervenção política, incluindo o desenvolvimento ea segurança. A motivação para a realização de novos trabalhos nesta área deve ser simples: violações flagrantes dos direitos humanos e violações graves do direito internacional humanitário são frequentemente alimentada por, e freqüentemente deixam em seu rastro, déficits de desenvolvimento de profundidade. Além disso, estas violações não são simplesmente violações dos direitos civis e políticos, mas incluem também as violações dos direitos económicos, sociais e culturais. Há, portanto, uma grande pressão, também vindo do campo para demonstrar a eficácia das medidas no âmbito do mandato, tanto em corrigir violações de direitos económicos, sociais e culturais e que contribuam para a melhoria das condições de vida dos indivíduos e das comunidades anteriormente afectadas por graves violações dos humanos direitos e graves violações do direito humanitário internacional. Não é que não há nenhuma experiência pré-existente neste domínio, mas não foi suficientemente sistematizada e nem o potencial nem as limitações das medidas para atingir esses fins foi devidamente identificado. Além disso, ainda é o caso de que os profissionais de justiça transicional dão pouca atenção às condições de desenvolvimento institucionais ou outros, a aplicação eficaz das medidas que defendem e, mais importante, que os intervenientes no desenvolvimento e de segurança fazer um monte de seu trabalho no sumário do obrigações relacionadas com a justiça que são o objecto do presente mandato.

A justiça transicional é ferramenta para consolidação da democracia e do desenvolvimento social, considerando que uma das bases para que ocorra é a realização de julgamentos dos perpetradores de violações contra os direitos humanos, visando evitar futuros crimes. Importante para o debate a apresentação da representação grega da deusa da justiça, assim como a romana. Para os gregos, a divindade Diké, também conhecida como Dice, filha de Zeus e Têmis, é a deusa grega do julgamento e da justiça. (imagem 267) Diferentemente de sua representação romana, chamada de *Iustitia*, não usava vendas nos olhos, de modo que permanecem bem abertos para declarar a existência do justo, enquanto os pratos estavam em equilíbrio, significando assim a existência do *Ísion*. A palavra isonomia tem sua origem em *Ísion*, ou seja, o justo, o direito, o que era visto como igual. “O fato de que a deusa grega tinha uma espada e a romana não, mostra que os gregos aliavam o conhecer o direito à força para executá-lo”. (FERRAZ JÚNIOR, 2003, p. 32-33).

Segundo Ihering,

o direito não é mero pensamento, mas sim força viva. Por isso, a Justiça segura, numa das mãos, a balança, com a qual pesa o direito, e na outra a espada, com a qual o defende. A espada sem a balança é a força bruta, a balança sem a espada é a fraqueza do direito. Ambas se completam e o verdadeiro estado de direito só existe onde a força, com a qual a Justiça empunha a espada, usa a mesma destreza com que maneja a balança. (2004: p. 27)

Com as apresentações do panteão grego é possível afirmar que: 1) a própria ideia de justiça é fincada na ideia de violência e força (que será mais bem desenvolvido adiante no projeto); 2) Para que Dice possa exercer seu papel, que é o de julgar, é de suma importância o papel de Mnemosine e de Clio (uma lembra e a outra registra). Justiça, memória e história estão intimamente ligadas para a construção de um futuro melhor, que rompa com as bases dos meios violentos para instituição de fins justos e alcance bases para uma justiça com bases em relações éticas.

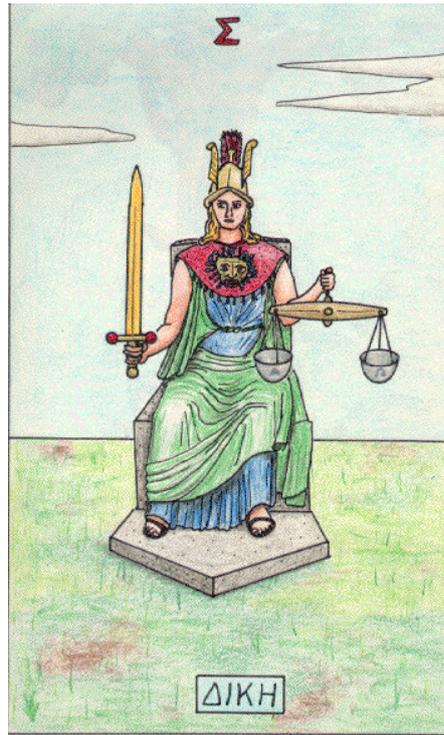


Imagem 267 – Imagem da deusa grega Dice. Disponível em: <<http://web.eecs.utk.edu/~mclennan/BA/PT/M20-image.gif>>

Com base nos escritos de Todorov, afirmo que os regimes autoritários da América Latina, durante o século XX, perseguiram com afincos a supressão de diversas memórias contrárias aos seus ideais políticos-ideológicos (agindo como Cronos que arranca a página do livro de Clio ou impede Mnemosine de lembrar). A memória e a história são constantemente vitimizadas pela dominação de grupos que violentam, perpetuamente, os vencidos e derrotados, escondendo e maquiando fatos e eventos para o próprio interesse, distorcendo a justiça ao bel prazer. (TODOROV, 2000; GUAZZELLI, 2011)

Os silêncios, o desconhecimento do passado, colocam a problemática do negacionismo dos acontecimentos e do anestesiamiento geral, criando um sentimento de *desresponsabilização*. Se observar a questão dos desaparecidos políticos latino-americanos, vítimas dos regimes militares, o anestesiamiento, o não-dito, o esquecimento oficial conduz a um pensamento de exclusão histórica, um grupo sem memória e sem história. Para Eduardo Galeano (1999), a impunidade é filha da má memória, mas seria o preço da paz, isto é, “o esquecimento, diz o poder, é o preço da paz, enquanto nos impõe uma paz fundada na aceitação da injustiça

como normalidade cotidiana. Acostumaram-se ao desprezo pela vida e à proibição de lembrar”. (GALEANO, 1999: p. 214).

Para Padrós,

as conhecidas motivações e formas de controle e de censura sobre a memória nos regimes de exceção são indutoras de um esquecimento organizado. [...] A institucionalização do silêncio oficial e a supressão da memória coletiva foram fundamentais para *desresponsabilizar* os culpados e impor o anestesiamiento e a amnésia do silêncio final. (PADRÓS, 2004)

Pavimentar caminhos para o entendimento do passado, retirando das sombras do esquecimento as derrotas pelos regimes autoritários é tarefa não apenas de grupos de atores políticos, mas de um Estado Democrático, pois é de se considerar a memória dos derrotados, dos vencidos, como integrante constitutivo da Justiça – principalmente a histórica – de um Estado com seu povo. A memória é o grande freio contra os excessos e abusos, pois ela sobrevive aos indivíduos e às gerações, transcendendo-as, propiciando caminhos para construção de uma justiça ética, restaurativa, que “rechaça tanto a política da vingança – que não apaga os danos causados e o sofrimento – como a simples reparação, que nunca pode ser completa”. (DORNELLES, 2012: p. 173)

No caso brasileiro, as vítimas da ditadura civil-militar não puderam se transformar em acusadores, os eventos da ditadura não foram, sequer, transformados em fatos por muito tempo. O Estado e alguns setores da sociedade decidiram “virar a página e seguir em frente”. Por muito tempo a política do esquecimento sufocou os vencidos e vitimizados pelo regime. Cronos, a serviço de alguns, rasga as páginas da história e impede a memória de manifestar-se, mobilizando setores contra a luta pela justiça-verdade-memória. Como resultado desse esquecimento, é possível ver inúmeros cidadãos à deriva social, desorientados, excluídos e sem noção de identidades, passado, presente ou futuro.

Pelo reconhecimento das diversas histórias e contra o esquecimento é mister ter em mente que a memória deve ser considerada como um direito fundamental.

Para Dantas,

a História recente do Brasil é pródiga em violência contra os seus cidadãos, contra os valores da sociedade, contra as suas normas. Então, o direito fundamental à memória pode garantir que essas violações não caiam no esquecimento que leva a impunidade. A sociedade e os indivíduos que não têm acesso à verdade e experimentam a impunidade acabam por ver prejudicada a sua capacidade de percepção, de distinguir entre o certo e o errado, gerando a insegurança, incerteza, ansiedade e a perda da confiança que destroem a solidariedade social. (DANTAS, 2010: p. 67)

A luta pelo direito à memória e por uma nova História contra o forçoso esquecimento (uma luta por Mnemosine e por Clio contra Cronos) é lutar pelos devidos valores de uma sociedade. Aquela que esquece está abrindo espaço para violações; a que lembra e reconhece seus erros reencontra a si, pois respeita o coletivo e o diferente. Tal luta deve estar balizada pelo entendimento de que a memória é um direito fundamental, pois memória é aquisição e acesso ao passado, é o direito de reconhecer-se como indivíduo e como agente social, é, em suma, o direito à dignidade humana.

Nesse sentido, a memória é fundamento tanto individual quanto coletivo. Sem memória ocorre à desorientação, a falta de referenciais, de conhecer, compreender e criar. Segundo Izquierdo, a memória compartilhada coletivamente, ou seja, a memória social resulta de uma necessidade de associação dos indivíduos, formada a partir de afinidades e transmitida pela comunicação. Não ter essa memória coletiva, instituidora de identidades, é certeza da desintegração do tecido social e da destruição de valores.

A consciência plena das violações do passado torna-se uma consciência pública, ultrapassando os limites da dimensão privada da vida. Trata-se de uma consciência que busca resgatar uma verdade histórica oculta, esquecida. Requer o não esquecimento, mantendo viva a memória. Portanto, além da sua dimensão privada, da dor e sofrimento vivido pela vítima, a violência torna-se uma consciência pública que ganha uma dimensão social e política. (DORNELLES, 2012: p. 174)

A memória como direito fundamental não está explícita nos códigos jurídicos brasileiros, mas vincula-se ao conceito material de direitos fundamentais como necessidade básica, tendo em vista que o desrespeito à memória é a violação da própria dignidade humana. A memória social é básica no sentido de constituidora da identidade social que, segundo Chauí, ocorre por meio do registro pela sociedade dos diversos mitos que a fundamentam, de seus relatos instituidores, de documentos, datas comemorativas. As produções audiovisuais de Lúcia Murat são exemplo de constituição e resistência por uma identidade social.

A luta pela verdade e pelo direito a memória coaduna com o que Sen denomina de *garantias de transparência*, isto é, o

referem-se às necessidades de sinceridade que as pessoas podem esperar: a liberdade de lidar uns com os outros sob garantias de dessegredo e clareza. Quando essa confiança é gravemente violada, a vida de muitas pessoas – tanto as envolvidas diretamente como terceiros – pode ser afetada negativamente. As garantias de transparência (incluindo o direito à revelação) podem, portanto, ser uma categoria importante de liberdade instrumental. Essas garantias têm claro papel instrumental como inibidores da corrupção, da irresponsabilidade financeira e de transações ilícitas. (SEN, 2010: p. 60)

Sem o direito a memória, assim como as garantias de transparência, o caminho para a repetição dos erros e de atrocidades contra os direitos humanos está pronto para ser trilhado pelas instituições que deveriam proteger o cidadão, como aponta a Anistia Internacional Brasil, ao relatar abusos policiais durante manifestações em 2013:

Muitos dos manifestantes presos relatam que sofreram terror psicológico e ameaças, sendo que alguns foram levados para o presídio de segurança máxima de Bangu. Passados alguns dias do protesto, a maior parte dos presos foi liberada e alguns tiveram o indiciamento desqualificado pelo poder judiciário, em um claro indicativo da natureza arbitrária dessas prisões.

Estas práticas das forças de segurança tem violado o inciso LXI, do artigo 5º da Constituição Federal, que determina que *“ninguém será preso senão em flagrante delito ou por ordem escrita e fundamentada de autoridade judiciária competente”*, assim como o artigo 9º do Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos.

A Anistia Internacional clama para que o Estado brasileiro, em especial o governo do estado do Rio de Janeiro, respeite os direitos dos cidadãos de protestarem e se manifestarem pacificamente, assim como, interrompa as prisões arbitrárias e o processo de criminalização desses manifestantes, que tem se dado em clara violação à Constituição Federal, colocando em risco os princípios fundamentais do Estado Democrático de Direito.<sup>50</sup> (ANISTIA INTERNACIONAL BRASIL, 2013)

Garantir o direito a memória é dar voz oficial às vítimas do Estado e, dessa maneira, colaborar para reduzir os sentimentos de indignação e raiva. A memória é constitutiva de transparência de um Estado e elemento para o direito ao desenvolvimento social e de uma democracia de direito. Várias são as ferramentas para se apurar os crimes cometidos contra a dignidade humana e os direitos humanos, mas uma das mais importantes são as Comissões da Verdade.

As Comissões da Verdade são mecanismos criados para verificar, levantar e apurar graves violações aos direitos humanos durante períodos autoritários e/ou de conflito. As comissões, em si, são órgãos de investigação destinados a ajudar a sociedade a enfrentar a violência política, policial e judiciária dos períodos de exceção e de prevenir a repetição de eventos semelhantes. No Brasil, quase 30 anos após o término da ditadura civil-militar, a Comissão da Verdade foi constituída no ano de 2011, pela Lei 12.528/11. Segundo o art. 1º dessa Lei, a comissão tinha a finalidade de: examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas no período fixado entre 1946 e 1988, de forma a efetivar o direito a memória e à verdade histórica, bem como promover a reconciliação nacional. Essa finalidade fica ainda mais clara ao notar o art. 3º, que fala sobre os objetivos da comissão:

---

<sup>50</sup> Matéria “Criminalização dos protestos e violência policial no Brasil ameaçam princípios fundamentais do Estado Democrático de Direito”. Disponível em <<https://anistia.org.br/noticias/criminalizacao-dos-protestos-e-violencia-policial-brasil-ameacam-principios-fundamentais-estado-democratico-de-direito/>> Último Acesso em 10 de março de 2016.

Art. 3º São objetivos da Comissão Nacional da Verdade:

I - esclarecer os fatos e as circunstâncias dos casos de graves violações de direitos humanos mencionados no **caput** do art. 1º;

II - promover o esclarecimento circunstanciado dos casos de torturas, mortes, desaparecimentos forçados, ocultação de cadáveres e sua autoria, ainda que ocorridos no exterior;

III - identificar e tornar públicos as estruturas, os locais, as instituições e as circunstâncias relacionados à prática de violações de direitos humanos mencionadas no **caput** do art. 1º e suas eventuais ramificações nos diversos aparelhos estatais e na sociedade;

IV - encaminhar aos órgãos públicos competentes toda e qualquer informação obtida que possa auxiliar na localização e identificação de corpos e restos mortais de desaparecidos políticos, nos termos do art. 1º da Lei nº 9.140, de 4 de dezembro de 1995;

V - colaborar com todas as instâncias do poder público para apuração de violação de direitos humanos;

VI - recomendar a adoção de medidas e políticas públicas para prevenir violação de direitos humanos, assegurar sua não repetição e promover a efetiva reconciliação nacional; e

VII - promover, com base nos informes obtidos, a reconstrução da história dos casos de graves violações de direitos humanos, bem como colaborar para que seja prestada assistência às vítimas de tais violações. (BRASIL, 2011)

A comissão deve ter papel para a garantias de transparência, considerando que somente com a concretização do direito a verdade e à memória será possível compreender e esclarecer os fatos históricos, em especial os relativos às graves violações de direitos humanos, como apresentados nos filmes de Murat, em especial *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam*.

Segundo Soares,

A Comissão da Verdade é também uma forma adequada e responsabilização do agente na esfera pública e um espaço público e oficial pra a narrativa das vítimas [...] ainda que as Comissões de

Verdade não sejam um substituto da ação judicial são uma possibilidade de explicar o passado [...] o Estado tem também o dever de tutelar a memória contra o esquecimento, tanto com ações que valorizam a verdade como com iniciativas no sentido de acolher as visões das vítimas e para evitar que surjam revisionistas ou a negação dos fatos. (SOARES: p. 13)

As comissões são uma das ferramentas que visa garantir a transparência de um Estado com sua população e garantir outras demandas como liberdades políticas e avanços sociais. A justiça de transição e o direito ao desenvolvimento são pautados por princípios comuns, a saber:

da equidade e da inclusão; da *accountability*; da participação e transparência; do fortalecimento (*empowerment*) de grupos hipossuficientes (ou de vítimas); e da cooperação internacional. [...] o desenvolvimento está vinculado à possibilidade dos povos e dos indivíduos exercerem suas liberdades fundamentais, sob um patamar mínimo de democracia. (SOARES, p. 15)

O Estado, para garantir o pleno direito ao desenvolvimento deve estar em consonância com as práticas de proteção a vida humana e fortalecimento dos direitos civis. Um ponto para o fortalecimento da democracia e garantia de transparência do Estado é reparar as vítimas de violações, assim como garantir a não repetição de atos de violência. A falta de garantias de transparência traz à tona a repetição de violações como ocorreu no caso Amarildo<sup>51</sup>, ou no caso do adolescente de 16 anos foi morto pela polícia da Bahia após uma sessão de tortura.<sup>52</sup>

O filme *Que Bom Te Ver Viva* apresenta, em uma passagem, está questão da repetição, da recorrência da violência policial. Na passagem, a personagem Irene, após o testemunho de Regina Toscano para a câmera lembrando a luta e a

---

<sup>51</sup> Caso em que o ajudante de pedreiro sumiu após ser levado para a sede da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), entre os dias 13 e 14 de julho de 2013. Para saber mais consultar o site <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/02/caso-amarildo-juiza-condena-13-dos-25-policiais-militares-acusados.html>>

<sup>52</sup> Para saber mais consultar o site: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/19/politica/1463669134\\_226800.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/19/politica/1463669134_226800.html)>

tortura, narra sobre como Toscano lida com sua experiência e seu trabalho em uma organização de mulheres da Baixada Fluminense.

**Imagens 268 e 269 – Sequencia do filme Que Bom Te Ver Viva, em que é apresentando o local onde Regina desenvolve atividades com mulheres da Baixada Fluminense**



Irene (narrado em *off*):

Da experiência de tortura, ficou em Regina um sentimento de indignação muito forte e a necessidade de transformar o seu trabalho como educadora numa briga constante contra a violência, como na organização destas mulheres na Baixada Fluminense, onde foi encontrar a pior forma de tortura: aquela que está tão impregnada no dia a dia que se quer merece destaque.

A passagem corta para uma das mulheres que estava na reunião com Regina. É possível perceber que a diretora Lúcia Murat cortou, na edição, a pergunta que faz a mulher (eu acredito ser algo parecido com isto: você se choca com o fato de Regina ter sofrido tortura e violência política?). A mulher responde da seguinte maneira:

**Imagens 270 e 271 – Sequencia do filme Que Bom Te Ver Viva, em que é uma mulher do local onde Regina desenvolve atividades, na Baixada Fluminense, fala sobre tortura e violência.**



Mulher integrante da organização que Regina trabalha:

Isso não me choca, porque a violência na Baixada Fluminense é maior que uma tortura política.

A 500 metros daqui é um ponto de desova e nossos filhos convivem com isso no dia a dia.

Não é dizer que não choca, mas amortece.

O trecho em questão aponta para um dos resquícios da ditadura civil-militar: a cultura da violência e militarização da polícia. É necessário lutar pela responsabilização dos agentes que perpetraram crimes e violações em nome da ditadura e de suas instituições, além de promover a reforma das polícias, cuja filosofia e estrutura remontam a meados de 1960 e vem até os dias de hoje. Em 28 de novembro de 2013, durante audiência da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo cineastas e jornalistas apresentaram o seguinte manifesto pelo fim da militarização da polícia:

*Através desta carta manifestamos nosso apoio à desmilitarização das polícias no Brasil.*

*Durante as manifestações de junho ficou evidenciado, nacionalmente, o despreparo das mesmas em lidar com processos democráticos, reivindicações populares, respeitando a vida, a integridade física e os direitos humanos dos brasileiros.*

*A quantidade de vídeos e fotos que mostraram os abusos de poder das polícias em ações de guerra desproporcionais contra os manifestantes, em falsos flagrantes, ferimentos graves e em mortes revelaram o que a população das periferias das grandes cidades está cansada de denunciar há muito tempo.*

*Já é bem conhecido o histórico de mortes e chacinas cometidas pela Polícia Militar há mais de 25 anos dentro do regime democrático, citando como alguns exemplos: o “Caso Amarildo,” a “Chacina da Candelária”, o “Caso da Favela Naval” em Diadema, o “Massacre do Carandiru”, a “Chacina do Vigário Geral”, os “Crimes de Maio” de 2006, o recente caso do estudante de 17 anos, Douglas Rodrigues, baleado no peito por um PM na zona norte de São Paulo que chegou a*

*perguntar ao policial: “Por que o senhor atirou em mim?” - entre muitas outras milhares de mortes contabilizadas em autos policiais de supostas “resistências seguidas de morte” que tornaram a polícia brasileira uma das mais violentas do mundo. De acordo com o 7º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, pelo menos cinco pessoas são vítimas da intervenção policial no Brasil todos os dias. Em 2012, quase 2 mil pessoas foram mortas por policiais em serviço. Pesquisa da Fundação Getúlio Vargas (FGV) revela que 70% da população não confia nas polícias.*

*Organizações internacionais de direitos humanos já condenaram a atuação da polícia no Brasil, como a Anistia Internacional que, em seu relatório anual de 2012, ressaltou a violência e o abuso policial como um dos problemas crônicos do país.*

*No mesmo ano, o Conselho de Direitos Humanos da ONU sugeriu a extinção da Polícia Militar no Brasil acusada de violações e execuções sumárias.*

*A polícia militarizada é um resquício da ditadura. Em tempos da Comissão da Verdade criada para investigar os crimes dessa época e restaurar a memória de suas vítimas com dignidade, é uma contradição insustentável virar as costas para o presente e negar a urgência de uma reforma policial profunda, inevitável e a altura de um regime verdadeiramente democrático que respeite a vida de todos os cidadãos brasileiros.*

*Sendo assim, além da desmilitarização, revidicamos uma reforma policial que prepare seu efetivo para combater o crime com mais uso da “inteligência” do que da violência e com a meta primordial de diminuir radicalmente a letalidade nas operações policiais.*

*Esperamos que o Governo Federal e os representantes de todas as esferas executivas e legislativas tomem as medidas*

*cabíveis para que o nosso país saia do ranking de um dos maiores violadores dos direitos humanos do mundo e interrompa imediatamente a continuidade do extermínio da nossa juventude pobre e negra, que pelas estáticas é a maior vítima da violência policial.*

*Violência e vingança não podem ser validadas como instrumentos legítimos do Estado Brasileiro para a garantia de qualquer direito humano.*

*Assim, reivindicamos uma política de segurança pública brasileira que respeite o maior bem da humanidade: a vida!<sup>53</sup>*

Como aponta Rolim, as polícias mimetizaram os padrões dos militares e da justiça, tornando-se vigilantes, juízes e carrascos, atuando como um exército das ruas e filtros do judiciário, tornando a polícias brasileiras reativas e orientadas para a resolução por meio da força e de luta contra o “inimigo interno”, isto é, todo cidadão é visto como um inimigo em potencial. A acusação, o julgamento e a execução são realizados nos tribunais da rua, nas penitenciárias e nos camburões. Segundo Agamben, o Estado vive com um estado policial paralelo, ao considerar que o agente ocupa um lugar ao mesmo tempo dentro e fora do ordenamento jurídico, tendo um poder discricionário

que ainda hoje define a acção do agente de polícia, que, numa situação concreta de perigo para a segurança pública, age de certo modo enquanto soberano Mas, mesmo quando exerce este poder discricionário, não toma realmente uma decisão, nem prepara, como é habitualmente afirmado, a decisão do juiz. Toda a decisão afecta as causas, enquanto a polícia age sobre os efeitos, que são por definição indecidíveis. (AGAMBEN, 2013)

Para o autor, a Constituição de 1988 tornou legal a violência policial, o que dificulta os debates sobre reformas, além de manter, por muito tempo, o entendimento de crimes contra a Segurança Nacional, definidos por uma lei do

---

<sup>53</sup> Manifesto pela desmilitarização da polícia. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-policia-militarizada-e-um-resquicio-da-ditadura-6695.html>>

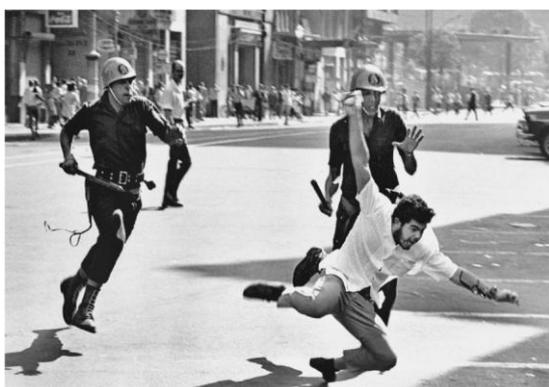
período ditatorial. A falta de reformas institucionais é um empecilho ao direito ao desenvolvimento e as liberdades políticas, dos direitos civis e fundamentais, isto é, da democracia, levando a uma série de repetições dos modos de operação da polícia, como é possível notar nas imagens comparativas abaixo:



Imagem 272 – Desocupação dos estudantes do prédio da Filosofia da USP, na rua Maria Antonia, em 1968. Disponível em: <[http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia1\\_0.jpg](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia1_0.jpg)>



Imagem 273 – Reintegração de posse do prédio da Reitoria da USP, em 2011. Disponível em: <[http://2.bp.blogspot.com/-JWIT9eiSeGY/T3dknRPL1CI/AAAAAAAAABM/ZmbFliYSGy4/s1600/usp\\_preso560x400-542816-4eb92c7096662.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-JWIT9eiSeGY/T3dknRPL1CI/AAAAAAAAABM/ZmbFliYSGy4/s1600/usp_preso560x400-542816-4eb92c7096662.jpg)>



Imagens 274 – Repressão policial a manifestação social durante a ditadura civil-militar. Disponível em: <[http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia3\\_0.jpg](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia3_0.jpg)>



Imagens 275 – Repressão policial a manifestantes e jornalistas durante as manifestações de junho de 2013. Disponível em: <[http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia4\\_0.jpg](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/julia4_0.jpg)>

Segundo Sen, a democracia deve ser vista como um campo criador de oportunidades de direitos, sendo que estas oportunidades devem ser aproveitadas de maneira positiva para que se obtenha um resultado desejado e efetivo.

Desenvolver e fortalecer um sistema democrático é um componente essencial do processo de desenvolvimento. [...] O papel permissor

dos direitos políticos e civis (permitindo – e, de fato, encorajando-discussões e debates abertos, política participativa e oposição sem perseguição) aplica-se a um domínio muito amplo [...] Quando as coisas correm bem, a ausência desse papel da democracia pode não ser fortemente sentida.<sup>54</sup> Mas ela fala muito alto quando a situação piora, por uma razão ou por outra. (SEN, 2010: pp. 207-208)

Em regimes de exceção, onde o válido é a violação dos direitos há um sem número de vítimas que necessitam de reparação, seja financeira ou moral. Reparação é entendida por mim como um conjunto de ações que visam restituir, compensar, reabilitar e dar garantias para que não volte a ocorrer, podendo ser, desta forma, reparações materiais (financeiras) ou simbólicas (como um pedido de perdão).

As políticas de reparação de um Estado devem caminhar em consonância com outras ações, como as políticas pelos direito a memória e verdade. Sem memória não há evitar que atrocidades ocorram, não há como realizar reparação, o que impede a realização de justiça para às vítimas. Greiff aponta que há um crescente consenso entre operadores do direito e legisladores de que as vítimas de violações de direitos humanos tem direito a reparação.

Esse consenso emergente se fundamenta, em parte, no princípio geral de que todas as violações do Direito Internacional suportam algumas responsabilidades [...] o Artigo 8º da Declaração Universal de direitos humanos fala de “compensações efetivas”. O Artigo 10º da Convenção Americana, de “compensação adequada”. O Artigo 9º do Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos inclui vocabulário a respeito de “um direito exigível à compensação”, o Artigo 14 da convenção contra a Tortura fala de uma “compensação justa e adequada, incluindo os meios para uma reabilitação tão completa quanto possível”, e o Artigo 50 da Convenção Europeia fala sobre “justa satisfação para a vítima”. (GREIFF, 2011: pp. 412-413)

---

<sup>54</sup> Por exemplo, o período do denominado milagre econômico brasileiro de 1969 até 1973, quando o Produto Interno Bruto (PIB) crescia fortemente e os governantes militares entoavam “Ame ou deixe o Brasil”.

Ora, ao apontar as cartas do direito internacional que sancionam a necessidade de reparação, há um elo claro com a justiça social e, conseqüentemente, com o direito ao desenvolvimento social, cultural e político. A reparação não deve ser apenas material, ou seja, restituir financeiramente as vítimas por danos que tenham tido com perda de trabalho, de imóveis, de estudos, etc., deve ser justa e restituir as vítimas a condição de cidadãos. Esta restituição se dá pelo pedido de perdão, isto é, do Estado assumindo suas ações e que seus agentes ultrapassaram os limites e violaram os direitos fundamentais. Ao reconhecer seus erros o Estado proporciona a oportunidade de que seus cidadãos confiem mais em suas ações e em suas instituições jurídicas.

O reconhecimento é uma condição para a realização de justiça, mesmo que está seja moral e não penal. Para Greiff, negar à justiça e o reconhecimento as vítimas é negar a cidadania

Em uma democracia, a cidadania é uma condição que se apoia na igualdade de direitos de quem goza de tal condição. E essa igualdade de direitos determina que aquelas pessoas cujos direitos foram violados merecem tratamento especial, tratamento que tende ao novo estabelecimento das condições de igualdade. (GREIFF, 2011: p. 422)

As reparações são condição *sine qua non* para a realização da justiça e, por conseguinte, da efetivação do direito ao desenvolvimento. A realização da justiça social depende não só das instituições estatais, mas de ações e realizações práticas, de modo a criar uma ponte para um sentimento de reconhecimento e pertencimento por parte das vítimas e da sociedade. O Programa das Nações Unidas Para o Desenvolvimento (PNUD) reconhece a importância da integração social e da responsabilidade para o processo democrático e de desenvolvimento.

An essential principle of the international human rights framework is that every person and all peoples are entitled to participate in, contribute to, and enjoy civil, economic, social, cultural and political development in which all human rights and fundamental freedoms can be fully realized. This means that participation is not simply

something desirable from the point of view of ownership and sustainability, but rather a right with profound consequences for the design and implementation of development activities. It is concerned also with access to decision-making, and the exercise of power in general. The principles of participation and inclusion means that all people are entitled to participate in society to the maximum of their potential. This in turn necessitates provision of a supportive environment to enable people to develop and express their full potential and creativity.<sup>55</sup> (PNUD, 2002: p. 07)

Como apontei, os programas de reparação podem atuar como ponte para o reestabelecimento da confiança da sociedade nas instituições estatais e no próprio Estado. O desenvolvimento de uma sociedade e de um Estado está intimamente ligado às garantias de transparências e as liberdades de seu povo. Em países que saíram de situações de conflito ou de regimes autoritários o diálogo entre justiça de transição e o direito ao desenvolvimento deve ser fomentado, considerando que o direito a verdade, a memória e a reparação são imprescindíveis para a constituição de novos parâmetros do direito ao desenvolvimento, focando na garantia da transparência do governo e na manutenção das liberdades.

---

<sup>55</sup> Um princípio essencial do quadro internacional dos direitos humanos é que todas as pessoas e todos os povos têm o direito de participar, contribuir e usufruir do desenvolvimento civil, econômico, social, cultural e político em que todos os direitos humanos e liberdades fundamentais possam ser plenamente realizados. Isto significa que a participação não é simplesmente algo desejável do ponto de vista da propriedade e sustentabilidade, mas sim um direito com profundas consequências para a concepção e implementação de atividades de desenvolvimento. Preocupa-se também com acesso à tomada de decisões e o exercício do poder em geral. Os princípios de participação e inclusão significa que todas as pessoas têm o direito de participar na sociedade ao máximo do seu potencial. Isto, por sua vez, necessita do fornecimento de um ambiente de apoio para permitir que as pessoas desenvolvam e expressem todo o seu potencial e criatividade.

## CONCLUSÃO

No dia 27 de abril de 2016, um adolescente baiano de 16 anos, chamado Inácio de Jesus, voltava do almoço em direção ao lava jato do tio, onde trabalhava por 100 reais por semana. No caminho de volta, na garupa da moto de um amigo, foi parado por uma viatura com três policiais militares, mas não foi conduzido à delegacia. Os agentes levaram os garotos para um matagal, no entorno do presídio Lauro de Freitas, no bairro de Itinga, a 40 minutos de carro de Salvador. Foi ali, no meio do nada, onde o GPS da viatura parou de funcionar e onde, segundo a denúncia que está sendo investigada, o jovem foi torturado durante horas. Inácio faleceu devido a lesões na traqueia. Na comunidade pobre os vizinhos relatam abusos e ameaças policiais rotineiras, como a invasão de domicílios, a qualquer hora e sem mandado judicial, ou a prática de fotografar menores após as abordagens, mesmo não tendo sido encontrado nada de ilícito com eles. (MARTÍN, 2016)

Cada vez que se abre o *feed* de notícias, realiza uma rápida pesquisa na internet ou liga a televisão em um noticiário, fica mais rotineiro encontrar notícias sobre violações dos direitos humanos e das minorias por parte de instituições públicas que deveriam proteger os cidadãos. Ao observar mais atentamente é de se notar que muito das violências são perpetradas por entes institucionais ou indivíduos que representam o Estado, como a citada acima.

Com toda esta problemática e a carga de um passado ditatorial, vem a pergunta proposta no começo desta tese: é possível pensar na justiça de transição como elemento para o direito ao desenvolvimento de uma sociedade?

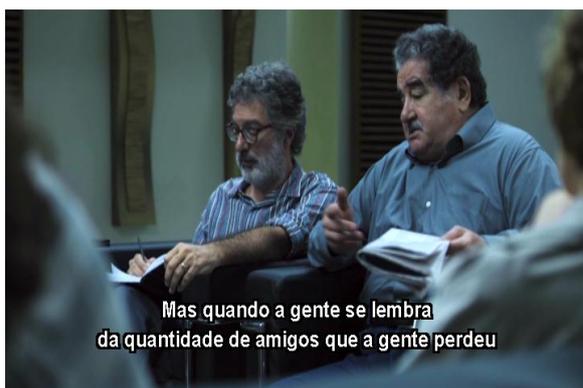
Construir as bases para que o direito ao desenvolvimento ocorra pleno e com respeito à dignidade humana é necessário para que um Estado democrático possa se constituir. O Brasil carrega, mesmo após 30 anos do término da ditadura civil-militar, o ranço do autoritarismo e da imposição do “justiçamento” pela força policial. Durante esta tese tentei demonstrar o quanto se faz necessário a constituição de uma real justiça transicional no País que abarque todas as bases transicionais (memória, justiça, reparação e reforma das instituições) e não apenas algumas.

As produções fílmicas de Lúcia Murat, assim como de outros diretores e produtores, como Flávia Castro, Silvio Da-Rin, Hilton Lacerda, Camilo Tavares, entre

outros estão inseridas dentro de um amplo processo de rememoração, da luta contra o esquecimento e para que as pessoas conheçam e compreendam suas histórias para que atrocidades passadas não voltem a se repetir. A luta pela memória e contra o esquecimento é travada em diversas frentes, mas principalmente na filmografia dos últimos 20 anos no Brasil. É na arte cinematográfica que as memórias de lutas e resistências a ditadura buscam (re)significar o passado. As produções audiovisuais devem ser entendidas como dispositivos constitutivos e construtores de memória social, pois o filme sempre será uma reelaboração do passado a partir de posicionamentos político ideológicos do presente.

A luta pelo direito a memória e verdade (uma das bases da justiça transicional) é a que teve, no Brasil, a maior produção, seja acadêmica ou artística. Isto não significa afirmar que ocorreu uma produção fílmica homogênea e consensual que tenham como foco a ditadura civil-militar. Como visei apresentar nos capítulos 02 e 03, até mesmo na produção de Murat há representações conflitantes, contraditórias e diversas em torno do passado de torturas e violações. Esta diversidade de perspectivas político-ideológico pode ser observada no filme *A Memória Que Me Contam*, quando os amigos discutem sobre a prisão de Paolo (Franco Nero).

**Imagens 276 a 303 – Cenas de *A Memória Que Me Contam*, quando os amigos debatem sobre a prisão de Paolo.**

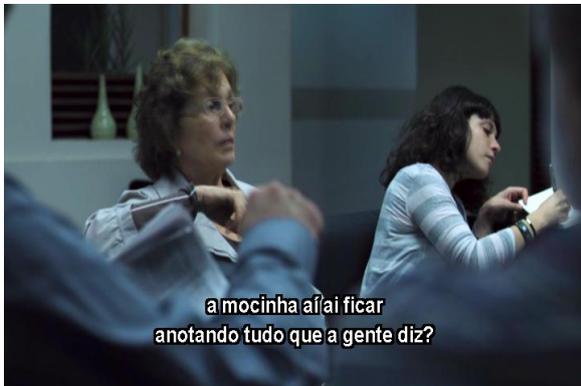




Qual é?



Além da Irene colocar a gente em todos os filmes dela



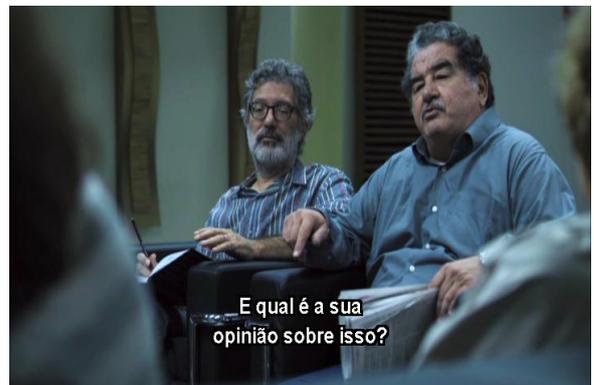
a mocinha aí ai ficar anotando tudo que a gente diz?



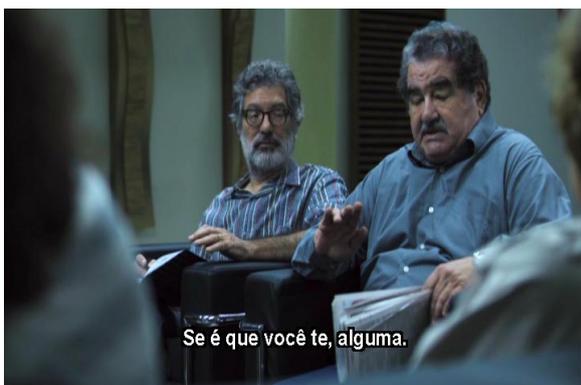
Eu só anoto o que me interessa



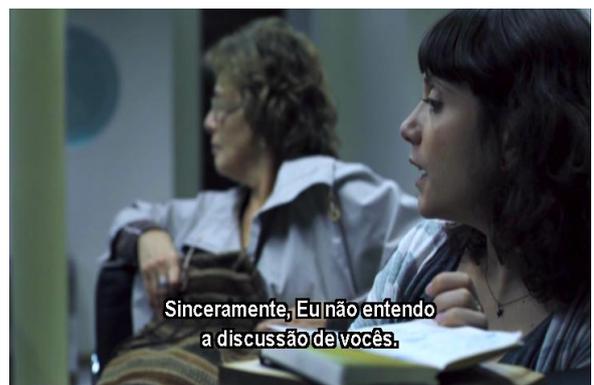
e o que o senhor tá falando tá me interessando muito.



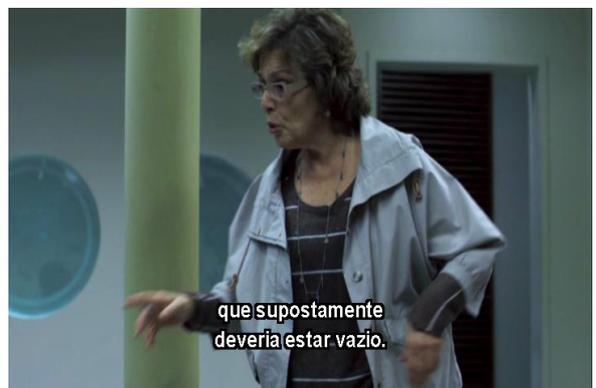
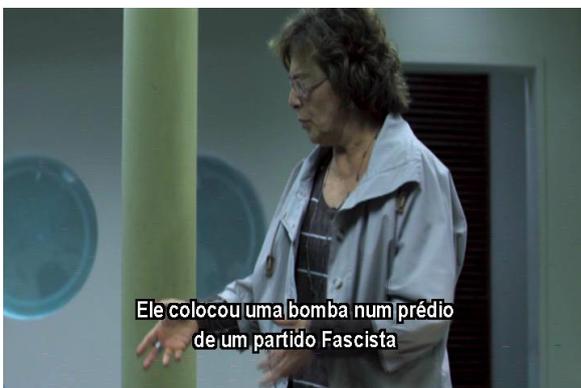
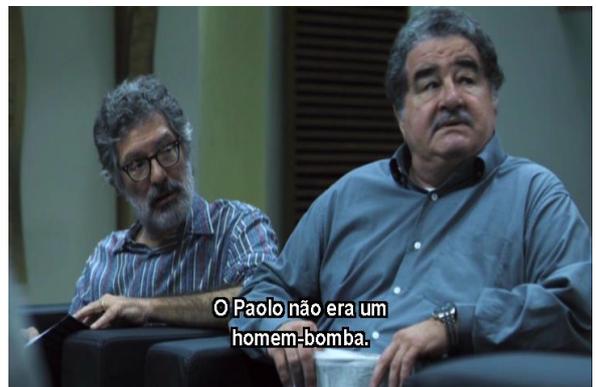
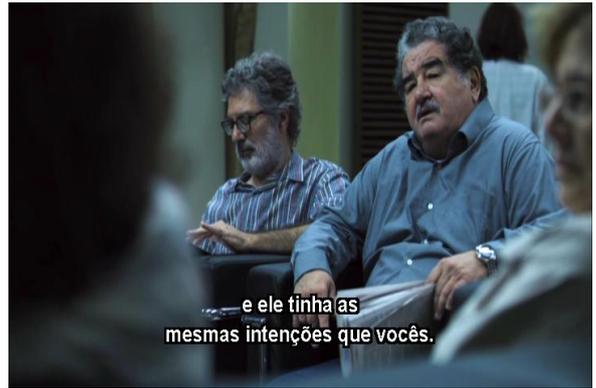
E qual é a sua opinião sobre isso?

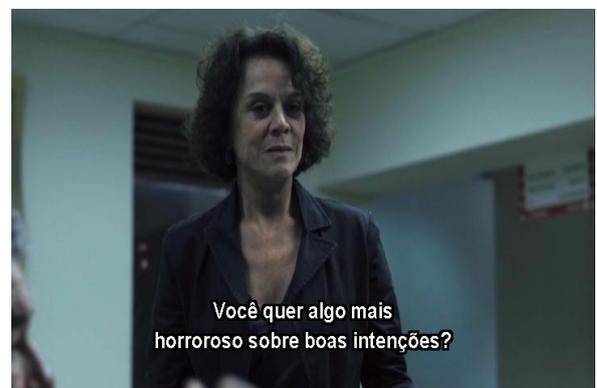
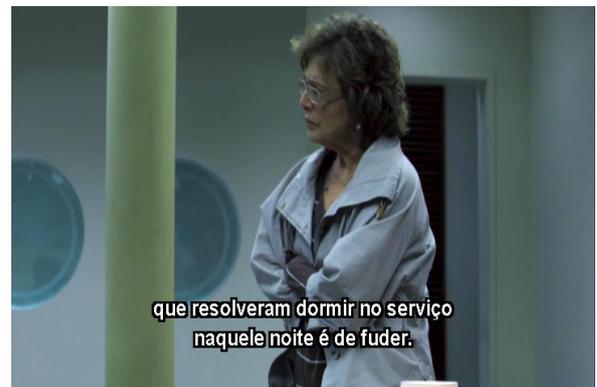
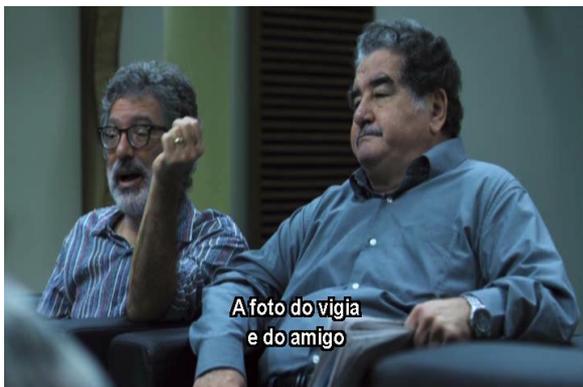
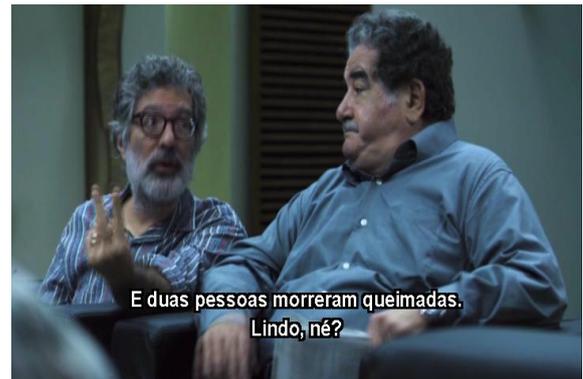


Se é que você te, alguma.



Sinceramente, Eu não entendo a discussão de vocês.

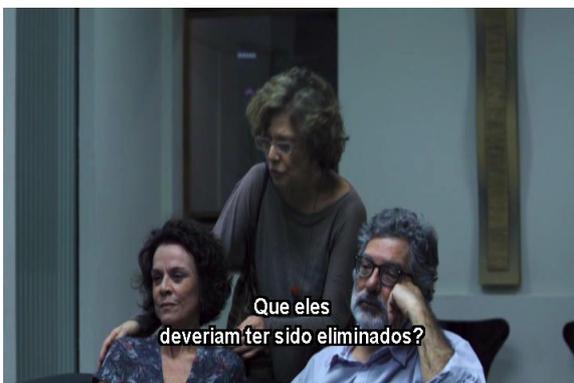
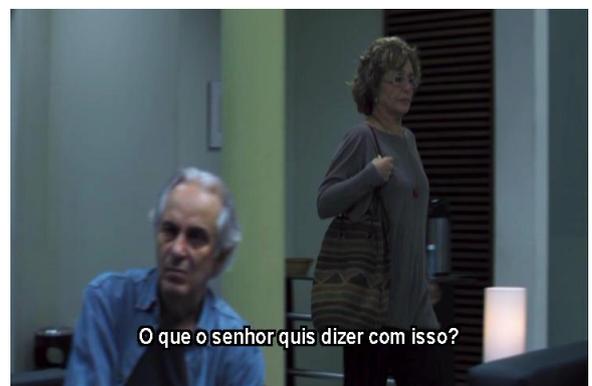
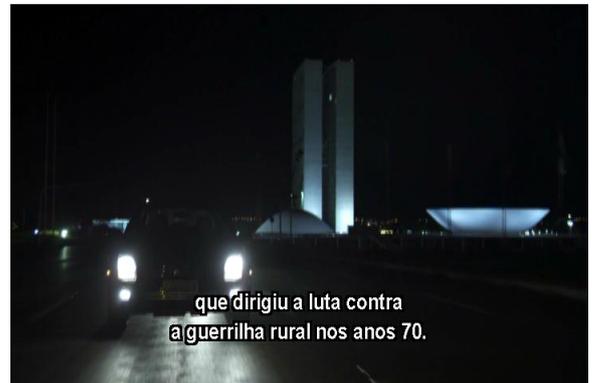
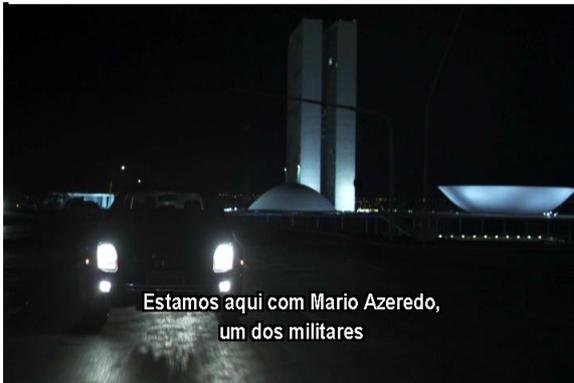


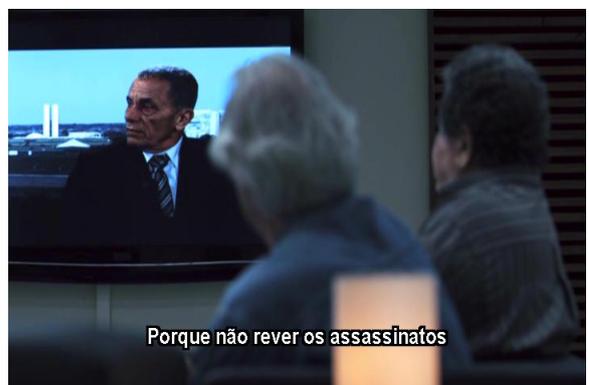
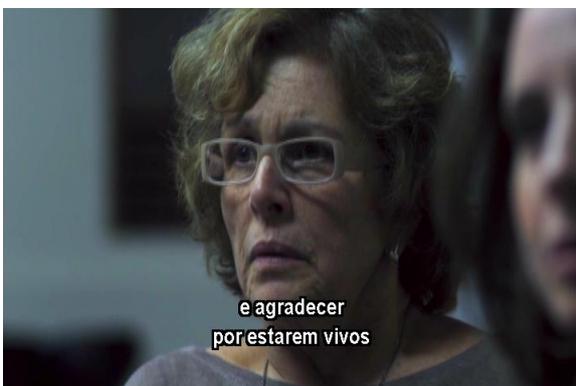
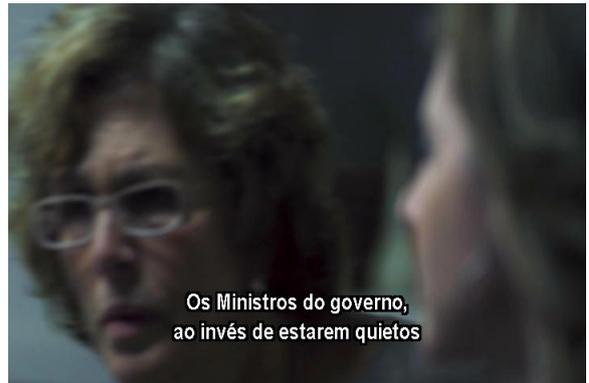


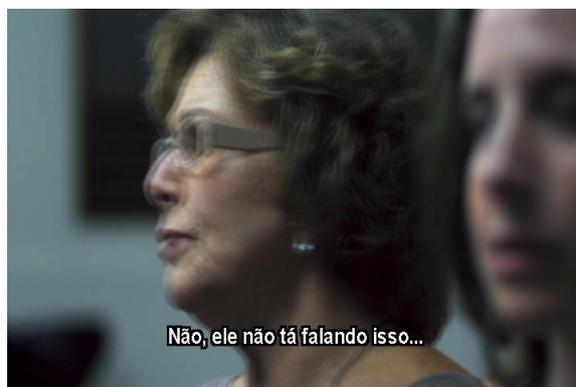
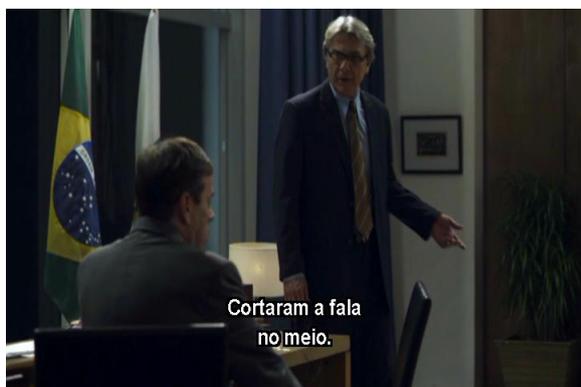
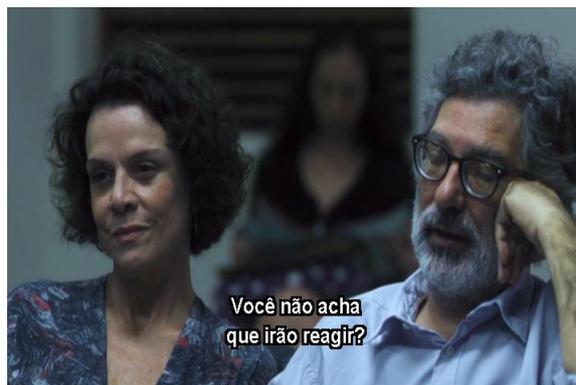
Nesta miríade de caminhos fato é que há uma intenção de se colocar em relevo a “história dos vencidos”, dos presos e torturados que resistiram à ditadura civil-militar. Resistência que pode ser armada (como a própria diretora Murat fez) ou mesmo nos modos de agir, de contestar a cultura e os padrões (como Heitor, irmão da diretora, realizou e pode ser visto em *Uma Longa Viagem*; ou como a filha de Miguel faz ao subir o morro para encontrar o namorado que comanda o tráfico, no filme *Quase Dois Irmãos*). Visei apresentar estas resistências e suas representações nos capítulos 02 e 03, onde analisei as representações e narrativas e pude perceber um tema central nas produções de Murat, qual seja a discussão sobre memória, o lembrar e esquecer dos acontecimentos da história recente do País; assim como notei as particularidades cada produção, como o momento em que foram feitas, a maneira de filmar e de narrar, e os diálogos com o tempo momento em que cada uma é filmada (como *A Memória Que Me Contam*, que traz uma discussão sobre abertura dos arquivos e constituição de uma Comissão da Verdade).

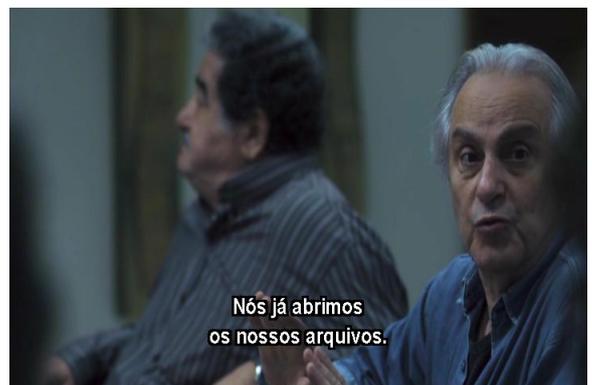
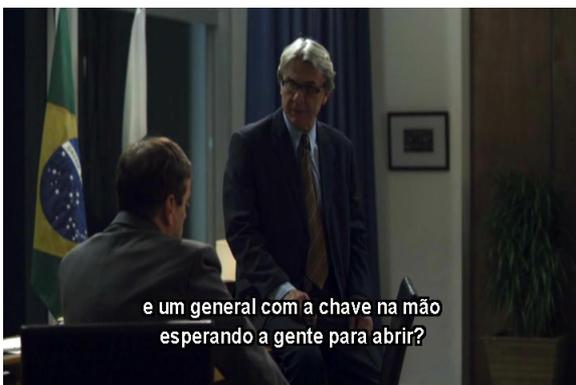
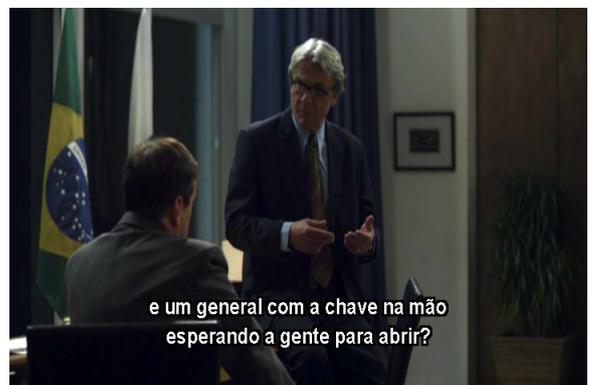
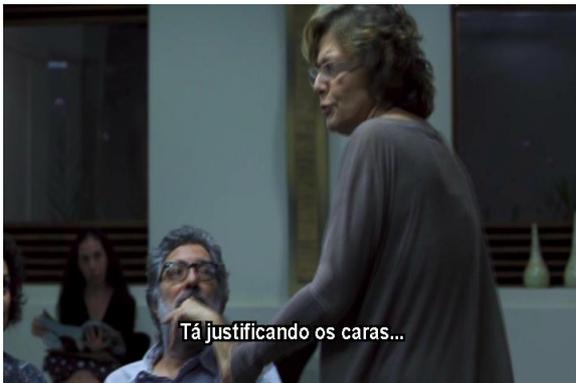
No filme *A Memória Que Me Contam* há uma passagem em que os amigos de Ana, que estão na sala de espera do hospital, discutem sobre a abertura dos arquivos da ditadura por parte dos militares, apontando que os arquivos e memórias dos que resistiram já estavam abertos e divulgados por meio de livros, filmes, estudos, entrevistas, etc. para todos. Contudo, a diversidade de opiniões sobre a abertura de todos os eventos para o público divide opiniões do grupo, como pode ser visto na sequência de cenas abaixo.

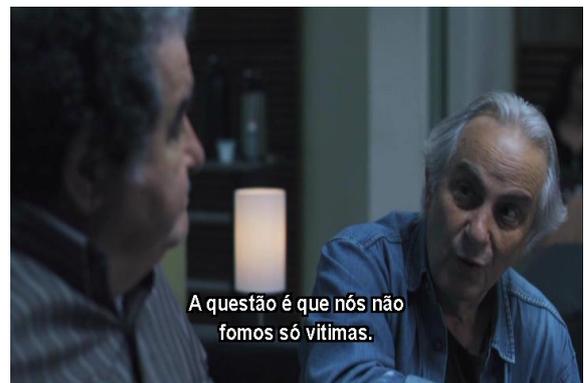
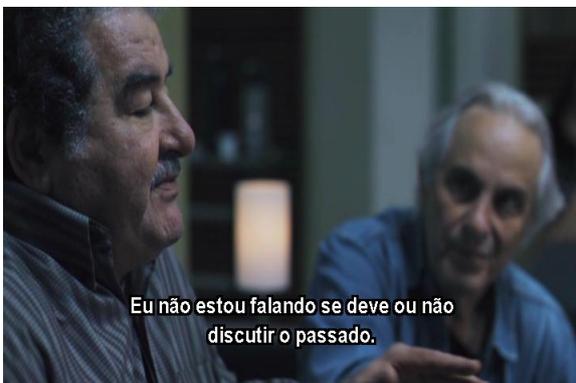
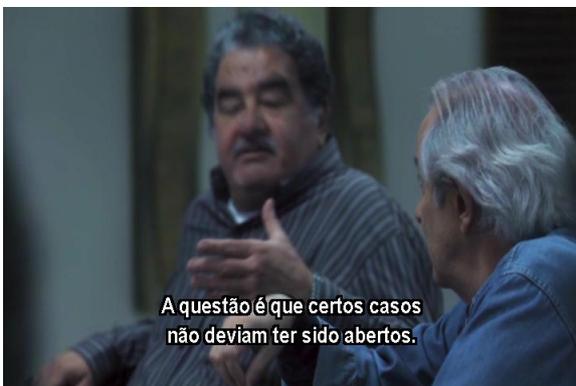
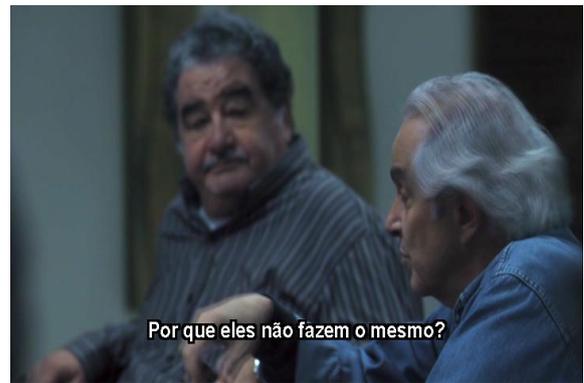
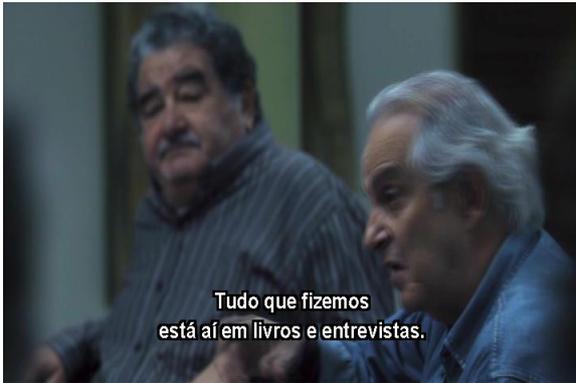
Imagens 304 a 357 – Cenas de A Memória Que Me Contam, quando há o debate sobre a abertura dos arquivos da ditadura civil-militar.

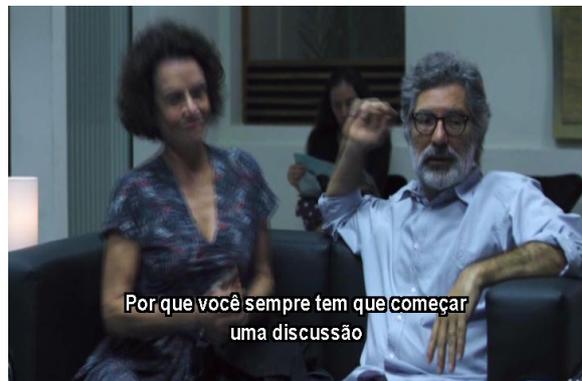
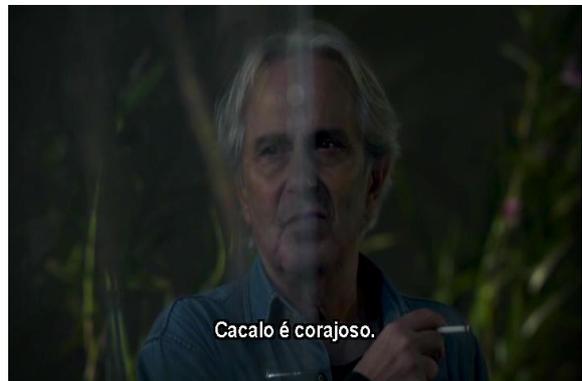
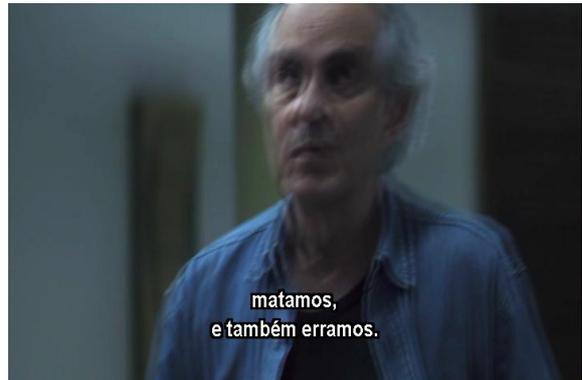


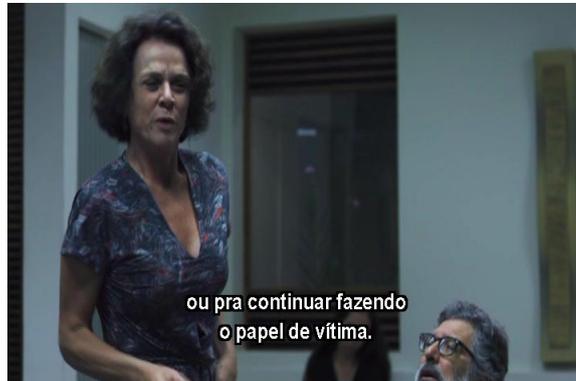
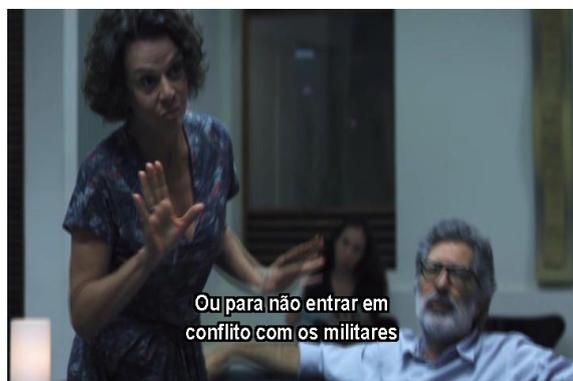
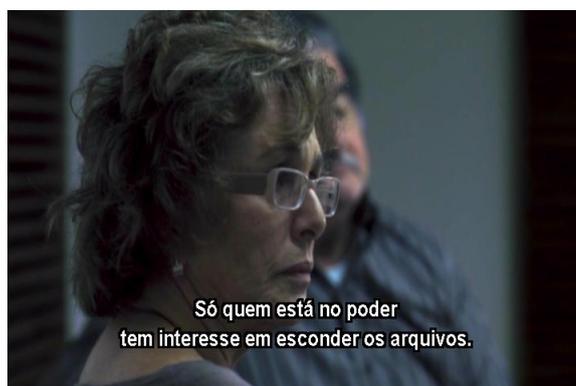
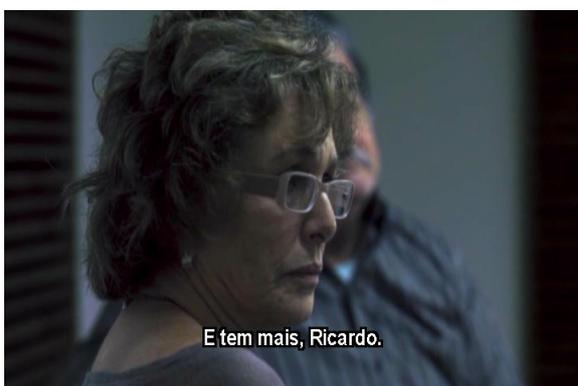
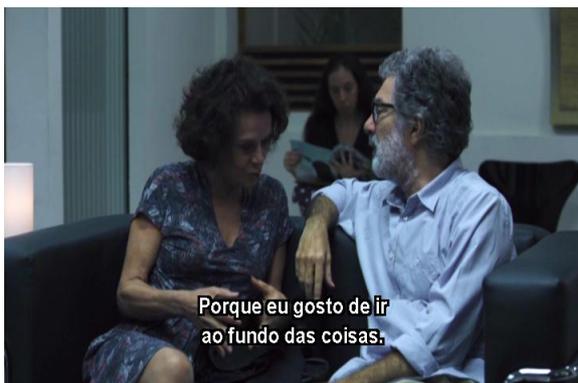












Santos (2009) aponta, de maneira geral, que logo após a abertura política, nem militares ou ex-guerrilheiros pareciam desejar remexer em feridas do passado. Segundo a autora,

Grosso modo, nem militares nem ex-guerrilheiros, mesmo que por diferentes motivos, pareciam desejar remexer nesse passado recente. Além disso, muitos ex-ativistas políticos de oposição ao regime militar estavam, naquele momento, lutando pela consolidação

da democracia e, inclusive, ingressando na política institucional. Não se deve esquecer ainda que, além de ex-militantes oposicionistas e até ex-guerrilheiros, os novos governos democráticos abrigavam em seus quadros, militares e civis que apoiaram, parcial ou integralmente, o regime ditatorial. Inimigos de outrora, atuavam lado a lado na construção de um novo País. Não seria o momento para se aflorarem os ressentimentos, para se unirem os esforços. (2009: p. 173)

A posição de Santos coaduna, em partes, com o exposto por Lúcia Murat em entrevista que realizei. A diretora diz:

Eu acho que existe uma rejeição muito grande a filmes sobre essa época. Tenho sentido isso muito, muito presente. Eu, agora com esse filme (estou falando do “Memória”), acho que estou ficando mais velha, mais sensível, mas acho que existe uma rejeição muito grande, mesmo dos jovens. Acho que tem a ver com o esquecimento mesmo [...] a rejeição eu acho que desde o “Que Bom Te Ver Viva” é a mesma.<sup>56</sup>

O direito a verdade e a memória são imprescindíveis para a construção de uma sociedade mais justa, pois o Brasil viveu e vive uma política de esquecimento, no sentido do que “passou, passou”, “deixar o passado onde está”. Foram, como já apontado anteriormente, as produções intelectuais, como filmes, estudos e entrevistas, que proporcionaram o não esquecimento e alimentaram a luta para o “não voltar a se repetir”. Como resultado dessa política é ver inúmeras pessoas excluídas das instituições, vilipendiadas de seus direitos e de possíveis reparações.

Mas para que tenha uma conexão entre direito ao desenvolvimento e justiça transicional outras bases devem ser trabalhadas, considerando que “a construção dos alicerces para o direito ao desenvolvimento precisam de valores e mecanismos democráticos” (SOARES: p. 17). A reparação é um dos elementos fundantes, como apresentado no capítulo 04, pois são estas ações que visam contribuir para a

---

<sup>56</sup> Entrevista de Lúcia Murat realizada em 19 de fevereiro de 2013 por mim.

(re)constituição de uma comunidade política onde, principalmente, o perdão é evocado pelo Estado junto as vítimas de violações.

Os filmes de Murat, como *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória que Me Contam* apresentam claramente a necessidade dessa reparação, principalmente moral, por parte do Estado com as vítimas de tortura e violações de direitos. Desde 1995 foi feito no sentido de revelar a verdade e reparar as vítimas, como a instauração da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos, criada pela Lei 9.140/95; a criação da Comissão da Anistia, por meio da Lei 10.559/02; e a Comissão Nacional da Verdade, instituída pela Lei 12.528/11. Contudo, diametralmente oposto as realizações nos campos do direito a verdade e a reparação, pouco foi realizado no campo das reformas institucionais.

Se considerar, para a reforma das instituições, dois principais campos, a reforma política e a reforma do judiciário e dos agentes de segurança, pouco ou nada foram feito. A falta de reformas profundas faz com que, atualmente, as instituições políticas, de defesa e judiciais sejam continuações das instituições existentes no período ditatorial. Segundo Rogério Dutra Santos:

Apesar de os militares no Brasil estarem submetidos à Presidência da República desde a Constituição de 1988, somente em 2004, o Ministério da Defesa – um órgão civil encarregado de dirigir as Forças Armadas – perdeu características de assessoria e de consulta e assumiu a condição de condutor superior e definidor das políticas de defesa e segurança do País e de coordenador dos Comandos Militares (antigos Ministérios da Aeronáutica, Exército e Marinha). Por iniciativa do Poder Legislativo, do Poder Executivo ou do Poder Judiciário, são as Forças Armadas as responsáveis pela ordem e pela garantia dos poderes constitucionais. Tais limitações institucionais e jurídicas, que subordinam as forças militares ao Poder civil, não se processaram da noite para o dia, e muitas das prerrogativas existentes no período da Ditadura civil-militar (1964-1985) ainda blindam algumas atividades militares do controle democrático e, por outro lado, submetem atividades de natureza civil à caserna. A continuidade das Polícias Militares estaduais nos moldes castrenses é um exemplo de que a transição da ditadura para a democracia ainda é um processo histórico inacabado.

Externando o caráter problemático dessas continuidades entre ditadura e democracia, as Polícias Militares estaduais transformaram-se nas verdadeiras responsáveis pela criminalização da pobreza e das dissidências políticas e por um número excessivo e inaceitável de mortes e de execuções sem processo. Essas instituições encontram respaldo em uma legislação que permanece fundada na lógica militarista da guerra ao inimigo interno e em um Poder Judiciário civil complacente, pouco democrático e majoritariamente conservador. Em sua origem, a estrutura e as características de funcionamento do aparelho repressivo do Estado brasileiro foram desenvolvidas sob a conjuntura internacional do combate ao comunismo e consolidadas durante o período ditatorial. Ainda assim, permanecem produzindo efeitos sobre a vida contemporânea porque orientam a formulação de normas e de políticas de segurança pública embora, paradoxalmente, a elas não se pretendam subordinar. (2015: p. 406)

Por ter uma polícia sem controle social, que forjar provas em cenas de crime<sup>57</sup> e encontra todo tipo de meandros para dar continuidade as práticas do período ditatorial, como tortura, é que haverá constantes violações aos direitos fundamentais. A questão da corrupção e das práticas policiais pode ser vista em *Quase Dois Irmãos*, pois o modo como os carcereiros tratam os presos políticos e suas visitas remetem a práticas recentes, de violações e humilhações.

Outro ponto é a necessária reforma das instituições políticas, que são o reflexo da própria população e de suas escolhas e fundamentos políticos. Ao observar o atual cenário, rapidamente se encontra figuras que estão no Congresso desde 1988, quando foi feita a atual Constituição. Sem que ocorra a necessária ruptura com o passado<sup>58</sup> (e não uma transição negociada, pois as feridas não são

---

<sup>57</sup> São inúmeros os casos em que cenas são forjadas por policiais para incriminar pessoas inocentes ou justificar crimes institucionais. Para saber mais ver as notícias como: MP denúncia policiais por ação com cena de crime forjada em favela do Rio <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/01/30/mp-denuncia-policiais-por-acao-com-cena-do-crime-forjada-em-favela-no-rio.htm>>; ou Polícia do Rio forja cena de crime para esconder assassinato de jovem <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/30/politica/1443571133\\_773507.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/30/politica/1443571133_773507.html)>

<sup>58</sup> O Brasil é tipo, por suas lideranças como o país onde as mudanças não podem ocorrer por meio de conflitos, mas de negociações, como aponta o ex-ministro Nelson Jobim, em entrevista ao site IG (<<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2015-02-04/campanha-discute-reforma-politica-com-transicao-ou-ruptura-do-modelo.html>>). Ora, são esses tipos de negociações que mantêm no poder uma classe política desde 1889, quando do golpe militar contra a monarquia (que mesmo deposta

cicatrizadas, apenas escondidas ou esquecidas) não haverá o passo para a real democratização e o direito ao desenvolvimento.

O País será, sempre, sem as devidas reformas (que são apontadas no filme *A Memória Que Me Contam*) o espaço para golpes e ataques aos direitos, como o que é vivenciado no ano de 2016, quando partidos políticos, utilizando de mecanismos espúrios e manobras escusas constituídas por instituições que não passaram por reformas profundas, impediram a manutenção do mandato de uma presidente eleita democraticamente.

A constituição para uma verdadeira democratização está na construção dos alicerces para o direito ao desenvolvimento e da justiça de transição, pensando políticas públicas possíveis para a participação efetiva da população vítima ou não de violações dos direitos fundamentais. Como aponta Soares,

embora a justiça de transição esteja estruturada com propósitos retrospectivos (lidar com o passado de graves violações de direitos humanos<sup>59</sup>) e o direito ao desenvolvimento se destine a um conjunto de ações a serem concretizadas para a melhoria das condições atuais, ambos os campos se estruturam para indicar os instrumentos e mecanismos que devem ser utilizados pelo Estado e pela sociedade para um futuro pautado em valores democráticos, mais justo socialmente e mais equilibrado economicamente. (pp. 20-21)

As produções fílmicas analisadas tratam do passado recente do Brasil, de um momento histórico que o poder esteve nas mãos de militares e seus apoiadores civis, mas principalmente de retratar as experiências dos que vivenciaram e testemunharam a ditadura civil-militar e as mudanças que estavam ocorrendo no Brasil em o mundo. Murat buscou em seus filmes testemunhas do passado como forma de legitimação das representações fílmicas que produziu o que condiz com uma postura denominada por Beatriz Sarlo de “guinada subjetiva”, isto é, “entender o passado a partir de sua lógica [...] reconstituindo a textura da vida e a verdade

---

recebeu uma pensão compensatória por parte do Governo), e que prevalece de geração em geração no poder, ditando as regras e as formas de organização do Estado. Nos momentos que o País esteve prestes a viver uma real ruptura, como com a política de João Goulart, houve o levante pela manutenção dos *status quo* e “normalização” do sociedade.

<sup>59</sup> Podendo ser um passado imediatista ou mesmo da história recente do País.

abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista” e ”a reivindicação de uma dimensão subjetiva” (2007: p. 18).

Este processo de ouvir e ver os testemunhos realiza a conexão entre a justiça de transição e o direito a desenvolvimento se pensar que p segundo é centra-se no reforço das capacidades de liberdade, apontadas por Sen, que os membros de uma comunidade tem o direito de desfrutar. Os direitos humanos representam as reivindicações que os indivíduos e o coletivo têm em prol de uma proteção de suas liberdades e do direito ao desenvolvimento, como é possível notar nos filmes de Murat *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam*. É preciso considerar “o impacto da democracia e das liberdades políticas sobre a vida e as capacidades dos cidadãos”. (SEN, 2010: p. 198) O direito a memória, verdade e reparação são ferramentas para a constituição de liberdade políticas e garantias de transparência dos que governos, para consolidação do real direito ao desenvolvimento social e humano.

As produções fílmicas têm, assim como outras áreas do conhecimento, e da academia, cada vez mais se fincando como bastião da memória sobre o regime civil-militar de 1964-1988. As memórias apresentadas nos filmes de Lúcia Murat ajudam a expor as violações e debater possíveis ações revisionistas, pois, o discurso fílmico e documental da diretora está intimamente ligado às lutas políticas do presente. Lutas pelas garantias fundamentais e pelo direito as liberdade para o desenvolvimento humano, social, cultural e político.

Vivemos em um momento de imensa turbulência no País, em que os direitos e liberdade, memórias e testemunhos estão sob ataque cerrado de pessoas que entendem o direito ao desenvolvimento como prioritário a um pequeno grupo, que liberdade e direitos são para aqueles que podem “comandar” o restante da população e gritam à plenos pulmões o retorno do autoritarismo, onde poderiam impor sua verdade pela violência. Exemplos destas ações estão espalhados pelo Brasil, e em rápida busca na internet é possível encontrar ações de ameaça à jornalista, como Ricardo Boechat<sup>60</sup>, a comediantes que criticam a violência policial, como Porchat<sup>61</sup>, ao livre pensamento e discussão da diversidade nas escolas<sup>62</sup> e o crescimento do movimento fascista<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup><https://www.facebook.com/ricardoboechoatoficial/photos/a.1582086215413508.1073741829.1561842560771207/1728698750752253/?type=3&theater>

<sup>61</sup> <http://www.revistaforum.com.br/2014/02/11/apos-parodiar-pm-fabio-porchat-e-ameacado-de-morte/>

Nas palavras de Sen, “a *formação* bem informada e não sistematizada imposta e nossos valores requer comunicação e diálogo abertos, e as liberdades políticas e direitos civis” são centrais “para esse processo” (2010: p. 201). Os filmes são uma maneira de discutir e apontar que devemos lutar pela manutenção dos direitos e liberdades para que tenhamos uma sociedade mais justa e desenvolvida.

---

<sup>62</sup> <http://educacao.uol.com.br/noticias/2016/04/06/camara-de-campo-grande-aprova-lei-da-mordaca-em-escolas-e-cria-polemica.htm>

<sup>63</sup> <http://www.ocafezinho.com/2015/06/28/reflexoes-sobre-a-ascensao-do-fascismo-no-brasil/>

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ABREU, Márcia. *As memórias do outro – debate do texto “O passado no presente: ficção, história e memória”*. IN ROCHA, João Cezar de Castro (org). **Roger Chartier – a força das representações: história e ficção**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

ABRÃO, Paulo; PAYNE, Leigh A.; TORELLY, Marcelo D. (orgs) **A Anistia na era da responsabilização: o Brasil em perspectiva internacional e comparada**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Oxford: Oxford University, Latin American Centre, 2011.

ABRÃO, Paulo; TORELLY, MARCELO D. *As dimensões da Justiça de Transição no Brasil, a eficácia da Lei de Anistia e as Alternativas para a verdade e justiça*. IN ABRÃO, Paulo; PAYNE, Leigh A.; TORELLY, Marcelo D. (orgs) **A Anistia na era da responsabilização: o Brasil em perspectiva internacional e comparada**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Oxford: Oxford University, Latin American Centre, 2011.

ABRÃO, Paulo. *Verdade e justiça na transição política brasileira*. IN SABADELL, Ana Lucia; SIMON, Jan-Michael; DIMOULIS, Dimitri. (orgs) **Justiça de Transição: das anistias às Comissões de Verdade**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2014.

ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo D. *O Programa de reparações como eixo estruturante da justiça de transição no Brasil*. IN REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição: manual para a América Latina**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

ABRÃO, Paulo. *A Lei de Anistia no Brasil: as alternativas para a verdade e a justiça*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória: direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção**. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

ACESSO CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS (org). **Justiça de Transição para uma transição da justiça**. Porto Alegre: Avante, 2012.

ADORNO, Theodor. *O que significa elaborar o passado*. IN **Primeira Versão**, Ano VI, n. 225, jan./abr., 2008, Porto Velho, RO. Disponível em: <[http://www.primeiraversao.unir.br/atigos\\_pdf/225\\_.pdf](http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/225_.pdf)> Último Acesso em 06 de set. 2015.

\_\_\_\_\_. **Educação após Auschwitz**. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Educa%C3%A7%C3%A3o-ap%C3%B3s-Auschwitz-Adorno.pdf>> Último Acesso em: 05 de set. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Por uma teoria do Poder Destituente**. Disponível em: <<https://5dias.wordpress.com/2014/02/11/por-uma-teoria-do-poder-destituente-de-giorgio-agamben/>> Último Acesso em: 12 de Janeiro de 2016.

AGUIAR, Marco Alexandre de. **A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso Companheiro?**. 2008. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008. Disponível em: <[http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2008/aguia\\_ma\\_dr\\_assis.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2008/aguia_ma_dr_assis.pdf)>. Último Acesso em: 17 set.2015.

ALENCASTRO, Luis Felipe. **Conferência “Esquecimento e Memória”**. 29 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/conferencia-esquecimento-e-memoria-luiz-felipe-de-alencastro>> Último Acesso em 10 de junho de 2016

ALFONSIN, Jacques Távora. *A dignidade humana como fundamento da justiça de transição*. IN ACESSO CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS (org). **Justiça de Transição para uma transição da justiça**. Porto Alegre: Avante, 2012.

ALMG. **Resistir sempre: ditadura nunca mais: 50 anos do Golpe de 64: justiça de transição.** 2014. Disponível em: <<https://dspace.almg.gov.br/xmlui/bitstream/handle/11037/10651/Revista50AnosDoGolpeComCapa2.pdf?sequence=1>>

ALVES, José Augusto Lindgreen. **Os direitos humanos na pós-modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os direitos humanos como tema global.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

ANCINE, BRASIL. **Relatório Filmes Brasileiros por Gênero – 1995 a 2014.** Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2104-22052015.pdf>> Último Acesso em: 17 de jul. 2015.

\_\_\_\_\_. **Relatório Filmes Brasileiros Lançados – 1995 à 2014.** Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-22052015.pdf>> Último Acesso em: 17 de jul. 2015.

\_\_\_\_\_. **Valores Captados por Produtora e Projeto (ordem alfabética) - 1995 a 2013.** Disponível em: <[http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2405\\_12112014.pdf](http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2405_12112014.pdf)> Último Acesso em: 17 de jul. 2015.

ANISTIA INTERNACIONAL BRASIL. **Criminalização dos protestos e violência policial no Brasil ameaçam princípios fundamentais do Estado Democrático de Direito.** 24 de outubro de 2013. Disponível em <<https://anistia.org.br/noticias/criminalizacao-dos-protestos-e-violencia-policial-brasil-ameacam-principios-fundamentais-estado-democratico-de-direito/>> Último Acesso em 10 de março de 2016.

ANSARA, Soraia. **Memória política, repressão e ditadura no Brasil.** Curitiba: Juruá, 2009.

ARENDDT, Hannah. **Responsabilidade e julgamento**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ARTHUR, Paige. *Como as “transições” reconfiguraram os direitos humanos: uma história conceitual da justiça de transição*. IN REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição: manual para a América Latina**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

AUMONT, Jacques; Michel Marie. **A Análise do filme**. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, 2009.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces**. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1986.

BELL, Christine. *Transitional Justice, Interdisciplinarity and the State of the ‘Field’ or ‘Non-Field’*. IN **The International Journal of Transitional Justice**, vol. 3, 2009, 5-27. Disponível em <<http://www.qub.ac.uk/research-centres/isctsj/filestore/Filetoupload,510577,en.pdf>>

BENJAMIN, Walter. **Il dramma barocco tedesco**. Torino, Itália: Giulio Einaudi Editore, 1971.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2013.

\_\_\_\_. **O Anjo da história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BERGER, Christa; CHAVES, Juliana Campos. *A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira.* IN **Revista Comunicação e Educação.** Vol. 14, n. 3, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/43580/47202>> Último Acesso em: 10 de out. 2015.

BERGSON, Henri. **Memória e vida.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BILHARINHO, Guido. **Cem anos do cinema brasileiro.** Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

\_\_\_\_. **O cinema brasileiro nos anos 70.** Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 2007.

\_\_\_\_. **O cinema brasileiro nos anos 80.** Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

\_\_\_\_. **O cinema brasileiro nos anos 90.** Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRASIL, Marcia Paterman. **História e Utopia – O cinema de Silvio Tendler.** Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=12998@2](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=12998@2)> Último Acesso em: 15 de jan. 2015.

\_\_\_\_. Presidência da República. Lei 12.528 de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade, no âmbito da Casa Civil da Presidência da

República. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm)> Último Acesso em 20 de novembro de 2015.

BRITO, Alexandra Barahona de; ENRIQUEZ, Carmen González; AGUILAR, Paloma. (orgs) **Las políticas hacia el pasado:** juicios, depuraciones, perdón y olvido em las nuevas democracias. Madrid: Istmo, 2002.

\_\_\_\_.; \_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. (orgs) **The politics of memory:** transitional justice in democratizing societies. Oxford: Oxford University Press, 2004.

BRUM, Liniane Haag. **Antes do passado:** o silêncio que vem do Araguaia. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.

CALIL, Mario Lúcio Garcez. *O direito fundamental à memória e à verdade e a justiça de transição: pressupostos para a construção de uma cultura constitucional democrática.* IN ACESSO CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS (org). **Justiça de Transição para uma transição da justiça.** Porto Alegre: Avante, 2012.

CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento:** os campos de concentração na Argentina. São Paulo: Boitempo, 2013.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema novo:** imagens do populismo. 1999. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 1999. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000204056>> Último Acesso em 17 de jan. 2015.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analizar un film.** Barcelona, Espanha: Paidós, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHAMPEIL-DESPLATS, Véronique. *Liberdades econômicas, direitos do homem e direitos fundamentais*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória: direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção**. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

CHARTIER, Roger. *O passado no presente: ficção, história e memória*. IN ROCHA, João Cezar de Castro (org). **Roger Chartier – a força das representações: história e ficção**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa, Portugal: Difel, 2002.

CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. **Caso Gomes Lund E Outros (“Guerrilha Do Araguaia”) Vs. Brasil**. Sentença de 24 de novembro de 2010. Disponível em: < [http://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_219\\_por.pdf](http://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_219_por.pdf)> Último Acesso em: 20 de março de 2016.

\_\_\_\_\_. **Caso Perozo e Outros Vs.Venezuela**. Sentença de 28 de janeiro de 2009. Disponível em: <[http://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_195\\_esp.pdf](http://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_195_esp.pdf)> Último Acesso em: 20 de março de 2016.

\_\_\_\_\_. **Caso Ríos e Outros Vs.Venezuela**. Sentença de 28 de janeiro de 2009. Disponível em: <[http://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_194\\_esp.pdf](http://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_194_esp.pdf)> Último Acesso em: 20 de março de 2016.

CUNHA, Luciana Gross; ALMEIDA, Frederico de. *Justiça e desenvolvimento econômico na Reforma do Judiciário brasileiro*. IN SCHAPIRO, Mario G.; TRUBEK, David M. **Direito e desenvolvimento: um diálogo entre os BRICS**. São Paulo: Saraiva, 2012.

CUNHA, Rodrigo de Moura e. **Memória dos ressentimentos: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível

em:<<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=31301>> Último Acesso em: 10 de set. 2015.

CURY, Paula Maria Nasser. *Comissão da Verdade: análise do caso brasileiro*. IN MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. N. 7, jan./jun. 2012. Brasília: Ministério da Justiça, 2012.

D'ARAÚJO, Maria Celina. *Memória da ditadura militar no Brasil: fontes e métodos*. IN GOMES, Angela de Castro. (coord.) **Direitos e cidadania: memória, política e cultura**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DORNELLES, João Ricardo W. *Direitos humanos e a justiça ética da memória: uma perspectiva das vítimas*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória: direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção**. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

DREIFUSS, René A. **1964: a conquista do Estado**. Petrópolis: Vozes, 1981.

FAZIO, Rodrigo. **A luta armada no Brasil através do filme “O que é isso, companheiro?”** Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&o\\_obra=126020](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=126020)>.Último Acesso em: 20 de set. 2015.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela história**. Lisboa, Portugal: Presença, 1989.

FEIJÓ, Sara Carolina Duarte. **Memória da resistência à ditadura: uma análise do filme Batismo de Sangue**. Dissertação (Mestrado em História) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03082011-122908/pt-br.php>> Último Acesso em: 17 de set. 2015.

FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. **Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada.** Madrid: Alianza Editorial, 2008.

FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **João Goulart: entre memória e a história.** Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar.* IN **Revista Brasileira de História**, volume 24, n. 47, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>> Último Acesso em: 6 dez. 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A Narrativa cinematográfica.** Brasília: EdUnB, 2009.

\_\_\_\_\_.;\_\_\_\_\_. **El Relato cinematográfico.** Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1995.

GHAJ, Yash. *Globalização, multiculturalismo e direito.* IN SANTOS, Boaventura de Sousa. (org.) **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural.** Porto, Portugal: Afrontamento, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GINZBURG, Jaime. *A interpretação do rastro em Walter Benjamin*. IN: SEDLMAYER, Sabrina. e GINZBURG, Jaime (Orgs.) **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GREIFF, Pablo de. *Justiça e reparações*. IN REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição: manual para a América Latina**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

GRYNSZPAN, Mario; PANDOLFI, Dulce Chaves. *Memórias de favelas, em favelas: favelas do Rio de Janeiro e direito a memória*. IN GOMES, Angela de Castro. (coord.) **Direitos e cidadania: memória, política e cultura**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

GUERRA, Fabiana de Paula. **Luta armada em foco: a guerrilha do Araguaia nas telas do cinema**. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008. Disponível em: <[http://www.btdt.ufu.br/tde\\_arquivos/16/TDE-2008-12-12T142427Z-1311/Publico/Fabiana.pdf](http://www.btdt.ufu.br/tde_arquivos/16/TDE-2008-12-12T142427Z-1311/Publico/Fabiana.pdf)> Acesso em: 25 out.2014

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. **“Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina (24 hour party people)”**: juventude, cultura e representação do social no cinema. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_arquivos/7/TDE-2008-04-29T054840Z-1220/Publico/400597.pdf](http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/7/TDE-2008-04-29T054840Z-1220/Publico/400597.pdf)> Último Acesso em: 5 ago.2015.

HUMAN RIGHTS WATCH. **Força Letal: violência policial e segurança pública no Rio de Janeiro e em São Paulo**. Nova York: Human Rights Watch, 2009.

IVÁNOV, V. V. **Dos diários de Sergei Eisenstein e outros ensaios**. São Paulo: EdUSP, 2009.

JAPIASSÚ, Carlos Eduardo Adriano; MIGUENS, Marcela Siqueira. *Justiça de Transição: uma aplicação dos Princípios de Chicago à realidade brasileira*. IN

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

LAGNY, Michèle. *O cinema como fonte de história*. IN NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

LEAL, Rogério, Gesta. **Verdade, memória e justiça no Brasil: responsabilidades compartilhadas: morte, tortura, sequestro e desaparecimento de pessoas no regime militar brasileiro: de quem é a responsabilidade?** Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2012.

LEDERACH, John Paul. **Conflict Transformation**. Outubro, 2013. Disponível em: <<http://www.beyondintractability.org/essay/transformation>> Último Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas/SP: Unicamp, 2003.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

\_\_\_\_\_. *A ditadura militar no Brasil em uma abordagem cinematográfica não tradicional: A terceira morte de Joaquim Bolívar*. IN **Revista O Olho da História**, n. 14, Salvador (BA), 2010. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/caroline.pdf>> Último Acesso em: 19 de set. 2015.

\_\_\_\_\_. **Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000787791&fd=y>> Último Acesso em 19 de set. 2015.

LONGHI, Rafael. *A proteção das vítimas no caso brasileiro: da reparação civil e outras medidas (leis nº 9.140/1995 e nº 10.559/2002)*. IN MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. N. 7, jan./jun. 2012. Brasília: Ministério da Justiça, 2012.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUIZ JUNIOR, Celso. **O cinema como fonte de pesquisa na sala de aula**: análise fílmica sobre a resistência armada à ditadura militar brasileira. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008. Disponível em: <[http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2008\\_celso\\_luiz.pdf](http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2008_celso_luiz.pdf)> Acesso em: 20 dez.2014.

MALAVOTA, Leandro Miranda. O início da Falange Vermelha. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0569.pdf>> Último Acesso em: 29 de set. 2015.

MALLINDER, Louise. *Perspectivas transnacionais sobre a anistia*. IN ABRÃO, Paulo; PAYNE, Leigh A.; TORELLY, Marcelo D. (orgs) **A Anistia na era da responsabilização**: o Brasil em perspectiva internacional e comparada. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Oxford: Oxford University, Latin American Centre, 2011.

MARIE, Michael; JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTÍN, María. *Nova sessão de tortura da polícia da Bahia acaba na morte de jovem de 16 anos: Corregedoria investiga ação policial contra adolescente que morreu dias depois com lesão na traqueia*. IN **El País**. 22 de maio de 2016. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/19/politica/1463669134\\_226800.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/19/politica/1463669134_226800.html)> Último acesso em 23 de maio de 2016.

MATE, Reyes. **Justicia de las víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación**. Barcelona, Espanha: Anthropos, 2008.

MATTOS, Geraldo. **Dicionário Júnior da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 2011.

MCARTHUR, Fabiana Godinho. *Justiça de Transição: o caso brasileiro*. IN MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. N. 7, jan./jun. 2012. Brasília: Ministério da Justiça, 2012.

MEDEIROS FILHO, Barnabé. **1964 – o golpe que marcou a ferro uma geração**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2014.

MÉNDEZ, Juan. E. Linking **Transitional Justice and Development, Keynote Speech of at FriEnt** (the Working Group on Development and Peace), Panel Discussion on Justice and Development after War and Violent Conflict, Berlim, 28 de janeiro de 2010. Disponível em: <<https://www.frient.de/file/publikationen/dokument/download/keynote-speech-linking-transitional-justice-and-development/>> Último Acesso em 02 de out. 2015.

MEZAROBBA, Glenda. **Um acerto de contas com o futuro: a anistia e suas consequências: um estudo do caso brasileiro**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; FAPESP, 2006.

MEZAROBBA, Glenda. *O que é justiça de transição? Uma análise do conceito a partir do caso brasileiro*. IN SOARES, Inês Virgínia Prado; KISHI, Sandra Akemi Shimada. (coords). **Memória e verdade: a justiça de transição no Estado Democrático brasileiro**. Belo Horizonte: Fórum, 2009.

MIGUEL, Neliane Maria Ferreira. **Do “milagre” à “abertura”: aspectos do regime militar revisitados através de uma análise do filme Pra Frente Brasil**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007. Disponível em: <[http://www.btdtd.ufu.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1261](http://www.btdtd.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1261)>.

MILLARCH, Aramis. *Um filme emocionante sobre a tortura de mulheres no Brasil*. IN **Estado do Paraná**, Almanaque, Tablóide, página 3, 15 de jun. 1989. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/um-filme-emocionante-sobre-tortura-de-mulheres-no-brasil>> Último Acesso em: 10 de set. 2015.

\_\_\_\_\_. *O hino à vida de Lúcia Murat*. IN **Estado do Paraná**, Almanaque, Tablóide, página 3, 12 de dez. 1989. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/o-hino-vida-de-lucia-murat>> Último Acesso em 10 de set. 2015.

\_\_\_\_\_. *Brasil, tortura e mulheres em duas visões de cineastas*. IN **Estado do Paraná**, Almanaque, Tablóide, página 3, 21 de Nov. 1989. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/brasil-tortura-mulheres-em-duas-visoes-de-cineastas>> Último Acesso em: 10 de set. 2015.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. N. 1, jan./jun. 2009. Brasília: Ministério da Justiça, 2009. Disponível em <<http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anistia-politica-2>>

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. N. 7, jan./jun. 2012. Brasília: Ministério da Justiça, 2012. Disponível em <<http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anistia-politica-2>>

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NOVA, Cristiane. *Narrativas históricas e cinematográficas*. IN NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

\_\_\_\_\_. O cinema e o conhecimento da história. IN **O Olho da História**, n. 3, Salvador, 1996. Disponível em: <[https://www.academia.edu/300773/O\\_Cinema\\_Eo\\_Conhecimento\\_Da\\_Hist%C3%B3ria](https://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria)>

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

NUNES, José Walter. **Patrimônios subterrâneos em Brasília**. São Paulo: Annablume, 2005.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *O Estado de Direito e a justiça de transição em sociedades em conflito ou pós-conflito*. IN MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. N. 1, jan./jun. 2009. Brasília: Ministério da Justiça, 2009. Disponível em <<http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anistia-politica-2>>

\_\_\_\_\_. Human Rights Council. **Report of the Special Rapporteur on the Promotion of truth, Justice, Reparation and Guarantees of Non-Recurrence, Pablo de Greiff**. UN Doc. a/hrc/21/46. 09 de ago. 2012. Disponível em: <[http://www.ohchr.org/Documents/HRBodies/HRCouncil/RegularSession/Session21/A-HRC-21-46\\_en.pdf](http://www.ohchr.org/Documents/HRBodies/HRCouncil/RegularSession/Session21/A-HRC-21-46_en.pdf)> Último Acesso em 26 de março de 2016.

OST, François. **O tempo do direito**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

PEREIRA, Anthony W. **Ditadura e repressão**: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, Chile e na Argentina. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERNISSA JÚNIOR, Carlos; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese; ALVARENGA, Nilson Assunção. (orgs) **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINHEIRO, Milton. (org.) **Ditadura**: o que resta da transição. São Paulo: Boitempo, 2014.

PINTO, Simone Rodrigues. **Memória, verdade e responsabilização**: uma perspectiva restaurativa da justiça transicional. Brasília: EdUnB, 2012.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=8048@1](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=8048@1)>. Último Acesso em: 20 de set. 2015.

PIRES, Cecília. *Memória e subjetividades*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória**: direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

PNUD. **A Human Rights-based Approach to Development Programming**. 23 de maio de 2002. Disponível em: <<http://www.undp.org/content/undp/en/home/librarypage/democratic->

governance/human\_rights/a-human-rights-based-approach-to-development-programming-in-undp.html>

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. IN **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)> Último Acesso em: 13 de jun. 2013.

POMAR, Pedro Estevam da Rocha. *O modismo “civil-militar” para designar a Ditadura Militar*. IN **O Brasil de Fato: uma visão popular do Brasil e do mundo**. 2012. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/10300>> Último Acesso em: 30 de Nov. 2015.

QUEIROZ, Silvia Maria Brandão. *Esquecimento ou verdade? Perdão ou justiça? A justiça de transição no Brasil*. IN ACESSO CIDADANIA E DIREITOS HUMANOS (org). **Justiça de Transição para uma transição da justiça**. Porto Alegre: Avante, 2012.

QUINALHA, Renan Honório. **Justiça de Transição: contornos do conceito**. São Paulo: Outras Expressões; Dobra Universitária, 2013.

REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição: manual para a América Latina**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

REÁTEGUI, Félix. *As vítimas recordam: Notas sobre a prática social da memória*. IN REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição: manual para a América Latina**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ditadura civil-militar.* IN **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, caderno Prosa & Verso, 31 de março de 2012.

\_\_\_\_\_. *O sol sem peneira.* IN **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, agosto de 2012. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-sol-sem-peneira>> Último Acesso em: 31 de out. 2015.

\_\_\_\_\_.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs) **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro (org). **Roger Chartier – a força das representações: história e ficção.** Chapecó, SC: Argos, 2011.

ROHT-ARRIAZA, Naomi; ORLOVSKY, Katharine. *Uma relação complementar: reparações e desenvolvimento.* IN REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição: manual para a América Latina.** Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

ROSENSTONE, Robert A. **El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia.** Barcelona, Espanha: Editora Ariel, 1997.

\_\_\_\_\_. **A história nos filmes, os filmes na história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias.** São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória:** direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. *Os paradoxos da memória na crítica da violência*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória:** direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

SÀ, Antônio Fernando de Araújo. *40 anos do golpe de 1964: Ditadura nunca mais!* In **Cadernos UFS de História**. Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão: Editora UFRS, v. 5, n. 6, jan.-dez. 2004.

SABADELL, Ana Lucia; SIMON, Jan-Michael; DIMOULIS, Dimitri. (orgs) **Justiça de Transição:** das anistias às Comissões de Verdade. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2014.

SABADELL, Ana Lucia; DIMOULIS, Dimitri. *Anistias políticas: considerações de história e política do direito*. IN SABADELL, Ana Lucia; SIMON, Jan-Michael; DIMOULIS, Dimitri. (orgs) **Justiça de Transição:** das anistias às Comissões de Verdade. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2014.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

SALES, Jean Rodrigues. **A luta armada contra a ditadura militar:** a esquerda brasileira e a influência da Revolução Cubana. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

SALGADO, Aline. *Lembranças abertas*. IN **Revista de História**. 2013. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/cine-historia/lembrancas-abertas>> Último acesso em: 27 de jul. 2015.

SAMPAIO, José Adércio Leite; ALMEIDA, Alex Luciano Valadares de. *Verdade e história: por um direito fundamental à verdade*. IN SOARES, Inês Virgínia Prado; KISHI, Sandra Akemi Shimada. (coords). **Memória e verdade: a justiça de transição no Estado Democrático brasileiro**. Belo Horizonte: Fórum, 2009.

SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. *O cinema-denúncia de Lúcia Murat*. IN **O Guari: Revista Eletrônica de Literatura**. 2013. Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2013/09/o-cinema-denuncia-de-lucia-murat.html>> Último Acesso em: 07 de set. 2015.

SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida. (orgs). **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**. Volume I. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

SANTOS, Cecília MacDowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida. (orgs). **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**. Volume II. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O direito dos oprimidos: sociologia crítica do direito**, parte 1. São Paulo: Cortez, 2014.

\_\_\_\_\_. (org.) **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Porto, Portugal: Afrontamento, 2004.

\_\_\_\_\_.; CHAUI, Marilena. **Direitos humanos, democracia e desenvolvimento**. São Paulo: Cortez, 2013.

SANTOS, Marcia de Souza. **A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo**. 2009. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <[http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4946](http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4946) > Último Acesso em: 24 maio 2015.

SANTOS, Rogério Dutra. *A lógica do “inimigo interno” nas Forças Armadas e nas Polícias Militares e sua impermeabilidade aos direitos fundamentais: elementos para uma emenda à Constituição*. IN SOUSA JUNIOR, José Geraldo de (org). **O direito achado na rua: introdução à justiça de transição na América Latina**. Brasília: UnB, 2015.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

SCHLESENER, Anita Helena. **Os tempos da história: leituras de Walter Benjamin**. Brasília: Liber Livro, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcia. *O local do testemunho*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória: direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção**. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. *Memória e reconciliação nacional: o impasse da anistia na inacabada transição democrática brasileira*. IN ABRÃO, Paulo; PAYNE, Leigh A.; TORELLY, Marcelo D. (orgs) **A Anistia na era da responsabilização: o Brasil em perspectiva internacional e comparada**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Oxford: Oxford University, Latin American Centre, 2011.

SIMON, Jan-Michael. *O esclarecimento da verdade sobre graves violações dos Direitos Humanos*. IN SABADELL, Ana Lucia; SIMON, Jan-Michael; DIMOULIS, Dimitri. (orgs) **Justiça de Transição: das anistias às Comissões de Verdade**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2014.

SHELTON, Dinah L. (Editor). **Encyclopedia of Genocide and Crimes Against Humanity**. Michigan, EUA: Thomson Gale, 2005.

SOARES, Inês Virgínia Prado; KISHI, Sandra Akemi Shimada. (coords). **Memória e verdade**: a justiça de transição no Estado Democrático brasileiro. Belo Horizonte: Fórum, 2009.

SOARES, Inês Virgínia Prado. *Memória democrática e desaparecidos políticos*. IN SOARES, Inês Virgínia Prado; KISHI, Sandra Akemi Shimada. (coords). **Memória e verdade**: a justiça de transição no Estado Democrático brasileiro. Belo Horizonte: Fórum, 2009.

\_\_\_\_. **Direito ao Desenvolvimento e Justiça de Transição**: conexões e alguns dilemas. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm)>

\_\_\_\_.; BASTOS, Lúcia Elena Arantes Ferreira. *A verdade ilumina o direito ao desenvolvimento? Uma análise da potencialidade dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade no cenário brasileiro*. IN MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DO BRASIL. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. N. 6, jul./dez. 2011. Brasília: Ministério da Justiça, 2012. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anisita/anexos/2012revistaanistia06.pdf>> Último Acesso em: 19 de Fev. 2016.

SOUSA, Jessie Jane Vieira. *Anistia no Brasil: um processo político em disputa*. IN ABRÃO, Paulo; PAYNE, Leigh A.; TORELLY, Marcelo D. (orgs) **A Anistia na era da responsabilização**: o Brasil em perspectiva internacional e comparada. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Oxford: Oxford University, Latin American Centre, 2011.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <[http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2587](http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2587)> Último Acesso em: 17 set.2015.

STIGGER, Helena. **A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longa metragem de ficção: de 1964 a 2010.** Tese (Doutorado em Comunicação Social) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3827](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3827)> Último Acesso em: 18 de set. 2015.

SÜSSEKIND, Elisabeth. **Estratégias De Sobrevivência E De Convivência Nas Prisões Do Rio De Janeiro.** Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais). Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/13390/TESE%20ELIZABETH%20S%C3%9CSSEKIND%202.pdf?sequence=4&isAllowed=y>> Último Acesso em: 20 de set. 2015.

SCHWAB, Gustav. **As mais belas histórias da antiguidade clássica: os mitos a Grécia e de Roma.** Vol. 01. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

\_\_\_\_\_. **As mais belas histórias da antiguidade clássica: os mitos a Grécia e de Roma.** Vol. 02. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

\_\_\_\_\_. **As mais belas histórias da antiguidade clássica: os mitos a Grécia e de Roma.** Vol. 03. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109153/ISBN9788579831232.pdf?sequence=2&isAllowed=y>> Último Acesso em: 19 de set. 2015.

TEITEL, Ruti. *Genealogia da justiça transicional.* IN REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição: manual para a América Latina.** Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

TEITEL, Ruti. *Transitional Justice Globalized*. IN **The International Journal of Transitional Justice**, v. 0, 1-4, 2008. Disponível em: <[http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2143194](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2143194)>

\_\_\_\_\_. **Transitional Justice**. Nova York: Oxford University Press, 2000.

TOSI, Giuseppe. *Memória, história e esquecimento: a função educativa de memória histórica*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória: direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção**. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

Universidad de Alcalá de Henares. **Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

UFMG. Grupo de Estudos Justiça de Transição Latino-Americanas e Constitucionalismo Democrático. **Resistir sempre: ditadura nunca mais: 50 anos do Golpe de 64: justiça de transição**. 2014. Disponível em: <<https://dspace.almg.gov.br/bitstream/11037/9737/1/69838.pdf>>

VANNUCHI, Paulo; BARBOSA, Marco Antônio Rodrigues. *Resgate da memória e da verdade: um direito de todos*. IN SOARES, Inês Virgínia Prado; KISHI, Sandra Akemi Shimada. (coords). **Memória e verdade: a justiça de transição no Estado Democrático brasileiro**. Belo Horizonte: Fórum, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VIOLA, Solon Eduardo Annes. *As sombras do tempo entre Cronos e Kairós e as andanças da memória e do esquecimento*. IN RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (org). **Justiça e memória: direito à justiça, memória e reparação: a condição humana nos estados de exceção**. São Leopoldo: Casa Leiria; Passo Fundo: IFIBE, 2012.

ZAMORA, José A.; SUCASAS, Alberto. **Memoria – política – justicia:** en diálogo con Reyes Mate. Madrid: Trotta, 2010.

ZYL, Paul van. *Promovendo a justiça transicional em sociedades pós-conflito*. IN REÁTEGUI, Félix. (org) **Justiça de Transição:** manual para a América Latina. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

## FILMOGRAFIA

### FICHA TÉCNICA DOS FILMES CITADOS

#### **Que Bom Te Ver Viva**

Direção, Roteiro e Produção Executiva: Lúcia Murat

Ano: 1989

Duração: 98 minutos

Direção de Produção: Kátia Cop e Maria Helena Nascimento

Fotografia: Walter Carvalho

Cenografia e Figurino: Beatriz Salgado

Montagem: Vera Freira

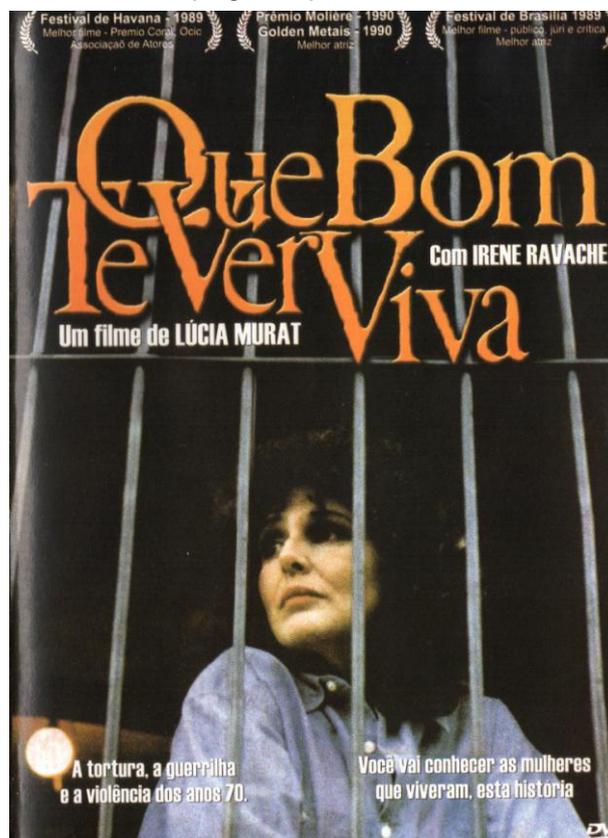
Música Original: Fernando Moura

Trilha Sonora: Aécio Flávio

Elenco: Irene Ravache

Sinopse:

“Que Bom Te Ver Viva” mistura os delírios e fantasias de uma personagem anônima (Irene Ravache) alinhavada pelos depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações de tortura. Mais do que descrever e enumerar sevícias, o filme mostra o preço que essas mulheres pagaram, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência da tortura.



## Quase Dois Irmãos

Direção, Argumento e Produção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins

Ano: 2004

Duração: 102 minutos

Direção de Produção: René Bittencourt

Direção de fotografia e câmera: Jacob Sarmento Solitrenick

Figurino: Inês Salgado

Montagem: Mair Tavares

Direção de Arte: Luiz Henrique Pinto

Som direto: Silvio Da-Rin

Edição de som: Simone Petrillo e José Moreau Louzeiro

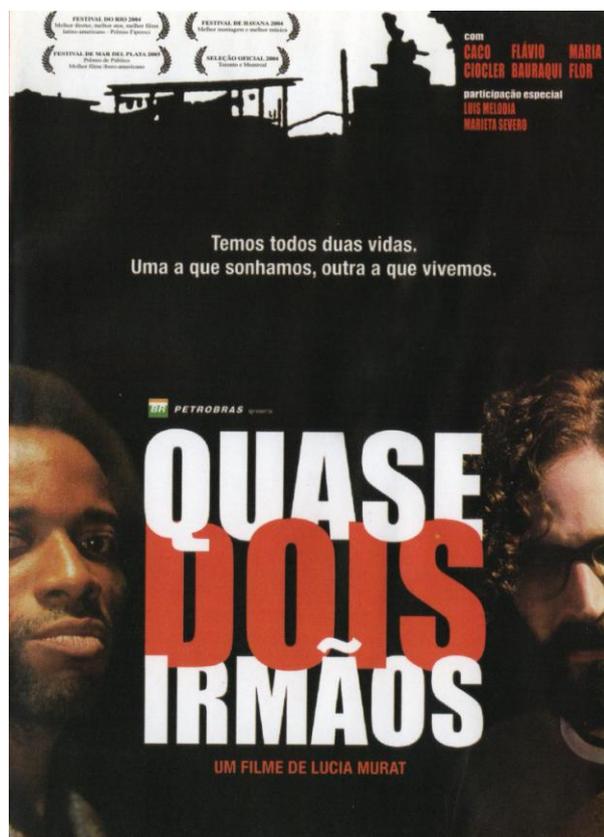
Música: Naná Vasconcelos

Mixagem: Emmanuel Croset

Elenco: Caco Ciocler, Flávio Bauraqui, Werner Schunemann, Antonio Pompêo, Maria Flor, Babu Santana, Fernando Alves Pinto, Renato Souza, Luiz Melodia e Marieta Severo

Sinopse:

Nos anos 70, quando o país vivia sob a ditadura militar, presos políticos foram levados para a Penitenciária da Ilha Grande onde se encontravam assaltantes de bancos. “Quase Dois Irmãos” mostra o conflito entre eles e o nascimento do Comando Vermelho, que mais tarde passou a dominar o tráfico de drogas do Rio de Janeiro. A história é contada através de Miguel (Caco Ciocler), ex-presos político na Ilha Grande, hoje deputado federal, e Jorge (Flávio Bauraqui), filho de um sambista (Luis Melodia) que se transformou num dos líderes do Comando Vermelho. Hoje, começa um novo ciclo: a filha adolescente de Miguel (Maria Flor), fascinada pelas favelas e pela transgressão, se envolve com um jovem traficante.



## Uma Longa Viagem

Direção, roteiro e produção: Lúcia Murat

Ano: 2011

Duração: 95 minutos

Direção de fotografia: Dudu Miranda

Montagem: Mair Tavares

Direção de produção: Tainá Prado

Som direto: José Moreau Louzeiro

Edição de som: Simone Petrillo e Maria Muricy

Mixagem: Roberto Leite

Trilha sonora: Lucas Marcier e Fabiano Krieger

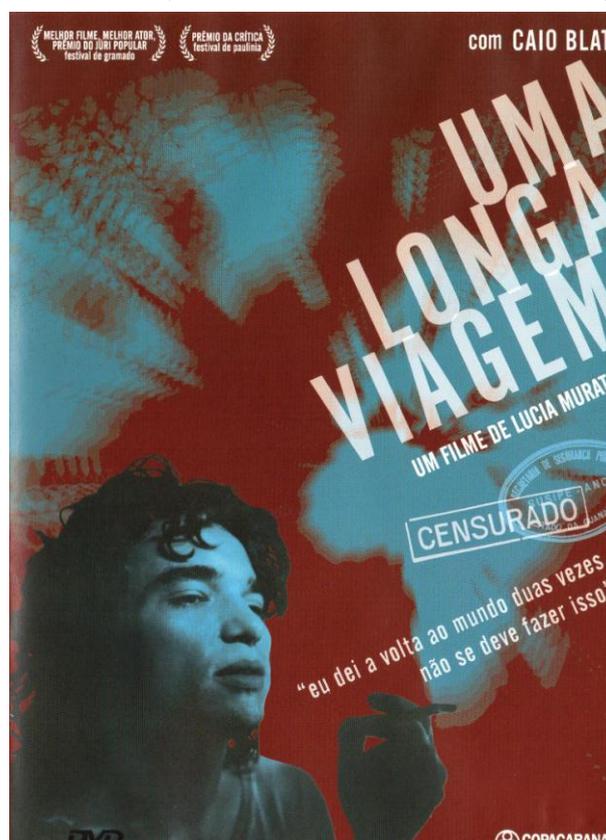
Pesquisa e Assistente de Direção: Léo Bittencourt

Elenco: Caio Blat

Sinopse:

Uma Longa Viagem, dirigido por Lúcia Murat, acompanha a história de três irmãos, com a linha dramática conduzida pela trajetória do caçula que vai para Londres em 1969 – enviado pela família para não entrar na luta armada contra a ditadura no Brasil, seguindo os passos da irmã. Durante os nove anos em que viaja pelo mundo, ele escreve cartas. Contrapondo-se à entrevista e às cartas, os comentários em off da irmã, presa política que virou cineasta e viaja pelo mundo, num processo inverso ao do irmão que, de viajante livre, foi obrigado a enfrentar diversos problemas.

Um documentário que trabalha sobre a memória, não só pela forma como é feita a investigação, mas, também, sobre o motivo do filme: a morte do terceiro irmão.



## **A Memória Que Me Contam**

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat e Tatiana Salem Levy

Ano: 2012

Duração: 95 minutos

Produção: Adrian Solar, Felicitas Raffo, Julia Solomonoff e Lúcia Murat

Fotografia: Guilherme Netto

Montagem: Mair Tavares

Direção de Produção: Daniela Santos

Direção de Arte: Ana Rita Bueno

Figurino: Inês Salgado

Som Direto: José Moreau Louzeiro

Edição de Som: Simone Petrillo

Mixagem: Emmanuel Croset

Música: Diego Fontecilla

Elenco: Irene Ravache, Franco Nero, Simone Spoladore, Clarisse Abujamra, Hamilton Vaz Pereira, Miguel Thiré, Naruka Kaplan de Macedo, Otávio Augusto, Patrick Sampaio e Zé Carlos Machado.

Sinopse:

Um drama irônico sobre utopias derrotadas, terrorismo, comportamento sexual e a construção de um mito. Um grupo de amigos que resistiram à ditadura militar, acompanhados de seus filhos, vão enfrentar o conflito entre o cotidiano de hoje e o do passado quando um deles está morrendo.

