



Recebido em 17/09/2020

Aceito em 06/11/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34182

## DOSSIÊ

### ***Hoje (2011) e Trago Comigo (2016): imagens da estranha alteridade do passado<sup>1</sup>***

*Hoje (2011) e Trago Comigo (2016):  
images of the strange alterity of the past*

***Vinicius Alexandre Rocha Piassi***

Doutorando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Norte

[orcid.org/0000-0002-4503-8112](https://orcid.org/0000-0002-4503-8112)

[viniciuspiassi@yahoo.com.br](mailto:viniciuspiassi@yahoo.com.br)

**RESUMO:** esta análise parte do vazio aberto pela perda de entes queridos durante a ditadura militar brasileira por ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos, para esboçar uma compreensão da elaboração da memória autoritária pela arte da memória do cinema. A discussão sobre o tema é encaminhada a partir de sua abordagem em duas produções do cinema nacional contemporâneo, os filmes *Hoje* (2011) e *Trago Comigo* (2016), da cineasta paulistana Tata Amaral. Nessas obras, a distância entre o passado ditatorial e o presente democrático é suprimida pelo prolongamento dos traumas provocados pela tortura e do sofrimento causado pelo desaparecimento e morte de pessoas no cotidiano dos que sobreviveram a essas experiências.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema nacional. Tata Amaral. Ditadura militar.

**ABSTRACT:** this analysis starts from the void opened by the loss of loved ones during the Brazilian military dictatorship by ex-prisoners and persecuted politicians and relatives of dead and disappeared, to sketch an understanding of the elaboration of authoritarian memory by the art of cinema memory. The discussion about the theme is based on his approach in two productions of contemporary national cinema, the films *Hoje* (2011) and *Trago Comigo* (2016), by the São Paulo filmmaker Tata Amaral. In these works, the distance between the dictatorial past and the democratic present is suppressed by the prolongation of the traumas caused by torture and the suffering caused by the disappearance and death of people in the daily lives of those who survived these experiences.

**KEYWORDS:** Nacional cinema. Tata Amaral. Military dictatorship.

<sup>1</sup> Versão de capítulos da dissertação de Mestrado “Cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento: cenas dissensuais em dois filmes de Tata Amaral.” Uberlândia: UFU, 2019.

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.  
Manoel de Barros, *Livro sobre nada*, 1996.

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

Essas outras formas artísticas presentes no cinema de Tata Amaral são consideradas por Lúcia Nagib e Samuel Paiva (2018, p. 501) como dispositivos intermediais, sistemas semióticos distintos que realizam nos filmes uma “passagem” para a realidade social, histórica e política do país” ao provocar “uma fissura na virtualidade do cinema pela qual emerge o real fenomenológico”. Entretanto, alinhando-nos à perspectiva de Jacques Rancière sobre o que constitui o campo artístico, mais que “veículos para a realidade histórica e documental”, esboçamos uma compreensão da literatura, do cinema e da teatralidade “não como o que é próprio de artes específicas, mas como figuras estéticas, relações entre a força das palavras e a força do visível, entre os encadeamentos das histórias e os movimentos dos corpos, que cruzam as fronteiras traçadas entre as artes.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 22) A travessia entre essas fronteiras constitui, a nosso ver, um dos aspectos da “eficácia estética”<sup>2</sup> dos filmes da cineasta, que proporcionam experiências singulares sobre o que é visto e sentido através das imagens que propõem.

Pelo seu tema, os filmes abordados fazem parte da “trilogia do passar o passado a limpo” de Tata Amaral, como ela define a sequência das produções *O Rei do Carimã*,

---

<sup>2</sup> Na perspectiva de Rancière, eficácia estética significa a “eficácia de uma suspensão de toda relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um determinado efeito sobre um público específico. A arte tinha uma finalidade e seus efeitos eram antecipados. Significa a produção de efeitos por meio da suspensão dos fins representativos” (RANCIÈRE, 2012b p. 60).

*Hoje e Trago Comigo*, os quais, motivados por questões pessoais, buscam enfrentar uma tradição de violação de direitos na história nacional, segundo a diretora (AMARAL, 2017, p. 777-778). *O Rei do Carimã* é um documentário, parte integrante da série *DOCTV IV/ DOC TV SP III* da TV Cultura, movido por uma investigação da cineasta sobre o passado de seu pai entre os anos de 1940 e 1950 e a revelação de um segredo de família. O filme *Hoje* tematiza o drama de Vera, personagem de Denise Fraga, diante da perda de Luiz, seu ex-companheiro, morto pelo aparato repressivo da ditadura militar brasileira, quando ambos militavam em um grupo de resistência armada, e considerado oficialmente como desaparecido político do regime. *Trago Comigo*, o penúltimo longa-metragem dirigido pela cineasta, foi baseado na minissérie homônima exibida na TV Cultura em 2009, e desdobra o drama de Telmo Marinicov, interpretado por Carlos Alberto Ricelli, com relação à obliteração pelo tempo da memória de sua companheira Lia, relacionada ao passado vivido sob a ditadura.

Entre os filmes de Tata Amaral realizados no âmbito de sua produtora, a Tangerina Entretenimento, criada em 2006 pela cineasta em parceria com sua filha Caru Alves de Souza, também diretora, produtora e roteirista da novíssima geração de realizadoras audiovisuais brasileiras, *Hoje e Trago Comigo* inspiraram a reflexão que desenvolvemos a seguir devido aos modos como cada um propõe uma *mise-en-scène* da memória e do esquecimento, ao fundir os planos temporais do passado e do presente, adotando as formas do “tempo do agora”, de irrupção do passado no instante presente, como princípio estético. Sobretudo as instâncias heterogêneas que se fundem para compor as espacialidades e temporalidades diegéticas nos instigaram uma apreciação das modalidades de emergência da alteridade do passado no presente, na figura dos entes queridos perdidos e reencontrados na memória e na imaginação de seus protagonistas, sobreviventes de experiências-limite durante a ditadura.

## **A estranha alteridade do passado**

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

Dir-se-ia que o passado surge em si mesmo, mas sob forma de personalidades independentes, alienadas, desequilibradas, de certo modo larvárias, fósseis extremamente ativos, radioativos, inexplicáveis no presente em que surgem, por isso ainda mais nocivos e autônomos. Não mais lembranças, mas alucinações. É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado (DELEUZE, 2009, p. 138).

A reflexão desenvolvida por Deleuze a partir do filme em questão nos sugere identificarmos em *Hoje e Trago Comigo*, a partir de uma visada psicanalítica, a caracterização do fenômeno da irrupção do passado aos processos psíquicos que se apresentam estranhos ao eu. A categoria do *estranho* é discutida por Sigmund Freud como aquilo que foi uma vez reprimido pelo sujeito, consciente ou inconscientemente, e posteriormente retorna. Não que seja algo novo ou alheio ao indivíduo, mas familiar e há muito conhecido, o qual, no entanto, foi esquecido (FREUD, 1996, p. 137). Esse sentimento de estranheza é experimentado pelos protagonistas dos filmes em questão

em relação à memória de seus entes queridos: tanto a lembrança de Luiz por Vera quanto o esquecimento de Lia por Telmo são acompanhados dessa afecção inquietante.

Freud discorre sobre essa ordem de acontecimentos relativos ao que é assustador, que provoca medo e horror, repulsa e aflição, descrevendo-a como o estranho a partir de uma análise da etimologia da palavra alemã *unheimlich*, demonstrando o seu parentesco com *heimlich*, descrito como o que é familiar. O prefixo designaria superficialmente uma relação de oposição entre os dois termos, que, segundo o autor, guardam elementos de identificação, aproximando assim o “estranho” e o “não familiar”, a partir do princípio de que nem tudo o que não é familiar provoca o sentimento de estranhamento. Haveria, então, algo mais entre o não familiar e o estranho.

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

Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘*heimlich*’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘*heimlich*’, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão genética entre esses dois significados de ‘*heimlich*’. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz (FREUD, 1996, p. 137).

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

Os personagens Luiz e Lia são entes ausentes do nível sensível das narrativas dos filmes *Hoje* e *Trago Comigo*, respectivamente, embora eles sejam referenciados o tempo todo pelos seus protagonistas. Luiz, o ex-companheiro de Vera inicialmente considerado desaparecido depois de preso clandestinamente por agentes da ditadura militar, foi posteriormente dado como morto pelo Estado brasileiro. De modo semelhante, a ex-companheira de Telmo, Lia, foi presumivelmente morta pelas mãos da repressão depois de sua prisão clandestina pelos militares durante a ditadura. Ambos são apresentados indiretamente, uma vez que sua presença nos filmes é

enunciada e tornada visível pelas imagens construídas pelas narrativas da memória e da imaginação daqueles que sobreviveram.

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

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

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

Os artifícios mnemônicos que colocam em cena esse outro estranho, embora familiar aos protagonistas, articulam instâncias espaço-temporais elaboradas diversamente nos dois filmes, construindo uma ponte conceitual e estética entre o cinema e os processos subjetivos.<sup>3</sup> Os limiares entre a memória, a imaginação e o esquecimento atravessados no reencontro com a alteridade do passado desafiam as concepções tradicionais de tempo e espaço, igualmente mecânicos, homogêneos e tridimensionais, e abrem as comportas da subjetividade para a heterogeneidade e a descontinuidade dos tempos e espaços vividos, sonhados e imaginados. Assim, o passado tende a se confundir com o presente, o atual com o virtual e o real com o imaginário.

Segundo nossa concepção dos recursos cinematográficos na construção diegética dos filmes, as cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento não se relacionam a representações dos processos subjetivos, mas identificam-se aos caracteres cronológicos e topológicos da imagem-tempo, conforme a taxonomia deleuziana do cinema. Entre os regimes da imagem cinematográfica discutidos por Deleuze,<sup>4</sup> a imagem-tempo é identificada como aquela que tem como características

---

<sup>3</sup> Para uma tradição antiga da fenomenologia, o cinema romperia com as condições da percepção natural subjetiva. O pensamento elaborado por autores como Henri Bergson e Merleau-Ponty, ao se distinguir dessa tradição, possibilitou aproximações entre o cinema e os processos subjetivos (DELEUZE, 1983, p. 9).

<sup>4</sup> Resumidamente, pode-se afirmar que Deleuze distingue dois regimes da imagem cinematográfica: a imagem-movimento e a imagem-tempo, a primeira identificada ao cinema clássico e a segundo ao cinema moderno, como novo elemento do cinema produzido após a Segunda Guerra Mundial, cuja

principais o tempo e o espaço e torna-se apresentação direta do tempo, colocando o pensamento em relação com o impensável, o inevitável, o inexplicável, o incomensurável, e, acrescentamos, o supostamente irrepresentável (DELEUZE, 2009, p. 153; 256). As cronotopias da memória, da imaginação e do esquecimento na imagem cinematográfica caracterizariam, assim, potências subjetivas exploradas em uma *outra cena* que não a da consciência dos personagens dos filmes.

Essa instância alternativa à consciência, a outra cena, remete ao inconsciente freudiano, que ao subverter o *cogito* cartesiano sobre o qual se fundou a ciência moderna, centrada na razão e na ideia de unidade do sujeito cognoscente, indicou a existência de zonas profundas e desconhecidas do psiquismo e a atuação de um *mais além da consciência* sobre a constituição do sujeito. No entanto, segundo Freud, o inconsciente pode ser conhecido somente quando transposto ou traduzido para o consciente (FREUD, 2010, p. 75), como a memória do outro de que tratam os dramas em questão. Enquanto inconscientes, não levam em consideração a ação do tempo nem o princípio de realidade, mas articulam-se a outros registros que escapam ao domínio da consciência (FREUD, 2010, p. 93-94).

### **Hoje, o reencontro no devaneio**

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

“Um estranho efeito se apresenta quando se estingue a distinção entre imaginação e realidade” (FREUD, 1990, p. 304), afirma Freud a respeito de obras ficcionais quando se instaura na narrativa uma ambiguidade entre o real e o fantástico. No filme *Hoje*, esse efeito é provocado pela aparição inesperada de Luiz, cuja presença instantânea é capaz de confundir o próprio espectador nos primeiros momentos, que pode se questionar se se trata do desaparecido que reapareceu depois de tanto tempo, de um fantasma ou de um desmorto – corpo morto que nega a condição estática pós-vida.

---

natureza não é empírica nem metafísica, mas transcendental, no sentido kantiano do termo. Apoiamo-nos nessa caracterização da imagem-tempo, servindo-nos, contudo, da crítica endereçada por Rancière à associação de Deleuze entre a classificação das imagens e a ruptura histórica demarcada pela guerra. Como sugere Rancière, compreendemos os regimes propostos por Deleuze não como eras distintas do cinema, mas como dois pontos de vista sobre a imagem cinematográfica (DELEUZE, 2009; RANCIÈRE, 2013).

A imagem-lembrança do ente querido desaparecido é encarnada pelo ator uruguaio Cesar Troncoso, ora fisicamente em cena, ora presente por meio de projeções em vídeo. Através desses recursos, “o tempo da memória se teatraliza em imagem” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 79), como observaram Andrea Martins e Patrícia Machado em sua perspicaz análise do filme, e o personagem assume um caráter espectral, de uma imagem que nasce do espaço da morte para restituir uma desapareição, como diria Maurice Blanchot (1987, p. 36). A propósito, Luiz é apresentado mais velho do que quando desapareceu, visto que tinha apenas 25 anos, e em sua lembrança atualizada em imagem ele tem a aparência de um homem mais maduro. Assim, sua construção imagética pela memória de Vera dá a ver como o tempo transcorrido inscreve-se no tempo do agora condensando a espessura da duração, supondo os anos durante os quais ambos os personagens não cessaram de mudar, como vemos em Marcel Proust (1988, p. 151-152).

O reencontro da protagonista com esse outro ausente, promovido por um complexo de imaginação e memória adensado pelo devaneio, se desdobra em uma série de embates solitários da personagem com os traumas do passado. A ação dramática se concentra no apartamento recém-comprado de Vera, transformado em espaço diegético por excelência do filme,<sup>5</sup> onde seus devaneios, como uma experiência polissensorial que anima todos os sentidos (BACHELARD, 2005, p. 156), geram percepções sensíveis da presença de seu ex-companheiro.<sup>6</sup> A personagem é, então, exposta a sensações visuais e sonoras, táteis, cutâneas e cenestésicas que, no entanto, perderam seu prolongamento motor, qualidades comuns aos fenômenos de amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões, pesadelos e sonhos (DELEUZE, 2009, p. 71-72). Distintas formas de relação com sua memória são, assim, engendradas, transcendendo a noção geométrica do espaço, homogêneo e vazio, e indicando a simultaneidade de tempos não-simultâneos, a partir da fusão<sup>7</sup> entre o passado e o presente narrativo.

Se, para Gaston Bachelard (2007, p. 36), “o espaço retém o tempo comprimido”, no interior do “velho apartamento novo” de Vera vemos o tempo se dilatar e o espaço agregar suas lembranças e esquecimentos, e, como Hamlet via seu pai, a personagem enxerga seu ente querido “nos olhos da memória”, se exaltando na imaginação (SHAKESPEARE, 1968, p. 39; 57). Percebemos, assim, como um tempo subjetivo se impregna à geometria espacial do cenário, transbordando da clausura existencial da protagonista para a cenografia. Como bem observa Nanci Barbosa (2016, p. 567), neste ambiente “o espaço sensível se manifesta e há a fusão, uma resignificação das paredes e uma pulsação do próprio espaço.” Para esse feito, concorrem a sonoplastia do interior

---

<sup>5</sup> A estratégia de Tata Amaral ao utilizar a locação de um apartamento para situar a ação do longa se assemelha à do cineasta Toni Venturi em *Cabra Cega* (2005), para abordar a sobrevivência na clandestinidade de um grupo da resistência armada à ditadura.

<sup>6</sup> De acordo com Hans U. Gumbrecht, a partir do século XVIII, houve um processo de institucionalização da prioridade concedida à dimensão temporal da presença em detrimento da sua dimensão espacial na cultura ocidental moderna. Sobre as distintas características da presença temporal e da presença espacial (GUMBRECHT, 2010, p. 56).

<sup>7</sup> A fusão é a forma particular de relação entre o passado e o presente sintetizada por Bergson no conceito de imagem-lembrança. Como diz o autor, discutindo a estreita ligação entre percepção e memória, “nossa consciência do presente é já memória”. (BERGSON, 1999, p. 177).

do apartamento, predominante na trilha sonora, com poucos barulhos reproduzidos do exterior, e a banda instrumental que se sobrepõe nos instantes de maior entrega da personagem aos devaneios.

“Que o presente e o passado se misturam, não há novidade pra mulher. Que se perca o limite entre ambos, é uma outra história...” (BONASSI, 2003, p. 18). Assim, Bonassi descreve a experiência temporal da personagem em seu livro. É significativo, pois, que a primeira aparição de Luiz no filme seja na forma de um vulto na frente da câmera, cuja imagem é, depois, refletida através de um espelho, no jogo cênico de uma sequência produzida em relação campo-contra-campo com Vera, nesse novo apartamento. A troca de olhares entre Luiz e Vera pelo espelho do corredor de entrada de sua nova casa compõe uma sequência de enquadramentos alternados e fragmentados de ambos, até que o personagem se manifesta externamente, e inteiramente, na figura do ator. Ironicamente, sua presença se manifestou enquanto a síndica do prédio, notadamente trajando uma blusa verde oliva, apresentava à nova moradora uma proposta de instalação de sensores de presença no edifício, como medida de segurança para os condôminos. A presença evanescente de Luiz, entretanto, não poderia ser detectada por esses dispositivos.

O espaço criado pelo emaranhado de imaginação e memória no devanear de Vera, no qual ela se reencontra com a imagem-lembrança de Luiz, afigura-se, assim, como um espaço virtual, simultaneamente físico e mental. Nesse sentido, a relação entre o virtual e o real não é compreendida nos termos da exclusão de um pelo outro, mas de sua hibridização, de modo que “o virtual não substitui, propriamente falando, o real: torna-se uma de suas formas de percepção, num misto em que as duas entidades são simultaneamente requisitadas” (WEISSBERG, 1993, p. 120). A visualidade desse espaço virtual é composta no filme com o auxílio das imagens espelhadas, da presença fugidia do ator que interpreta Luiz e das projeções em vídeo, que dissolvem o realismo da cenografia do apartamento, caracterizando-o como uma heterotopia.

Segundo Michel Foucault, as heterotopias, se relacionam, por simetria, a heterocronias, que dizem respeito a instâncias temporais absolutamente distintas de uma concepção linear do tempo, contínuo, homogêneo e vazio (FOUCAULT, 2009, p. 418). As experiências de Vera com o seu ente querido desaparecido, todavia presente no filme, propõem uma subversão desses conceitos ao encenar uma vivência em um plano temporal que rompe com as categorias tradicionais da representação em relação às articulações possíveis entre o passado e o presente, na medida em que não sinaliza um corte entre ambos, o passado e o presente diacrônicos, mas se desdobram na simultaneidade de tempos heterogêneos, a partir da ressurgência de um no outro por meio do influxo do passado no presente.

### ***Trago comigo lembranças e esquecimentos***

O longa-metragem *Trago Comigo* é uma versão reduzida da minissérie homônima dirigida pela cineasta e realizada pela Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e Sesc São Paulo/Sesc TV para o projeto Direções III Edição, de 2008. A minissérie, de roteiro assinado por Thiago Dottori e baseada em uma ideia original de

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

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

Assim como os demais ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos políticos, que testemunham suas experiências nas cenas de entrevistas no decorrer do longa, o personagem Telmo também protagoniza uma entrevista, que assistimos dos bastidores no início do filme. A entrevista fictícia intitulada “Olhar para trás” está sendo gravada para um documentário sobre memórias da ditadura. Durante sua realização, nos deparamos com uma dificuldade do personagem para rememorar eventos relacionados ao passado da ditadura militar, da qual ele também é um sobrevivente.

Apesar de ter como objetivo “ir atrás da memória”, “resgatar a memória dos desaparecidos”, o depoente em questão, quando questionado sobre sua participação na luta armada em fins da década de 1960, é interpelado por uma perturbação de sua memória autobiográfica que lhe impossibilita narrar suas experiências, como se fosse encoberto por um lençol de passado estéril, no vocabulário deleuziano. O esmaecimento gradual do plano final desta primeira sequência, uma transição em *fade out* até a tela preta, quando o quadro passa a valer enquanto “superfície opaca de informação”, “reduzida ao conjunto vazio” (DELEUZE, 1983, p. 21), reforça o sentido de apagamento de suas lembranças, em uma imagem tipicamente associada ao esquecimento, nos transportando para o breu de sua memória.

O incômodo provocado no protagonista pela sua amnésia retrógrada, o esquecimento de parte significativa de sua história pregressa, surge de uma incógnita: quem é Lia? Este é um nome associado ao do personagem na pesquisa feita pelo

roteirista do documentário dentro da ficção. No entanto, a contrapartida dessa interrogação durante a entrevista é o silêncio. Intrigado com essa questão, Telmo toca no assunto com o amigo Lopes (Emílio Di Biasi), que não lhe presta esclarecimento e ainda o aconselha a deixar o passado adormecido.

A imagem deleuziana do tempo segundo a qual “o presente não passa de uma porta vazia a partir da qual não podemos mais evocar o passado, pois este já saiu enquanto esperávamos” (DELEUZE, 2009, p. 139) – delineia o drama do personagem desmemoriado. Mas, entre o mistério criado a respeito da identidade de Lia e o conselho do amigo que o previne sobre as consequências de reanimar o passado, essa se torna uma questão candente para o protagonista. O assunto se transforma, então, no pivô de uma busca de Mônica, interpretada por Georgina Castro, namorada de Telmo, pela identidade dessa mulher estranhamente apagada de sua memória. O interesse da moça no passado do companheiro a leva até Madalena, personagem de Selma Egrei, a qual integrou o mesmo grupo militante de Telmo e Lia e compartilhou com ela a experiência da prisão nos anos da ditadura. Entretanto, diferentemente de Telmo, que se esqueceu do que viveu com Lia, Madalena preserva esse passado da ruína como uma guardiã e revela a Mônica o segredo sobre Lia e sua relação pretérita com o seu namorado.

Inteirada sobre esse passado que permanece em parte opaco para Telmo, Mônica usa as informações adquiridas para sensibilizá-lo durante o teste para um papel na peça que ele deve montar para a reabertura do antigo teatro. Com a ajuda do ator de telenovelas Miguel Jarra, papel de Felipe Rocha, Mônica encena uma situação romântica entre Lia e Jaime – codinome de Telmo à época da militância contra a ditadura. A teatralização desse passado como estímulo facilitador da rememoração se torna, então, o deflagrador das lembranças latentes de Telmo sobre Lia e sobre si próprio, pois, como bem disse Borges (2009, p. 9), “afinal, ao recordar, não existe ninguém que não se encontre consigo mesmo”.

O amor de Telmo por Lia foi a causa de seu ingresso na luta armada na década de 1960. Ele fazia parte de um grupo de teatro em sua juventude, no qual se conheceram, e a partir de então iniciou a militância no movimento estudantil contra a ditadura militar, motivo pelo qual foi preso e exilado. Ao retornar ao Brasil, trabalhou como diretor de teatro até abandonar a carreira para se tornar administrador de teatros públicos da prefeitura de São Paulo. Mas parte significativa dessa história permanece opaca para Telmo: entre tantas questões, qual foi a sorte de Lia?

Considerando que a memória do outro, ou sobre o outro, integra a memória de si, o esquecimento do outro também se relaciona a um esquecimento de si mesmo; e como diz Márcio Seligmann-Silva (2018, p. 174, grifo do autor): “a *crise de autorepresentação* (crise de identidade) leva à necessidade constante de autoperformatização do ‘eu’”. O passado deslembado de Jaime e Lia é, então, incorporado ao espetáculo que marcaria o retorno do protagonista à função de diretor de teatro como tema principal.

Mônica, como Lia, e Miguel, como Jaime, vão encenar as lembranças remanescentes de Telmo. Na dialética desse “teatro da memória”, a “memória

impedida” do personagem também é provocada durante os ensaios dos atores com o uso ostensivo de improvisações, que servem como atos rememorativos e imaginativos para o diretor, na medida em que reanimam suas lembranças encobertas e recobrem as lacunas do passado com ações inventivas surpreendentes.

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

Tal conteúdo reprimido do passado de Telmo se refere justamente a Lia. De seu nome, não se sabe se diz respeito à sua verdadeira identidade ou representa o codinome admitido na luta armada. Sua origem remete ao hebraico Leah, que, na tradição bíblica, foi o nome da primeira esposa de Jacó, irmã de Raquel, citada no velho testamento. De significado impreciso, no antigo hebraico esse nome seria entendido como um elogio. Entretanto, ela é a personagem *obs-cena* do filme, segundo o sentido empregado por Teresa de Lauretis (1993), “colocada inversamente à cena”, “contra a cena”;<sup>8</sup> em outras palavras, a mulher que constitui o “fantasma do inconsciente masculino” (MACCABE; MULVEY, 1980, p. 89).

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

O perfil de Lia é reconstruído por meio da “memória manipulada” de Telmo, na medida em que ele a descreve para sua namorada e o elenco da peça a partir do que se recorda de traços de sua personalidade. Por meio desses indícios, as imagens de Mônica e de Lia se fundem, os amores de antes e de agora se acoplam em uma única atuação, de modo que se somam diversas camadas de significação na construção da personagem. Assim, eles confrontam o seu esquecimento, no sentido da “ausência de

---

<sup>8</sup> De acordo com a crítica da autora à identificação convencional da mulher no cinema dominante, mesmo se tratando de “filme de mulher”: “Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira *obs-cena*, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem” (DE LAURETIS, 1993, p. 99).

nome e de fama, a obscuridade e a indiferença dos vivos de amanhã”, o que pode corresponder a “uma morte pior que a biológica” (GAGNEBIN, 2014, p. 15). Impedindo que a experiência de Lia seja apagada da história, esse “teatro da memória” se reveste de um caráter ético pela abertura de um espaço e um tempo heteróclitos em que o estranho familiar ausente se torna presente.

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

A alteridade do passado também é evocada no registro documental das cenas de entrevistas dos ex-presos e perseguidos políticos e familiares de mortos e desaparecidos políticos, no uso de sua “faculdade de intercambiar experiências”, como Walter Benjamin (1989, p. 198) define a “arte de narrar”. Os seus testemunhos, portanto, não se restringem a um viés exclusivamente confessional, autocentrado, mas dão indício de uma falta, a das vítimas fatais da ditadura: essas seriam as autênticas testemunhas, as que submergiram nessa experiência trágica e fitaram a górgona, segundo a expressão de Primo Levi, sendo as únicas que poderiam efetuar um testemunho integral desse passado.<sup>9</sup> A lacuna irreparável aberta no tecido testemunhal pela ausência dessas testemunhas, que não podem falar porque se encontram mortas ou desaparecidas, aponta para um limite nas formas narrativas de tornar o passado presente pela impossibilidade de substituí-las ou representá-las (CIANCIO, 2015, p. 507).

No plano da realização do espetáculo, que se desdobra em uma temporalidade diegética própria, heterocrônica, a ebulição de sentidos para as memórias emergentes, de modo diferente de como ecoa para os atores, caracteriza-se para o diretor como um procedimento aletúrgico, em que a redescoberta do passado é experimentada como o retorno do reprimido. O palco do teatro constitui, assim, o espaço em que a vítima fatal é salva da atopia do esquecimento, esse não-lugar da linguagem onde se perde “o ‘comum’ do lugar e do nome” (FOUCAULT, 2002, p. XIV), a heterotopia em que o ente querido outrora perdido é reencontrado.

---

<sup>9</sup> Em referência à experiência dos campos de concentração e extermínio nazistas, Primo Levi afirma: “[...] não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas, muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são as regras, nós, a exceção” (LEVI, 1990, p. 47).

### Referências:

- AMARAL, Tata. Depoimento. In: ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Orgs.). *Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Suporte: Eletrônico, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARBOSA, Nanci Rodrigues. O espaço e a construção dramaturgica no filme Hoje. *Anais de textos completos do XIX Encontro da SOCINE*. São Paulo, 2016.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BONASSI, Fernando. *Prova Contrária*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. O outro. In: *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CIANCIO, Belén. ¿Como (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones*, Revista de Teoría Crítica, n. 7, dez, 2015.
- DE LAURETIS, Teresa. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. In: *Revista Estudos Feministas*, Vol. 1, n. 1, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. S. T. Muchail, São Paulo: Martins fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. Outros espaços. In: *Ditos e Escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. “O Estranho”, 1919. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol 17), 1996.
- \_\_\_\_\_. “O inconsciente (1915)”. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença — O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

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

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

MACCABE, Colin; MULVEY, Laura. "Images of women, images of sexuality". In: MACCABE, Colin (Org.) *Godard: images, sounds, politics*. Londres: Macmillan Press, 1980.

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

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

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

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

\_\_\_\_\_. *A fábula cinematográfica*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2013.

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

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

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

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