



SEÇÃO: CINEMA

## Irresolução, luto e elaboração em *Orestes*: uma proposição histórica

*Irresolution, mourning, and elaboration in Orestes: a historical proposition*

*Irresolución, duelo y elaboración en Orestes: una proposición histórica*

Cláudia Cardoso

Mesquita<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0003-1983-0963](https://orcid.org/0000-0003-1983-0963)

[claudmesq@gmail.com](mailto:claudmesq@gmail.com)

Recebido em: 06 ago. 2020.

Aprovado em: 16 jun. 2021.

Publicado em: 03 set. 2021.

**Resumo:** Na trilha proposta pelo historiador alemão Andreas Huyssen (2014), que identifica uma preocupação central com a memória na cultura ocidental contemporânea, propomos, neste artigo, uma aproximação ao filme *Orestes*, atenta a seu esforço de rememoração crítica do período da ditadura militar no Brasil, entendido como força que age no presente (perpetuando um histórico de arbitrariedades e violências policiais). Sem desconsiderar suas singularidades — notadamente o uso da tragédia como máquina de compreensão histórica —, o filme de Rodrigo Siqueira nos permite examinar e especificar algumas hipóteses que desenhamos no contato com a produção fílmica contemporânea mais abrangente. Em especial a aposta em uma "estética da elaboração": sob a sombra de um "passado que não passa", o presente ganha centralidade nessa obra em que o próprio trabalho de elaboração da experiência, assumido em sua processualidade, encaminha a narrativa. Metodologicamente, buscamos "historicizar a estética", como propõe Naara Fontinele dos Santos (2020): ao analisar as imagens, enredá-las na complexidade de processos históricos mais abrangentes de que os filmes participam.

**Palavras-chave:** Cinema. Memória. Violência. Elaboração.

**Abstract:** In the path proposed by the German historian Andreas Huyssen (2014), who identifies a primary concern with memory in contemporary Western culture, we propose in this article an approach to the film *Orestes*. The focus here is its effort of critical remembrance of the military dictatorship in Brazil, understood as a force that acts in the present (perpetuating a history of police arbitrariness and violence). Without disregarding its singularities — notably the use of tragedy as a mechanism for historical understanding — Rodrigo Siqueira's film allows us to examine and specify some of the hypotheses we drew in contact with the broader contemporary film production. In particular, the bet on an "aesthetic of elaboration": under the shadow of a "past that does not go away," the present gains centrality in this work in which the same work of elaboration of experience, assumed in its processual nature, guides the narrative. Methodologically, we seek to "historicize aesthetics", as Naara Fontinele dos Santos (2020) proposes: by analyzing the images, we entangle them in the complexity of broader historical processes in which the films participate.

**Keywords:** Cinema. Memory. Violence. Elaboration.

**Resumen:** En base en el sendero propuesto por el historiador alemán Andreas Huyssen (2014), en el cual él identifica una preocupación nuclear por la memoria en la cultura occidental contemporánea, nosotras proponemos en este artículo un acercamiento a la película *Orestes*, atentas a su esfuerzo de rememoración crítica del período de la dictadura militar en Brasil, considerándolo como la fuerza que actúa en el presente (perpetuando un historial de arbitrariedades y violencias policíacas). Sin desconsiderar sus singularidades — primordialmente el uso de la tragedia en cuanto máquina de comprensión histórica — la película de Rodrigo Siqueira nos permite inquirir y especificar algunas hipótesis que diseñamos a partir del contacto con la producción fílmica contemporánea más amplia. En especial, el envite en una "estética de elaboración": bajo la sombra del "pasado que no pasa", el presente tiene eminencia en esta obra ya que el propio trabajo



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

de elaboração de la experiencia, asumido en sus procedimientos, guían la narrativa. Metodológicamente, nosotras tratamos de "historicizar la estética", como propone Naara Fontinele dos Santos (2020): cuando analiza las imágenes y las entreteje en la complejidad de los procesos históricos más acaparadores de los cuales hacen parte las películas.

**Palabras clave:** Cinema. Memoria. Violencia. Elaboração.

Enquanto caminha pelos corredores vazios do prédio do antigo Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi), onde esteve preso e foi torturado por policiais em 1970, o pedagogo José Roberto Michelazzo rememora fragmentos de experiências terríveis passadas ali (Imagem

1). "Aqui é onde eles brincavam com a gente. Brincavam de dar tapinhas, de dar choquinhos", diz à equipe de cinema, ao adentrar uma sala e quebrar o silêncio com ironia — modo, talvez, de compartilhar suas memórias difíceis. Provocado pelo filme *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira, o testemunho de Michelazzo povoa o espaço vazio e abandonado do prédio na Rua Tutóia, em São Paulo, de vestígios latentes. Justapostos ao percurso do personagem, os detalhes do espaço recortados pela câmera se adensam: investidos de carga testemunhal, restos de mobiliário, o vão de uma escada e janelas envelhecidas parecem presentificar outros tempos (Imagem 2 e Imagem 3).

**Imagem 1** – José Roberto Michelazzo retorna aos espaços do antigo Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna (SP)



**Fonte:** Frame do filme *Orestes* (2015).

**Imagem 2** – Restos de mobiliário em cômodo do antigo Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna (SP)



**Fonte:** Frame do filme *Orestes* (2015).

**Imagem 3** – Vista de uma janela expõe muro do antigo Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna (SP)



**Fonte:** Frame do filme *Orestes* (2015).

O retorno de Michelazzo ao Doi-Codi se une a outras falas e gestos, no cinema brasileiro recente, que buscam romper o silêncio de lugares e transmitir as memórias de violências passadas, crimes de Estado não julgados, por vezes sequer reconhecidos oficialmente<sup>2</sup>. Em certa medida, é como se *Orestes* e outros filmes se colocassem "a tarefa de assumir a responsabilidade" por um passado ainda não elaborado coletivamente, típica da emergência de "culturas do passado-presente", na expressão cunhada pelo historiador alemão Andreas Huyssen (2014, p. 195) para tematizar a obsessão memorial da cultura ocidental contemporânea<sup>3</sup>. Com agravantes e particularidades no caso brasileiro, como nos diz Márcio Seligmann-Silva, referindo-se à importância do testemunho em sociedades em processo de redemocratização, "mal começamos a testemunhar" (2010, p. 14). Do passado colonial e escravocrata ao genocídio (ainda em curso) das populações negra e indígena, passando pelo terrorismo do Estado durante a ditadura militar (1964-1985), a memória pública tem sido impedida no Brasil por "normas de recalque" (AB'SÁBER, 2013) e pelas amarras tenazes de "políticas do esquecimento" (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 14), como a Lei da Anistia (1979)<sup>4</sup>. Por isso, como nos lembra Ab'Sáber, "essa fantasmagoria imensa de nosso passado (...) não é massa morta de referências esquecidas" mas, sim, "matéria viva", presente, "não ultrapassada, mesmo que modernizada" (2015, p. 102).

Entendendo as formas fílmicas como espaço de elaboração de experiências e formas históricas, propomos, neste artigo, uma aproximação a *Orestes* (2015), em especial a seu esforço de rememoração crítica do passado recente, entendid — na proposição histórica do filme — como

força que age no presente. Move-nos a proposta metodológica de "historicizar a estética", como propõe Naara Fontinele dos Santos em sua tese de doutorado, voltada às potências críticas do documentário brasileiro no período 1960-1976<sup>5</sup>, ao analisar as imagens e buscar enredá-las na complexidade de processos históricos mais abrangentes, de que os filmes participam. Nesse sentido, tomamos *Orestes* a um só tempo como objeto de estudo e "fonte" histórica, à medida que o filme nos permite abordar temas sociais e políticos que o atravessam. Como escreve a autora:

Não se trata de desenhar uma história ou um panorama da cinematografia inscrita nos combates de diferentes movimentos de oposição à ditadura, mas de buscar "historicizar a estética" (...): pensar a história formal desta cinematografia, mas também recolocar essa história de invenções estéticas (...) na história das questões sociais e políticas que atravessam os filmes, e na história mesma da escritura da história do documentário por outros autores. (SANTOS, 2020, p. 05, tradução nossa).

Interessa-nos, enfim, examinar como as representações e intervenções propostas pelo cinema têm disputado narrativas e moldado "os processos de memória pública e de esquecimento" (HUYSEN, 2014, p. 159) no Brasil. Sem desconsiderar suas singularidades — notadamente o uso da tragédia como máquina de compreensão histórica (WILLIAMS, 2002) —, o filme de Rodrigo Siqueira nos permite examinar e especificar algumas hipóteses que desenhamos no contato com a produção fílmica contemporânea mais abrangente. De saída, destacamos sua aposta no "presente como história" (GODARD & ISHAGHPOUR, 2000, p. 110): o trabalho histórico, aqui, não equivale a uma representação do pas-

<sup>2</sup> Entre outros filmes que rememoram violências de estado durante a ditadura, poderíamos destacar *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2015), *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2017) e *Torre das Donzelas* (Susanna Lira, 2018). Dentre as obras que rememoram episódios mais recentes de violência policial, lembremos de *Branco sai preto fica* (Adirley Queirós, 2014), *Tremor lê* (Elena Meirelles e Livia Paiva, 2018) e *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019).

<sup>3</sup> Em alguns de seus textos recentes, Andreas Huyssen (2014) tem defendido o colapso do modelo moderno de historicidade (aquele que tinha no progresso sua palavra-chave). Em resposta à confiança decrescente no futuro das sociedades ocidentais, teria ressurgido de maneira peculiar o passado: os futuros (antes tão presentes) que impulsionavam a cultura modernista teriam sido substituídos pela preocupação central com a memória. Viveríamos a emergência de "culturas do passado-presente" (HUYSEN, 2014).

<sup>4</sup> Os dois autores se referem especificamente à memória da ditadura militar. Para Ab'Sáber, "a Lei da Anistia auto concedida pela ditadura a seus próprios agentes (...) foi a clara norma de recalque imposta à nação, acintosa a qualquer ordem de democracia efetiva" (AB'SÁBER, 2013, p. 516).

<sup>5</sup> Em sua tese "Lorsque le cinéma s'occulte et s'étend au coeur du désordre — puissances critiques du documentaire brésilien (Quando o cinema se oculta e se expande no coração da desordem - potências críticas do documentário brasileiro)", (SANTOS, 2020). Naara empresta a fórmula "historicização da estética", empregada por David Faroult em *Godard: Invention d'un cinéma politique* (2018).

sado, mas envolve a atribuição de historicidade à atualidade. À diferença de “filmes históricos” tradicionais, que trabalham o passado *per se*, passível de reconstituição ou de representação, *Orestes* convoca o passado para trabalhá-lo em sua relação com o presente. Trata-se de uma narrativa, em suma, que reabre o passado no presente, para refletir e agir sobre a atualidade. Mais do que isso: é justamente o “trabalho de elaboração” do passado, impulsionado pelo fazer do filme no presente, que conduz a narrativa e o percurso do espectador. Não se trata, então, de tomar o filme como veículo de difusão de verdades prévias, mas, sim, como lugar de um “trabalho” (de investigação, rememoração, ressignificação), necessariamente situado, parcial, em processo, marcado por pontos cegos e evasões. Tal processualidade não se restringe ao bastidor, mas é trazida ao primeiro plano, encaminhando a narrativa fílmica.

Interessa-nos examinar, então, o duplo gume que essa obra nos oferece: entre a elaboração da narrativa fílmica e a da história coletiva.

### Nomes sem corpos, corpos sem nomes

Estruturado em três partes, cujos títulos reverberam os três tomos da *Oréstia*, trilogia trágica de Ésquilo (“a traição”, “a vingança”, “o julgamento”), *Orestes* é um documentário híbrido, que inclui procedimentos muito heterogêneos: da abordagem documentária mais tradicional, baseada em entrevistas e material de arquivo, até a simulação do julgamento de um crime fictício, com a participação de juristas renomados. O filme inclui, ainda, um experimento mais aberto, espécie de dispositivo cujas cenas se desdobram em suas três partes: trata-se da proposição, feita a 13 pessoas que não se conheciam previamente, para que interajam, em determinados espaços, compartilhando experiências, debates e pequenas encenações, sob a regência da equipe, que lança mão de aportes do psicodrama — incluída

a condução das interações, em cena, por Marisa Greeb, psicodramatista experiente. Alguns dos participantes dessas sessões são, também, abordados no filme em entrevistas — caso de Ñasaindy Barrett de Araújo, filha de desaparecidos políticos durante a ditadura militar no Brasil (1964–1985); Eliana Nascimento de Freitas, cujo filho Yan foi executado por policiais em São Paulo, em 2008, aos 19 anos de idade; Sandra Regina de Souza, ativista conservadora, criadora da ONG *Justiça é o que se busca* de apoio a vítimas da violência (perpetrada por “bandidos”, como ela diria). Além desses personagens, interagem nas dinâmicas propostas pelo filme outros sujeitos marcados pela violência institucional (durante a ditadura ou no presente), tais como, por exemplo: José Roberto Michelazzo, militante preso e torturado em 1970; Marcelo Zelic, ativista de esquerda, criador do site *Armazém Memória*; a enfermeira Dumara Maria de Lima, que trabalhava com vítimas de violência em um hospital na periferia de São Paulo. As locações (instalações do antigo Doi-Codi e do Teatro de Arte Israelita Brasileiro (Taib), ambos em São Paulo), são reveladoras do dispositivo proposto: trata-se de espaços desativados, vazios — o Taib em ruínas —, a serem significados pelos processos fílmicos que neles vão se dar<sup>6</sup>.

Com seu instrumental híbrido, *Orestes* deflagra um “laboratório” de formas fílmicas, buscando recursos para abordar alguns dilemas históricos constitutivos da experiência social brasileira. Não se trata, portanto, de uma adaptação ficcional da tragédia grega, embora o título e a divisão em partes assim o sugiram. Segundo o diretor, o mito grego teria funcionado como um disparador do processo criativo, motivando associações: “e se *Orestes* fosse brasileiro na atualidade? E se fosse filho de uma militante política e de um agente da ditadura militar infiltrado?” (*Orestes*, 2015). Associado à experiência real de Ñasaindy Barrett de Araújo, cuja mãe foi entregue à polícia de Fleury pelo companheiro de militância (na verdade, um

<sup>6</sup> O Teatro de Arte Israelita Brasileiro (Taib), localizado na Casa do Povo (em Bom Retiro), foi um dos palcos mais efervescentes de São Paulo entre as décadas de 1960 e 1970, tendo entrado em declínio a partir dos anos 1980 e fechado as portas no começo dos 2000. Já as antigas instalações do Doi-Codi, na Rua Tutoia (Paraíso), um dos mais simbólicos espaços da repressão durante a ditadura, foram tombadas em 2014, quando abrigavam um distrito da Polícia Civil.

agente da ditadura militar infiltrado), o mito gera, na dramaturgia do filme, um “terceiro”: o personagem de ficção Orestes dos Santos, cujo suposto crime (o assassinato do pai) é julgado no tribunal simulado pelo filme em sua terceira parte. O pai de Orestes teria, 37 anos antes, conduzido a mãe do filho à morte, ao entregá-la à repressão. Como se sabe, o Orestes mítico assassina a própria mãe, Clitemnestra, para vingar o assassinato do pai, Agamemnon. Seu julgamento e absolvição, narrados na terceira parte da trilogia de Ésquilo, “representa um marco civilizatório na cultura ocidental”, pondo fim “ao olho por olho, dente por dente”, como lemos nas cartelas iniciais de *Orestes* — encerrando, enfim, o ciclo de mortes e vinganças que marcou a casa dos Atreus, onde se amontoavam “desgraças sobre desgraças”, como brada o coro na *Oréstia*.

Tal como mobilizado na montagem, o mito grego emoldura — e por vezes atravessa — o trabalho de elaboração da história brasileira em *Orestes*. Esse se centra na aproximação entre o momento atual e o período da ditadura militar no Brasil. O que fundamenta a associação é a violência extralegal — e tantas vezes letal — do Estado, as práticas abusivas de que foram vítimas, direta ou indiretamente, boa parte dos personagens reais reunidos pelo filme — violência que é, também, debatida nos encontros entre eles promovidos pela equipe. Esses personagens — vítimas e familiares de vítimas da ditadura ou da violência policial hoje — vivem processos incompletos ou impossibilitados de luto, que envolvem desaparecimentos forçados, cadáveres ocultados e não identificados, crimes acobertados e impunes. Aproximando-os — e a suas histórias —, o filme sugere permanências, retornos, latências: sintomas de um “passado que não passa” (PINTO & MARTINHO, 2013), sinais do que “resta da

ditadura” entre nós (SAFATLE & TELLES, 2010). Sugere-se, assim, a agência presente de uma “fantasmagoria imensa de nosso passado”, para citar novamente Ab’Saber (2015), mas, ao mesmo tempo, investe-se na interação entre alguns sujeitos como espaço de elaboração.

É como se o filme, ao mobilizar a tragédia como máquina de compreensão histórica, friccionando-a com a história brasileira contemporânea, expusesse um horizonte inalcançado, um processo truncado e incompleto — como se estivéssemos aquém do marco civilizatório, da sublimação da violência justiceira que a terceira parte da *Oréstia* encena como rito de entrada na lei, na polis, na justiça formal<sup>7</sup>. Em outros termos, uma desmedida trágica caracterizaria, ainda, a nossa experiência social, marcada, como escreve Maria Rita Kehl, “pela repetição sintomática da violência institucional” (2010, p. 128), em um país em que a justiça universal inexistente na prática e muitas vidas estão, sistematicamente, expostas às violações de direitos e à violência (inclusive por agentes do Estado).

Vejamos o que o filme coteja. De um lado, crimes de Estado cometidos durante a ditadura militar (assassinatos, desaparecimentos forçados): os tantos “nomes sem corpos” inventariados pela Comissão Nacional da Verdade (CNV)<sup>8</sup>. De outro, crimes cometidos por policiais na atualidade, sobretudo as execuções de jovens negros e pobres, cujos corpos restam, por vezes, não identificados — os chamados “indigentes sem nome”, enterrados em cemitérios como o de Perus, em São Paulo. Assim, *Orestes* aproxima tempos (a ditadura, o presente), através da justaposição de histórias marcadas por uma “dupla supressão”: a supressão das vítimas e da memória de sua morte, ou seja, de “sua memória” — o que lhes impede, na expressão de Judith Butler, de serem

<sup>7</sup> Para Raymond Williams (2002), a condição da tragédia é a tensão “entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva”. A tragédia dramatizaria um momento de desordem (cujo sentido é sempre historicamente condicionado), relacionado à coexistência do “velho” e do “novo”. A *Oréstia* (Ésquilo, 458 a.C.), trilogia, composta pelas tragédias *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, dramatiza a passagem da Grécia arcaica à democracia, quando as forças “antigas” são integradas à cidade nova, com a transformação das fúrias, deusas da vingança e do terror ancestral, em eumênides.

<sup>8</sup> Das 434 vítimas fatais da ditadura no Brasil (1964–1985), segundo o terceiro tomo do relatório final da CNV, 243 foram vítimas de desaparecimento forçado. Número provavelmente subestimado, como reconheceram alguns dos coordenadores da CNV quando da apresentação do relatório final: centrado em organizações políticas, o cômputo não contempla, precisamente, as mortes entre trabalhadores rurais e populações indígenas.

"passíveis de luto" público (2019, p. 40)<sup>9</sup>.

É dessa terrível irresolução, dessa lacuna, que *Orestes* lança mão para trabalhar — de maneira muito simbólica — o que permanece entre nós, "o que resta da ditadura": "nomes sem corpos", "corpos sem nomes"<sup>10</sup>. Lacuna que impede o luto, irresolução que posterga a reparação, mantendo impunes os crimes cometidos sob custódia do Estado ou por seus agentes, e que parece estimular o discurso sintomático da vingança, do "olho por olho, dente por dente", como o filme alcança expor, através das interações entre alguns personagens, como veremos nesta análise. Afinal, "já que não temos justiça", como afirma provocativamente Maria Rita Kehl, "por que não nos contentarmos com a vingança?" (2015, p. 78).

### Um passado que não passa

*Orestes* começa com um plano denso, espécie de cifra: um movimento panorâmico de câmera acompanha, em plano geral, o sobrevoo de uma ave de rapina por uma paisagem urbana, ao som de música grega antiga. O filme sugere, nesse ponto, a interpenetração de tempos e a desmedida trágica de nossa experiência social (o pássaro parece sobrevoar corpos mortos que o emaranhado de prédios — e o apagamento e esquecimento forçado — não nos permitem enxergar). Após os letreiros iniciais, as primeiras

imagens do retorno de José Roberto Michelazzo ao Doi-Codi, onde foi torturado em 1970, reforçam a sugestão de uma memória obscura, traumática, guardada na metrópole atual.

De fato, a primeira parte do filme, "a traição", trabalha, mais detidamente, uma dessas memórias soterradas: a de Soledad Barrett Viedma, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), assassinada pela repressão em 1973, na Chácara São Bento, em Pernambuco, ao lado de cinco companheiros. Planejada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, a emboscada foi possível após a delação do companheiro de Soledad em Cuba (onde faziam treinamento), Cabo Anselmo, agente da ditadura infiltrado na luta armada. Sepultada como indigente no Cemitério da Várzea, em Recife, os restos mortais de Soledad ainda não haviam sido localizados quando a CNV investigou sua história (BRASIL, 2014). Para rememorar a mãe, Ñasaindy oferece à equipe do filme o pouco de que dispõe (Imagem 4): fotografias da própria infância em Cuba (cortadas "por uma questão de segurança"). Em nenhuma das imagens ela figura ao lado de Soledad. Além dos muitos "buraquinhos", em uma história impossível de montar, uma dúvida perturba Ñasaindy: suas fotografias de infância, tão raras, teriam sido feitas por Anselmo, traidor de sua mãe?

<sup>9</sup> Para Butler (2019), e segundo os poderes casados do capitalismo, do racismo, da xenofobia e do nacionalismo, enquanto as vidas "passíveis de luto" devem ser protegidas contra a morte a qualquer custo, as "não passíveis de luto" parecem não valer o bastante para serem salvaguardadas contra a doença, a violência e a morte.

<sup>10</sup> Na dissertação de Patrick Arley de Rezende, *Corpos sem nomes, nomes sem corpos* — desconhecidos, desaparecidos e a constituição da pessoa (2012) —, lemos que o cadáver desconhecido pode ser entendido como um "desencontro", como a ruptura da correspondência entre "corpo" e "pessoa": é como se alguém estivesse atrasado para a própria morte. Enterrados sem nome são mortos "incompletos", que não receberam inscrição no chão do presente. O termo desaparecidos, por sua vez, qualifica uma condição particular: a de continuar a ser sem estar, a presença de uma ausência (mesmo quando a morte é evidente, a não identificação dos restos mortais impossibilita o luto).

**Imagem 4** – Foto da infância de Ñasaindy (cortada por “questões de segurança”)



**Fonte:** Frame do filme *Orestes* (2015).

A segunda parte do filme, “a vingança”, começa com planos do cemitério de Perus, reverberando a sugestão de agouro trazida pela ave de rapina no plano de abertura: vemos uma cova sendo aberta para receber um corpo. Ou seria a exumação de ossadas de outros mortos? Sabemos que o cemitério de Perus, inaugurado em 1971, imbrica, em si, a memória obscura da ditadura ao presente dos “cadáveres desconhecidos” lá enterrados, como o filho de Eliana<sup>11</sup>. Na segunda parte de *Orestes*, saberemos que Arariboia, José Maria Ferreira de Araújo, pai de Ñasaindy, foi morto sob tortura no Doi-Codi, enterrado em Perus com nome falso e permanece desaparecido — seus restos mortais também não foram localizados (BRASIL, 2014). O filme trabalha no sentido de uma correspondência (entre “nomes sem corpos” e “corpos sem nome”): como se o recalque dos crimes de Estado durante a ditadura (os “desaparecimentos” de Arariboia e Soledad, entre outros) engendrassem repetições sinistras e, mesmo, uma escalada de barbárie — como se depreende da sequência de

depoimentos justapostos às imagens de Perus, em que falam mães e pais de jovens vítimas de policiais na atualidade (três desses familiares participam, também, das interações e encenações psicodramáticas propostas pelo filme).

Ao narrarem a execução de seus filhos, assim como os descaminhos vividos em busca de informação e justiça, as mães e pais que testemunham em *Orestes* confrontam a falsificação dos fatos pelos boletins de ocorrência policial (nas narrativas dos chamados “autos de resistência”), justiça e verdade histórica, simultaneamente impedidas — sabemos que os crimes perpetrados por policiais contra civis são, em sua maioria, “sepultados nos arquivos” da Justiça no Brasil (SOARES, 2019, p. 33). “A única prova que nós temos até hoje de que meu filho estava armado, trocou tiro, roubou carro, é a língua dos policiais, mais nada”, afirma Enrique, um dos pais de jovens executados. “Não tenho nem mesmo a certidão de óbito do meu filho”, diz Eliana, mãe de Yan, morto por um policial em uma suposta “resistência seguida de

<sup>11</sup> Em 1990 foi aberta a chamada “Vala de Perus”, clandestina, com 1.049 ossadas, entre indigentes, presos políticos e vítimas dos esquadrões da morte.

morte" e enterrado como indigente em Perus<sup>12</sup>.

Como nos diz Guaracy Mingardi, na apresentação do livro *Bala perdida* (2015), "em um país cujo sistema democrático é conquista recente", onde as polícias foram historicamente "usadas como guarda pretoriana", instrumentalizadas pelas classes dominantes para "proteger seus privilégios, reprimindo as manifestações dos despossuídos" (2015, p. 16), o modelo policial vigente ainda reforça a cultura da suposta "guerra ao inimigo interno", consolidada pela ditadura (SOARES, 2019, p. 45). Os "inimigos"? Como expõem as estatísticas, jovens negros, pobres, de baixa escolaridade, moradores de periferias e favelas — vítimas preferenciais da violência extralegal das polícias. Filtros seletivos (de cor e classe social) reproduzem desigualdades raciais e sociais, tanto na atuação da polícia militar como na da justiça criminal. Além da preservação do modelo arcaico cristalizado pelo regime militar, o modo como se deu a transição democrática no Brasil desfavoreceu mudanças nas polícias, braço armado de um "Estado de polícia" que se notabiliza contemporaneamente pela "gestão penal da pobreza", na expressão de Vera Malaguti Batista (2015, p. 96). Para Luiz Eduardo Soares:

Não houve o momento de verdade, que deveria preceder qualquer reconciliação (...). A sociedade não olhou o horror nos olhos, não chamou os crimes da ditadura pelo nome, acomodou-se na pusilanimidade dos eufemismos. O impacto negativo sobre as corporações policiais, sobretudo militares, é inegável. Os novos marcos constitucionais foram e são interpretados nas polícias pelo viés da tradição autoritária. (2019, p. 45-46).

É em torno desse "passado que não passa" (da associação entre esquecimento forçado, impunidade e continuidade da violência policial) que *Orestes* ensaia. A sugestão encontra amparo na psicanálise, como se sabe: mais precisamente, no texto *Recordar, repetir e elaborar*, de 1914, no qual Freud argumenta que conteúdos recalçados retornam sob a forma de repetições sintomáticas,

caso não encontrem representação. Transportada para a abordagem de traumas sociais e históricos, como propõe Maria Rita Kehl (2010), a discussão freudiana vem sugerir que os processos de rememoração e simbolização, de tornar públicas as experiências e lutas que a história recalçou, participam da superação de uma experiência social, marcada pela repetição sintomática da violência e pela tolerância com a impunidade.

Ainda na segunda parte de *Orestes*, entre as sessões de psicodrama no Doi-Codi de São Paulo, José Roberto Michelazzo rememora e comenta:

Eu me senti completamente desamparado. Estou num lugar que deveria estar me protegendo, mas ele está me machucando, me diminuindo, me tornando pó. Eu que era cidadão me torno pó na mão dos caras (...). Na violência que estamos vendo hoje, a desproteção continua a mesma. (...) Tem uma ação organizadora do Estado que é responsabilidade dele.

O personagem elabora em cena uma hipótese que parece compartilhar com o próprio filme: fazer jus à memória das vítimas da ditadura é também indagar o nosso presente e expor perpetuações.

Nesse sentido, *Orestes* recusa o tradicional documentário sobre a ditadura (como representação que encerra o passado no passado), buscando formas que tornem visíveis permanências e ressurgências, que as exponham em cena, para buscar tecer os liames entre o presente e outros tempos: entre crimes da ditadura e violência policial hoje, entre traumas e recalques históricos e sintomas sociais atuais, entre a ausência de um trabalho de memória e de luto efetivos e as contradições e aporias da sociedade brasileira. Só há história a partir do presente — o filme parece pressupor, benjaminianamente. Como veremos, é, sobretudo, no "teatro espontâneo" (MORENO, 1984) que provoca — nas interações, conversas e conflitos deslançados nas sessões de psicodrama — que *Orestes* busca a matéria para seu peculiar trabalho de elaboração histórica.

<sup>12</sup> Como nos lembra Maria Rita Kehl (2015, p. 79), a expressão "resistência seguida de morte" era utilizada por agentes das polícias militares e integrantes do Exército brasileiro, para justificar "as execuções de supostos inimigos públicos que militavam pela volta da democracia durante a ditadura civil militar". Ainda utilizada pelas polícias, a perenidade da expressão dá testemunho da não-superação de um histórico de violência policial e da não transparência das instituições democráticas no Brasil.

## Uma estética da elaboração

Antes de nos determos sobre o dispositivo do psicodrama, faremos uma breve síntese. Nota-se, em *Orestes*, o primado de uma hipótese tácita, de uma intuição sobre a história: a memória de violências passadas, obscurecida ou negligenciada, retorna como sintoma social. O passado não passa. De associação em associação, o filme mantém uma espécie de "centro vazio"<sup>13</sup>. Não se referindo apenas à terrível lacuna na rememoração das vítimas de desaparecimento forçado (como no caso da impossibilidade, para Ñasaindy, de reconstituir, precisamente, a trajetória de sua mãe) — é a forma mesma do filme que lapida esse "vazio". Afinal, *Orestes* instaura uma espécie de "laboratório de elaboração", no qual aquilo que se elabora vai aparecendo no passo da experimentação (sem a explicitação prévia de um "tema" central): cada uma das três partes do filme desdobra uma camada nova, privilegiando uma forma inédita de abordagem e experimento com a matéria histórica que mobiliza.

A primeira parte, "a traição", como já descrito, trabalha, de forma mais tradicionalmente documental, a história real de Soledad, José Maria e Cabo Anselmo, a partir, sobretudo, da narrativa de Ñasaindy. Ainda que se volte para trajetórias precisas, essa parte antecipa uma das características mais marcantes do longa: a aposta em uma "estética da elaboração" — na qual o que se elabora não é antecipado a priori. *Orestes* se coloca como *work in progress*, como série de "fragmentos de uma história em construção" (como se anuncia na cartela inicial). Quase nada é apresentado em si, sem que se encene o processo mesmo de sua pesquisa, presentificação e elaboração. As informações sobre Cabo Anselmo, delator de Soledad, por exemplo, são introduzidas por meio de uma pesquisa na internet conduzida por Marcelo Zelic, criador do site *Armazém Memória*.

Essa estética da elaboração se acentua no

decorrer do filme, à medida que o dispositivo psicodramático, trabalho explícito de elaboração em ato, ganha fôlego. Surgido dos experimentos de "teatro espontâneo" de Jacob Levy Moreno, nos anos 1920, o psicodrama ou "teatro de catarse" propõe a eliminação do dramaturgo, do texto teatral por escrito, dos espectadores e do palco tradicional. Tudo é improvisado e todos são criadores, atores e plateia: da ação, do motivo, dos diálogos, da resolução dos conflitos. Desde logo apropriado para fins terapêuticos, o psicodrama objetiva, segundo Moreno, "uma concretização de relacionamentos humanos no âmbito da ação cênica": "o tema do psicodrama é precisamente o relacionamento entre o indivíduo e o grupo ou a sociedade" (MORENO, 1984, p. 10). Dramatizando impasses e dificuldades cotidianas, a expectativa é de que o sujeito se cure pela catarse. "A magnificação da realidade em drama liberta-o da realidade. (...) O paciente age como um dramaturgo que escrevesse o Hamlet para afastar de si este último" (*ibidem*, p. 99).

Para Rodrigo Siqueira, as quatro sessões de psicodrama que foram filmadas ofereceriam vozes ao "coro" em sua híbrida leitura "documental" da tragédia grega. Nas tragédias, como se sabe, o coro representava o pensamento dos cidadãos, a *vox populi*. Um grupo de psicodrama reunindo pessoas desconhecidas entre si, escolhidas por suas histórias de vida, de diferentes maneiras tocadas pela problemática do filme, produziria uma espécie de "voz do povo", em contraste com o mundo racional e teatralizado das leis, da verdade jurídica. No filme que resulta, essa atribuição de coro não nos parece tão clara — a não ser na última parte, quando o grupo de personagens discute, diretamente, a história de Orestes dos Santos (personagem cujo crime, em questão no julgamento simulado pelo filme, atualiza o mito grego). Mas o dispositivo psicodramático permite colocar lado a lado, em cena, vítimas do Estado

<sup>13</sup> Há a inspiração, aqui, na reflexão do historiador Edson Teles, no Blog da Boitempo (2015): "Os trabalhos das comissões da verdade (...) configuram-se como construções em abismo. É como se todo o esforço de apuração tivesse chegado à constatação do vazio da experimentação deste passado recente. Abismo porque quanto mais se lança em direção à chamada verdade, mais se confirma que nada será desvelado. A memória que se constrói é a do irrealizável acesso às informações determinantes dos acontecimentos. É aquela que a 'correlação de forças permitiu'. A avaliação que se extrai é a de que certo projeto político autoritário permanece atuante e segue ainda mais fortalecido. Aos familiares de vítimas da ditadura a construção em abismo vem corroborar a sensação de que vivem a impossibilidade do luto". Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/03/18/a-construcao-em-abismo-da-historia/>

em dois tempos. Com esse procedimento, o filme se abre aos aportes, vivências, embates de seus participantes (escapando da demonstração didática, controlada, de sua hipótese histórica).

Logo no primeiro encontro entre os participantes do experimento, no Doi-Codi, a temática da violência de Estado aflora. Nas apresentações, Michelazzo revela sua relação com aquele espaço, e Ñasaindy conta que seu pai, Arariboia, também esteve preso no Doi-Codi em 1970 (tendo sido morto sob tortura). Eliana, por sua vez, revela ser mãe de um rapaz executado, havia exatos cinco anos, por "pessoas que usavam uma farda", o que provoca a reação imediata de Sandra: "seu filho estava armado? Ele já tinha passagem pela polícia? Quantas vidas seu filho pode ter tirado sem que você saiba?". Cúmplice da equipe e da

psicodramatista Marisa Greeb, o ativista Marcelo Zelic intervém, atuando nessa cena como "espelho" — aquele que sublinha traços marcantes das atuações, expondo para cada ator as aporias, contradições e redundâncias de seu próprio desempenho<sup>14</sup>. Ele pede para ficar no lugar de Sandra e, dedo em riste contra Eliana, repete insistentemente: "porque os bandidos, porque os bandidos..." "Se tem bandido matando e se tem polícia fazendo igual, do que estamos falando?", questiona, por fim (Imagem 5). A situação é retomada no Teatro Taib, quando Marcelo propõe a reencenação do primeiro encontro entre Sandra e Eliana, repetindo insistentemente: "como sabe que seu filho não matou alguém?" e "o seu filho saiu armado?" (Imagem 6).

**Imagem 5** – Marcelo Zelic atua como "espelho" de Sandra em *Orestes*



**Fonte:** Fame do filme *Orestes* (2015).

<sup>14</sup> Além de "espelho", Zelic atua como "ego auxiliar": faz papéis de personagens ausentes da cena psicodramática, mas presentes nas (re)encenações.

**Imagem 6** – Reencena-se o primeiro encontro entre Sandra e Eliana (Teatro Taib)

**Fonte:** Frame do filme *Orestes* (2015).

Instaura-se, assim, desde a primeira cena, a tensão entre as vítimas, diretas e indiretas, de policiais e o discurso legitimador da violência de Estado (e da pena de morte) por Sandra. Reforçado pelas provocações de Zelic, o mal-estar terá vários desdobramentos, fazendo aflorar sintomas sociais nas encenações que se seguem. Quando Ñasaindy comenta que seus pais foram “desobedientes civis” e “fizeram a luta armada”, Sandra encontra uma brecha para buscar um consenso inexistente no grupo: “eu também sou muito mais a favor do olho por olho, dente por dente, num país sem leis!” Em outra sequência, ainda no Doi-Codi, ela dialoga com Michelazzo, que lhe confessa ter lutado para silenciar o torturador dentro de si (tendo sido torturado por policiais). Sandra tenta, novamente, uma aliança, em um formulação em tudo contrária à proposição histórica de *Orestes*: “não dá para comparar policiais que torturavam pessoas que lutavam por um ideal com policiais que estão hoje matando bandidos... Então o lema hoje é morte aos policiais e largue os bandidos?” Em outro momento de tensão, ela diz: “num confronto entre policial e bandido, quem tem que morrer?”

Se os conflitos e tensões se explicitam, também o fazem as alianças, embora de modo mais

tácito e silencioso. No Doi-Codi e no Taib, quando as dinâmicas psicodramáticas são retomadas, nota-se que uma cumplicidade latente se recoloca, cena a cena, entre pais de vítimas da violência policial no presente (notável, a princípio, na maneira como eles se mantêm espacialmente próximos). Em certo momento, motivada por Ñasaindy, que diz “se aproximar muito da dor que os pais prenderam”, a aproximação inclui todas as vítimas e familiares de vítimas da violência de Estado, que se abraçam em cena. Histórias de vida e experiências sociais diversas (e mesmo contrastantes) são aproximadas, enlaçadas em uma roda por Ñasaindy — como se a dor das vítimas (ainda que intransferível e “sem limites”, como nos diz em cena a enfermeira Dumara) pudesse compor um lamento coletivo, a muitas vozes (que a pequena roda em cena — aliás, silenciosa — dramatiza). São todas vidas fraturadas pela violência impune do Estado.

Assim, o luto incompleto de Ñasaindy (filha de desaparecidos políticos) e o luto incompleto de Eliana (mãe de um jovem negro executado por policiais e enterrado sem identificação) são associados, a aproximação em cena alçada a um pensamento sobre a história, que buscamos traduzir através da

formulação de Jeanne-Marie Gagnebin, em seu texto *O preço de uma reconciliação extorquida* (2010):

O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e os torturados de hoje. (...) O não saber sobre os mortos do passado instaura na memória um lugar de indeterminação cuja transposição atual se encontra nesses espaços indeterminados de exceção, situados no seio do próprio corpo social — e cuja existência nem sequer é percebida. (p. 185-186).

### Elaborando traumas históricos: limites do psicodrama em *Orestes*

Em alguns momentos, contudo, o dispositivo do psicodrama, tal como atualizado em *Orestes*, parece insuficiente para lidar com sofrimentos sociais e traumas históricos. Para elucidar esse ponto, propomos uma aproximação breve a um filme realizado em outro contexto, mas, também, voltado à rememoração de traumas coletivos e crimes de Estado.

Trata-se da *S21* — a máquina de morte do Khmer Vermelho (2003), do cineasta cambojano Rithy Panh. No filme, vemos a interação presente (mais de 20 anos depois do final do regime totalitário do Khmer, que governou o Camboja entre 1975 e 1979) entre alguns ex-torturadores e os dois únicos presos políticos que sobreviveram à passagem pelo centro de extermínio *S21*. O espaço do antigo centro e outros materiais mobilizados em cena (imagens de arquivo, documentos, objetos) reconectam vítimas e carrascos, e juntos — sob os olhares de uns e de outros —, rememoram vivências passadas, cerca de 25 anos antes, em *S21*. O dispositivo possibilita que, em seus diálogos, testemunhos e reencenações, não apenas aflorem sintomas de experiências traumáticas não elaboradas (como a compulsão à repetição irrefletida, por parte dos ex-carrascos, de gestos do passado), como seja reativada a memória da "máquina da morte" do Khmer (à medida do possível e do impossível, já que — como nos lembra Rithy Panh (2013) — um dos objetivos da máquina mortífera era justamente "esvaziar a memória", construir falsos testemunhos sobre o passado a partir de confissões forçadas). Com essa cena restrita — mas intensiva — que se instaura, o dis-

positivo criado em *S21* se antecipa a um processo social de elaboração do passado. Basta dizer que os julgamentos dos crimes do regime do Khmer ainda não haviam se iniciado no Camboja antes da realização do filme; pesava por toda parte a denegação e um silêncio perturbador, como reflete o diretor em textos e entrevistas.

A problemática e a proposta de *Orestes* podem ser cotejadas à de Rithy Panh em *S21*, apesar das diferenças. O filme de Rodrigo Siqueira também propõe, com o cinema, um caminho inédito de elaboração. Ele também prioriza dinâmicas de interação, buscando uma "história à altura do homem", na formulação de Panh (2013): a expressão dos grandes problemas a partir do enfoque de sintomas, pulsões, memórias e reflexões individuais (deslanchados em dinâmicas de grupo). Mas, em *Orestes*, não se trata de um processo conjunto de rememoração. A interação entre desconhecidos, unidos pela proposta do filme, mas não por experiências rigorosamente comuns, estaciona, por vezes, no "bate-boca", que ecoa posições polarizadas — ainda que também exponha sintomas sociais, que parecem encontrar nos indivíduos brechas para manifestar o mal-estar (efeito do que foi historicamente relegado ao esquecimento). É o caso de Sandra, que confunde justiça com vingança e reproduz, como vimos, um discurso legitimador da violência de Estado — discurso marcado por uma indignação seletiva contra os "bandidos". Sua presença e intervenções geram incômodo entre os demais participantes, desde a primeira cena no Doi-Codi.

Faz pensar que José Roberto Michelazzo proponha com Sandra uma cena silenciosa, que corresponde a uma espécie de trégua, de pequeno rito pela paz — frente a frente, no espaço vazio do Teatro Taib, Sandra posta os braços cruzados sobre o peito, em sinal de acolhimento, enquanto ele gesticula silenciosamente e, finalmente, a enlaça (Imagem 7). Talvez Michelazzo buscasse ritualizar a superação de seus próprios fantasmas, ele que confessara, cenas antes, ter lutado para silenciar em si o desejo de vingança. Mas com quem simbolicamente Michelazzo se reconcilia? No caso dos traumas de sua geração, não é de

Sandra que se deve exigir retratação e reparação. Em cena, ela externaliza e manifesta sintomas sociais graves (como a naturalização da violência policial), mas — diferentemente dos ex-carrascos no filme de Rithy Panh — não é nem foi uma agente (da repressão na ditadura ou da violência de Estado na atualidade)<sup>15</sup>. Se são nas sessões de

psicodrama, sobretudo, que se elaboram em cena os liames entre passado e presente, a ausência de um "centro", de uma experiência em comum, expõe limites em *Orestes*. É especialmente incômodo o antagonismo projetado em Sandra, que acaba encarnando, apesar de suas fragilidades, o "inimigo comum" a ser combatido em cena.

**Imagem 7** – Michelazzo ritualiza, com Sandra, a superação de seus fantasmas



**Fonte:** Frames do filme *Orestes* (2015).

<sup>15</sup> Como escreveu Victor Guimarães na revista eletrônica *Cinética* (2016), talvez a escalção de Sandra para o psicodrama seja "um problema de *miscasting*: Sandra não é uma antagonista real, mas uma marionete; não é um inimigo a temer ou combater, mas uma mera correia de transmissão" Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/orestes-de-rodrgo-siqueira-brasil-2015/>

Na terceira parte do filme, encena-se o julgamento de um crime fictício, assistido por um júri popular, em que se incluem alguns participantes do psicodrama. O grupo passa a discutir, nos encontros no Teatro Taib, a história de Orestes dos Santos — trabalho dramatúrgico que cruza o mito grego com a experiência de filhos de desaparecidos pela ditadura no Brasil. Explicita-se a revisita à tragédia grega, ao mesmo tempo em que o filme convoca o nosso julgamento — de certa forma, os espectadores somos engajados como jurados no processo em curso (na *mise-en-scène* do tribunal, o júri está posicionado na audiência, e o veredito não é pronunciado em cena). O julgamento articula memória da ditadura e violência atual e, também, trabalha passagens entre trauma individual e histórico — a recusa à revisão da Lei da Anistia pelo Supremo Tribunal Federal, em 2010, é mencionada em cena por José Carlos Dias (advogado de defesa) e Maurício Ribeiro Lopes (promotor), já que motivou, em alguma medida, o crime de Orestes<sup>16</sup>. Se o veredito fica em aberto (ele será acusado ou absolvido?), Ñasaindy parece encontrar na alter-história (de Orestes dos Santos)

espaço para um trabalho de elaboração subjetiva, levado a cabo em uma sessão de psicodrama.

É o que ocorre na última cena do filme quando, motivada pela emoção que Ñasaindy externa (ao reconhecer as semelhanças entre a história do personagem Orestes dos Santos e a sua própria história), a psicodramatista Marisa Greeb propõe um encontro entre Ñasaindy e o “Cabo Anselmo” (vivido na encenação psicodramática por Marcelo Zelic, que atua como “ego auxiliar”) (Imagem 9). Durante a encenação, contrariando a superação de seus fantasmas, Michelazzo não se contém e invade o palco do Taib. Ele, que parecia o mais disposto no grupo a superar o ressentimento e a repetição sintomática, ataca o “Cabo Anselmo” e o sufoca (exatamente como fez o personagem Orestes dos Santos com o pai traidor) (Imagem 10). O som direto dá lugar à música antiga. Foco sobre o rosto de Ñasaindy, que observa. *Orestes* fecha com esse impasse, espécie de última lição de história. Talvez possamos especular que não há como o psicodrama “elaborar” ou “curar”, no âmbito das relações interpessoais, feridas históricas abertas, nunca efetivamente reparadas<sup>17</sup>.

**Imagem 9** – O encontro de Ñasaindy com “Cabo Anselmo” em sessão de psicodrama



**Fonte:** Frame do filme *Orestes* (2015).

<sup>16</sup> Em abril de 2010, o Superior Tribunal Federal rejeitou, por sete votos a dois, o pedido da Ordem dos Advogados do Brasil por uma revisão na Lei da Anistia (Lei nº 6683/79), que anulasse o perdão dado aos representantes do Estado acusados de praticar atos de tortura durante o regime militar.

<sup>17</sup> Na síntese de Ilana Feldman em postagem no Facebook (01/10/2015), o filme parece, assim, sinalizar que “não há solução de compromisso entre ação racional e reação violenta, entre esfera pública e justicamento privado, entre o dever de reparação do Estado e o desejo de vingança dos indivíduos”.

**Imagem 10** – Michelazzo ataca o “Cabo Anselmo” na última cena de *Orestes*



**Fonte:** Frame do filme *Orestes* (2015).

### Considerações finais

Contemporâneo de nossa tardia CNV, *Orestes* não busca registrar os trabalhos da comissão, nem reconectar em cena algozes e vítimas, torturadores e torturados durante a ditadura militar brasileira, de maneira a provocar memórias e a simbolizar, tão precisamente quanto possível, traumas passados (a exemplo do que realiza *S21*). Propondo um dispositivo de elaboração em ato, que põe lado a lado vítimas diretas e indiretas da violência policial em dois tempos, o filme gira em torno do vazio, da irresolução e da repetição. Sua proposta de abordagem não enfatiza a rememoração crítica de episódios precisos, mas a emergência de sintomas sociais que atualizam traumas históricos insuperados. A referência à tragédia grega emoldura o filme e sua temática, indicando a não superação do arcaísmo e da violência justiceira: a experiência social brasileira nos situaria “aquém” da resolução trágica. Em seu trabalho de elaboração histórica, *Orestes* propõe cotejar recalque e sintoma, esquecimento e repetição, ontem e hoje. Referimo-nos à associação — central, como vimos — entre crimes de Estado

na ditadura e crimes de Estado no Brasil de hoje, como quem enuncia, assim, uma proposição histórica: essa lacuna constitui a experiência social brasileira; estamos condenados à repetição. A frágil democracia brasileira permaneceria ameaçada por retornos arcaicos, por irrupções do que se recalcou historicamente (outras violências), sob formas tão ou mais violentas.

Mas seriam correspondentes os crimes aproximados pelo filme? Cabe refletir, à guisa de conclusão.

De um lado, crimes do Estado que elimina opositores em um estado de exceção declarado; de outro, crimes de policiais em uma suposta democracia em que o direito e o Estado, entretanto, continuam obedecendo a interesses de classe, em uma ordem civil policiada (e mais, militarizada), em que as polícias discriminam suas vítimas (sabemos bem que a atuação das polícias consagra o racismo institucionalizado e criminaliza a pobreza no Brasil). *Orestes* sugere, inclusive por sua estruturação na montagem (a primeira parte do filme se volta para a memória soterrada de crimes da ditadura), que aí se situa — no período do regime militar — o trauma e o recalque.

Mas a violência crônica (com suas vítimas prováveis), o "genocídio estatal", para usar expressão do Movimento Independente Mães de Maio (São Paulo), não começou — e não terminou — na ditadura. Para uma parte da população brasileira, a violência prossegue e se agrava sem visibilidade. Como escrevem Danilo Dara e Débora Maria da Silva, do Mães de Maio, os resultados das comissões da verdade sobre a ditadura, cuja importância é incontestável, não puderam, entretanto, enfrentar "o desafio mais importante da sociedade brasileira atual: reverter o genocídio estatal que, no país, mata, aprisiona e tortura" (2015, p. 84). Não seria, então, "o que resta da ditadura", mas o que nunca cessou — "a distribuição desigual do luto público", para retomar Judith Butler (2015)<sup>18</sup>.

Contudo, justamente pelo risco de assimetria e desmesura, a aproximação promovida por *Orestes* é significativa e nos põe a pensar. Neste país que abriga experiências tão desiguais, em que algumas vidas parecem nunca contar como vidas (sendo "impassíveis de luto"), seria possível a elaboração de uma narrativa comum? Vivemos, afinal, a mesma história?

## Referências

AB'SÁBER, Tales. Cabra marcado para morrer, cinema e democracia. In: OHATA, Milton. (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 505-522.

AB'SÁBER, Tales. Ordem e violência no Brasil. In: KUCINSKI, Bernardo. (Org.). **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 97-102.

BATISTA, Vera M. Estado de polícia. In: KUCINSKI, Bernardo (org.). **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 91-96.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra** – quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Vida precária** – os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BRASIL. Mortos e desaparecidos políticos. **Relatório da CNV**, v. 3. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: [http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_3\\_digital.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf)

DARA, Danilo; SILVA, Débora M. Mães e familiares de vítimas do Estado: a luta autônoma de quem sente na pele a violência policial. In: KUCINSKI, Bernardo. (Org.). **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 83-90.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** [ESB]. Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-171.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

GODARD, Jean-Luc; ISHAGHPOUR, Youssef. **Archéologie du cinéma et mémoire du siècle** (dialogue). Tours: Farrago, 2000.

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

KEHL, Maria R. Duas chacinas em São Paulo – a mesma polícia, o mesmo governo. In: KUCINSKI, Bernardo. (Org.). **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015. p.75-81.

KEHL, Maria R. Tortura e sintoma social. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

KUCINSKI, Bernardo. (Org.). **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

MESQUITA, Cláudia. Orestes: luto incompleto e estética da elaboração. In: VALE, Glaura. (Org.). **Catálogo do [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh)** – festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2015.

MESQUITA, Cláudia. O presente como história – estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. **Anais da COMPÓS XXVII**, 2018, Belo Horizonte. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_2NKMPW1CFX14EJ10B\\_EJ\\_27\\_6219\\_26\\_02\\_2018\\_07\\_23\\_01.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_2NKMPW1CFX14EJ10B_EJ_27_6219_26_02_2018_07_23_01.pdf)

MINGARDI, Guaracy. Apresentação. In: KUCINSKI, Bernardo. (Org.). **Bala perdida**: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 13-17.

<sup>18</sup> Em seu livro *Quadros de guerra* (2015), a filósofa nos diz que, embora a precariedade seja uma característica de todas as vidas, a "condição precária" designaria uma condição politicamente induzida, "na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte" (p. 46).

MORENO, Jacob L. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias e A palavra filmada. In: MAIA, Carla; FLORES, Luis F. (Orgs.). **O cinema de Rithy Panh**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

PINTO, Antônio C.; MARTINHO, Francisco C. (Orgs.). **Um passado que não passa** – a sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

REZENDE, Patrick A. **Corpos sem nomes, nomes sem corpos** – desconhecidos, desaparecidos e a constituição da pessoa. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTOS, Naara F. **Lorsque le cinéma s'occulte et s'é-tend au coeur du desordre** – puissances critiques du documentaire brésilien (1960-1976) (Tese de Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais) – Paris 3/Universidade Federal de Minas Gerais, Paris/Belo Horizonte, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Tempo e argumento**, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/download/1894/1532>

SIQUEIRA, Rodrigo. (Direção). **Orestes**. São Paulo: 7Estrelo Filmes, 2015. 1 DVD (93 min.), color.

SOARES, Luiz Eduardo. **Desmilitarizar**. São Paulo: Boitempo, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

---

## Endereço para correspondência

Cláudia Cardoso Mesquita  
Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de  
Filosofia e Ciências Humanas  
Avenida Antonio Carlos, 6627  
Campus Pampulha – Sala 4238  
Pampulha – 31270-901  
Belo Horizonte, MG, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Zeppelini  
Publishers e submetidos para validação do(s)  
autor(es) antes da publicação.*

---

## Cláudia Cardoso Mesquita

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG – 1992), em Belo Horizonte, MG, Brasil, mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP – 2002), em São Paulo, SP, Brasil, e doutorado em Ciências da Comunicação pela USP (2006), em São Paulo, SP, Brasil. Foi documentarista do Centro de Estudos da Metrópole, em São Paulo, SP, Brasil, professora da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, SC, Brasil, e atualmente é professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, MG, Brasil.