

## O signo da ausência no jogo de alteridades do filme *Hoje*, de Tata Amaral

*Vinícius Alexandre Rocha Piassi*<sup>1</sup>

### RESUMO

O enredo do filme “Hoje”, da cineasta paulistana Tata Amaral, narra o drama de uma mulher diante da perda de seu companheiro, morto pelo aparato repressivo da ditadura militar brasileira de 1964 a 1985 e considerado oficialmente como desaparecido político. Apesar de sua ausência, a memória da protagonista torna-o presente na narrativa e a obriga a ressignificar a dor de sua perda e atualizar sua condição de ser-no-mundo. A partir da encenação das personagens, discutimos aspectos referentes aos gêneros em jogo na relação entre ambas, bem como a temporalidade do luto e da memória construída no filme, conjecturando sobre o quanto a memória pode ser sexuada e analisando a dimensão de gênero que constitui a subjetividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luto. Memória. Intersubjetividade.

### ABSTRACT

The plot of the film "Hoje", by the São Paulo filmmaker Tata Amaral, tells the tragedy of a woman in the face of the loss of her lover, killed by the repressive apparatus of the Brazilian military dictatorship from 1964 to 1985 and officially considered a political disappeared. Despite his absence, the protagonist's memory makes him present in the narrative and forces her to re-signify the pain of her loss and to update her being-in-the-world condition. From the staging of the characters, we discuss aspects related to the genres at play in the relationship between both, as well as the temporality of mourning and memory built on the film, conjectured on how much memory can be sexed and analyzing the gender dimension that constitutes the subjectivity.

**KEYWORDS:** Mourning. Memory. Intersubjectivity.

### Do filme e da cineasta

A produção inspiradora desta discussão, o longa-metragem *Hoje*, tem o roteiro assinado por Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Felipe Sholl, fotografia de Jacob Solitrenick, música de Livio Tragtenberg, direção de arte de Vera Hamburguer, e direção de Márcia Lellis de Souza Amaral,

---

<sup>1</sup> Mestrando em História Social na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). [viniciuspiassi@yahoo.com.br](mailto:viniciuspiassi@yahoo.com.br)

conhecida profissionalmente como Tata Amaral. A cineasta produziu e dirigiu também filmes como o curta *Viver a vida* (1991), entre outros, e os longa-metragens *Um céu de estrelas* (1997), *Através da janela* (2000), *Antônia* (2006) e *Trago comigo* (2015), além do documentário *O Rei do Carimã* (2009). É de sua autoria também o livro *Hollywood: depois do terreno baldio* (*O nome da rosa*, 2007). Pela variedade e qualidade de sua produção, Tata Amaral destaca-se como uma das mais importantes realizadoras do cinema brasileiro contemporâneo. Seu filme que motivou este trabalho foi exibido pela primeira vez na 44ª edição do Festival de Cinema de Brasília, em 2011, em que ganhou os troféus de "Melhor filme", "Melhor atriz", para Denise Fraga, "Melhor roteiro", "Melhor direção de fotografia", "Melhor direção de arte" e "Prêmio da crítica". *Hoje* teve várias pré-estreias até ser lançado oficialmente no circuito nacional de cinema em 2013.

Com uma sensibilidade voltada para o feminino, ambientado em locação reduzida, com poucos personagens e o uso de um só figurino, características que compõem o estilo de Tata Amaral, segundo Holanda (HOLANDA, 2012, p. 175) o filme em questão narra a mudança de Vera, personagem de Denise Fraga, para um apartamento antigo na região central de São Paulo comprado com o dinheiro de uma indenização recebida do Estado pelo desaparecimento de seu companheiro à época da ditadura militar no Brasil. No arco temporal em que a narrativa se desenvolve, parte de um dia na vida da protagonista, a memória de seu companheiro intervém desencadeando em Vera conflitos íntimos e sentimentos contraditórios que a obrigam a ressignificar a dor de sua perda e a atualizar sua forma própria de ser-no-mundo.

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

Amaral realiza um trabalho de memória de temas sensíveis que dizem respeito a um período obscuro da história nacional a partir de uma perspectiva particular, semelhantemente a uma tendência do documentarismo brasileiro recente.<sup>2</sup> Pelo seu tema, o filme se insere na “trilogia do passar o passado a limpo” da diretora, como ela define a sequência das produções *O Rei do Carimã* (2009), *Hoje* (2011) e *Trago comigo* (2015), os quais, motivados por questões pessoais, buscam enfrentar uma tradição de violação de direitos na história nacional (AMARAL, 2017. p. 777-778).

Assim como o longa de estreia de Tata Amaral, *Um céu de estrelas*, foi inspirado em obra homônima de 1991 do escritor, roteirista, dramaturgo e cineasta Fernando Bonassi, o filme *Hoje* foi inspirado no livro *Prova contrária* (2003), do mesmo autor, o qual, “feito para sugerir uma encenação”, como é dito em sua dedicatória, é composto por uma estrutura formal que mescla a narrativa em prosa ao texto teatral. Refletindo sobre as implicações da adaptação cinematográfica da obra para a análise fílmica, nos alinhamos à perspectiva de Ismail Xavier ao reconhecer o direito do(a) cineasta à livre interpretação de um romance, e, sendo assim, não investimos esforços na identificação de sua fidelidade ou não à obra. A partir de uma abordagem do filme como realização integral, cuja linguagem, constituída de elementos como a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, entre outros, demanda uma metodologia multidisciplinar e pluridiscursiva para a sua apreciação, o cinema ocupa o primeiro plano na pesquisa que se desdobra nessa discussão, e de sua análise emergem as problemáticas enfrentadas, sem que nosso enfoque se identifique às leituras expressas pela crítica ou pelas falas da cineasta.

---

<sup>2</sup> Sobre a vertente do cinema nacional que tematiza a ditadura militar a partir de uma perspectiva introspectiva, voltada para a dimensão íntima da memória, em contraponto a uma memória celebrativa dos fatos relacionados à resistência ao passado autoritário, ver: SELIPRANDY, Fernando. "O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro" in Revista Estudos Histórico v. 26, n. 51 (2013), p. 55-72.

Afinados às recomendações Xavier, compreendemos que, além de ambas as produções estarem distanciadas no tempo e o filme dialogar não apenas com o livro, mas também com o momento de sua produção, escritor e cineasta têm sensibilidades e perspectivas distintas. Desse modo, reiteramos o seu lema: “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (XAVIER, 2003, p. 62).

### **Uma personagem cindida em duas: a protagonista e sua memória**

A primeira questão que desponta da análise fílmica diz respeito ao drama da protagonista decorrente da morte de seu companheiro. Por anos ela não teve notícias de seu paradeiro, desde que foi sequestrado por agentes da repressão em 1974. Seu nome era Luiz e ele tinha 25 anos na época.

Como próprio das convenções do amor romântico, por muito tempo Vera conviveu com uma esperança equilibrista, na corda bamba entre a expectativa e a angústia, um misto de sonho com um reencontro com o companheiro desaparecido e a evidência prolongada de sua ausência. Quando, afinal, o Estado reconheceu oficialmente sua responsabilidade pelo crime contra Luiz e alterou a condição legal do desaparecido para morto, ela ainda não havia se despedido dele, chorado sua morte, nem enterrado seu corpo (FOUCAULT, 2009, p.417)<sup>3</sup>. O conflito vivido pela personagem não se resolveu com a assinatura de um decreto. Mas, a partir de então, ela deveria assumir-se viúva, encarar a efemeridade da vida e aceitar a irreversibilidade da morte. Como já disse Freud, “suportar a vida continua a ser o primeiro dever dos vivos” (FREUD, 2010, p .182).

A prática do desaparecimento forçado de pessoas durante a ditadura tematizada pelo filme envolvia uma pluralidade fragmentada de delitos que compreendia a detenção, seguida da execução e da ocultação de cadáveres de opositores do governo pelo aparato repressivo do Estado brasileiro durante

---

<sup>3</sup> Para Foucault, a importância do despojo mortal se justifica por ele ser “o único traço de nossa existência no mundo e entre as palavras”.

os governos militares, seguindo um padrão sistemático de violação de direitos humanos. Considerada crime contra a humanidade, segundo o quadro geral da Comissão Nacional da Verdade (CNV)<sup>4</sup> sobre mortos e desaparecidos políticos, das 434 vítimas fatais oficiais da ditadura miliar, 243 foram vítimas de desaparecimento forçado.

Em sintonia com a Convenção Interamericana sobre o Desaparecimento Forçado de Pessoas da OEA, de 1994, e com a Convenção Internacional para a Proteção de Todas as Pessoas contra os Desaparecimentos Forçados da ONU, de 2006, a CNV definiu a prática como

toda privação de liberdade perpetrada por agentes do Estado – ou por pessoas ou grupos de pessoas que agem com autorização, apoio ou consentimento do Estado –, seguida pela recusa em admitir a privação de liberdade ou informar sobre o destino ou paradeiro da pessoa, impedindo o exercício das garantias processuais pertinentes (*Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, 2014, p. 277-299).

Com a publicação da “Lei dos Desaparecidos” (como ficou conhecida a Lei 9140 promulgada em 1995 pelo governo brasileiro), e o reconhecimento da responsabilidade estatal pelo crime sádico (ROUDINESCO, 2011, p. 129) que vitimou Luiz, companheiro de Vera, a personagem recebeu o pagamento de uma indenização como parte do mecanismo de reparação moral às vítimas da ditadura militar. A morte de Luiz fora, então, decretada, e Vera, por sua vez, deveria “deixar o passado para trás”.

É com este ânimo que o filme se inicia. É março de 1998. Vera chega ao apartamento fechado e escuro abrindo a porta e a janela, deixando assim a luz entrar; estoura um champanhe e saúda a vida. O evento da mudança da personagem para esse apartamento antigo no centro de São Paulo, comprado com o dinheiro da indenização, representa uma promessa de transformação para a protagonista, o seu desejo de libertar-se do fardo das experiências passadas, a expectativa de construção de uma vida nova em

---

<sup>4</sup> A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012, com mandato válido até dezembro de 2014 e teve por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988 no Brasil.

seu “velho apartamento novo”, como ela afetuosamente o apelidou. Logo, Calvin, seu cachorro, chegaria para lhe fazer companhia. Aos poucos, o espaço vazio vai sendo preenchido com as coisas de Vera, tornando-se mais pessoal. Suas memórias, por sua vez, também a acompanharam nesse deslocamento, e Luiz, intempestivamente, viria a coabitar sua nova casa.

O passado e o presente se misturam nesse cenário. Não havendo se despedido de Luiz, sua presença se manifesta constantemente no filme através da memória da protagonista, que se torna também uma personagem. Como figura dramática contemporânea à narrativa (AGAMBEN, 2009), suas lembranças a interceptam por meio, ora da encenação direta do ator uruguaio Cesar Troncoso, ora da projeção de sua imagem em vídeo (PIASSI, 2015). Através desses recursos, “o tempo da memória se teatraliza em imagem” (MARTINS e MACHADO, 2014, p. 79) e o personagem assume um caráter espectral, cuja presença é capaz de confundir o espectador nos primeiros momentos, que pode se questionar se se trata do desaparecido que reapareceu depois de tanto tempo, ou de um fantasma. Além disso, seu sotaque hispânico contribui para um sentimento de estranhamento em relação à sua persona.

“Mas e se ele deixasse de ser um desaparecido e se tornasse um aparecido? E se ele reaparecesse? Vera teria que devolver o apartamento? Era a primeira vez na vida que ela tinha uma casa própria...” A questão proposta a Vera por Luiz, como um pensamento em voz alta a ameaçar sua felicidade (clandestina?), é respondida negativamente, ao que se segue a leitura do artigo 12 da Lei 9140/1995, segundo a qual a personagem está amparada, nesse caso (Imagem 1).

Imagem 1 – Leitura da publicação da “Lei dos Desaparecidos” no Diário Oficial da União por Luiz, com trechos projetados sobre os atores e nas paredes do quarto de Vera.



“Por que você não vai embora?” – Vera se revolta contra essa lembrança indesejada – “Eu devia colocar você pra fora!” Mas sua memória é resistente à mudança repentina da personagem: “Vamos dividir o apartamento.”

### **O luto: uma experiência em dois tempos**

A perda de um ente querido por alguém é normalmente seguida de um processo de adaptação à falta, que a teoria psicanalítica definiu como o luto. Freud foi o primeiro a teorizar sobre essa experiência, descrevendo-a como a “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (FREUD, 2010, p. 128). O luto é, assim, compreendido como um afeto normal relativo à perda de um objeto para o sujeito, não se tratando de um estado patológico, ainda que dele decorram efeitos perturbadores da conduta normal do indivíduo.

Desse ponto de vista, sua superação é esperada com o passar do tempo, que deve ser respeitado; podendo haver prejuízos ao processo, caso contrário.

O que sucede da perda do objeto amado para o enlutado é um empobrecimento do mundo. Em um luto profundo, o sujeito pode assumir um comportamento introspectivo pela falta de interesse pelo mundo externo, que não mais lhe inspira desejo, e uma dedicação exclusiva à memória do ente querido. Como diz a música de Chico Buarque a respeito de um sentimento característico da vivência normal do luto, nesses casos “a saudade é o pior tormento, é pior do que o esquecimento” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1977-78).

Diante da experiência de Vera com o desaparecimento de Luiz, compreendemos que o seu estado se afigura a um luto ainda não realizado, uma vez que, quando sua memória lhe aviva as lembranças desse outro ausente, a personagem é intimada a lidar com a ferida aberta pela sua falta. Em relação à demanda pela sua efetivação, Freud assevera que esta

É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique. Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido. (FREUD, 2010, p. 129)

Uma vez concluído o trabalho do luto, segundo o próprio Freud, “o Eu fica novamente livre e desimpedido” (idem, *ibidem*, p. 130). A possibilidade de superação da perda é assim indicada pelo psicanalista através do desinvestimento libidinal do sujeito enlutado em relação ao objeto perdido, e seu investimento futuro em um novo objeto<sup>5</sup>.

No caso de Vera, a consumação desse trabalho foi impedida por muito tempo pela situação do desaparecimento. Na sua pele, como renunciar à possibilidade de um reencontro? Somam-se a isso as ligações que ela recebia

---

<sup>5</sup> Segundo a perspectiva freudiana: “Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente. Tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre – se ainda somos jovens e vigorosos – para substituir os objetos perdidos por outros novos, possivelmente tão ou mais preciosos que aqueles.” (FREUD, 2010, p. 188).



de tempos em tempos de “estranhos” que diziam ter visto Luiz pelas ruas, confrontando a evidência de sua morte. Como então desinvestir-se da relação afetiva com o desaparecido?

O martírio dos familiares de vítimas de desaparecimento forçado decorrente da ausência do corpo e de informações a respeito do ente querido é sintetizado por Janaína Teles como uma indeterminação entre “a busca por realizar o luto, o recalque e o desejo de restituição do passado” (TELLES, 2012. p. 110). Nesse sentido, a não efetivação do luto impede uma operação de distanciamento em relação ao passado e uma experiência plena do presente, sendo comum nesses casos o combate ao esquecimento do outro e a realização de esforços imaginativos dos familiares “para trazer à cena presente este outro que já se foi prematuramente” (idem, *ibidem*, p. 113).

Enquanto figura da ambiguidade, da oscilação e da transição entre a recusa da perda e sua integração ao presente, o luto representa a possibilidade de separação entre duas experiências do tempo: um presente subjugado pelo passado e uma abertura ao porvir. Como um rito de passagem, é um *estar entre* que demanda tempo para a sua efetivação.

Maria Rita Kehl destaca a respeito do luto que “a perda do ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão.” (FREUD, 2010, p. 17-8). Assim, entendemos que diante da irresolução de seu conflito em relação à perda de Luiz, Vera se situa virtualmente em um não lugar, o qual ela tenta reconstruir no novo apartamento.

Entretanto, a “Nova Geografia” da personagem, título da revista que ela assina, possui uma cartografia passadista: é curioso notar que seu apartamento novo se situa à avenida “São Luiz”. Mas o que ela precisa, de fato, é de uma “Nova História”, lhe diz sua memória pela boca de Luiz; ou seria sua consciência?

O lugar onde ocorrem os embates solitários da protagonista com sua memória, onde se concentra a ação dramática, é o apartamento recém-comprado de Vera. Considerando as percepções sensíveis que a protagonista

tem da presença de seu ex-companheiro nesse novo ambiente, ressaltamos que sua relação com a memória do morto apresenta qualidades espaciais que merecem ser discutidas<sup>6</sup>.

### **A imagem especular ou o outro em mim**

Considerando o apartamento como espaço diegético por excelência do filme, nossa análise dessa dimensão se alinha a descrições fenomenológicas que transcendem a noção geométrica do espaço, homogêneo e vazio, atentando para os valores a ele atribuídos pela protagonista. A partir da observação do filósofo francês Gaston Bachelard, de que “o espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 2007, p. 36), nos voltamos para as percepções da personagem sobre seu “velho apartamento novo” e o modo como esse ambiente agrega suas lembranças e esquecimentos e estimula sua imaginação.

Percebemos, assim, como à geometria espacial do apartamento está impregnado um tempo subjetivo que transborda da clausura existencial da protagonista para o cenário. Além disso, como bem observa Barbosa, neste ambiente “o espaço sensível se manifesta e há a fusão, uma ressignificação das paredes e uma pulsação do próprio espaço.” (BARBOSA, 2016, p. 567)

É significativo, pois, que a primeira aparição de Luiz no filme seja através de um espelho, em uma sequência produzida em relação campo-contra-campo com Vera, nesse novo apartamento. Ironicamente, sua presença se manifestou enquanto a síndica do prédio apresentava à nova moradora uma proposta de instalação de sensores de presença no prédio, como medida de segurança para os condôminos. A presença evanescente de Luiz, entretanto, não poderia ser detectada por esses dispositivos.

---

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

A troca de olhares entre Luiz e Vera pelo espelho do corredor de entrada do apartamento compõe uma sequência de enquadramentos alternados e fragmentados de ambos, até que o personagem se manifesta externamente (e inteiramente) na figura do ator. A digressão de Foucault sobre a contemplação da imagem especular como uma experiência mista de utopia e heterotopia é pertinente para discutirmos a relação estabelecida entre as personagens. Para o filósofo,

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (FOUCAULT, 2009, p. 415).

A imagem de Luiz no espelho de Vera expõe os contrários dialéticos *ausência* e *presença* constitutivos da relação entre ambos, que se desdobram no binômio *visível* e *invisível*: Luiz está, primeiramente, ausente do plano sensível da narrativa, embora esteja presente virtualmente, uma vez que a memória da personagem possibilita sua presentificação; a qual passa a ser encarnada pelo ator que o representa. Assim, na construção cinematográfica, a presença de Luiz se torna, até mesmo, *tangível*. A profusão de espelhos de diversas formas e tamanhos no apartamento, bem como os recursos da encenação e o uso de projeções de imagens que personificam o ente desaparecido e morto, a todo tempo referido na

narrativa, jogam com as ambivalências de sua ausência-presente, (in)visível e in-tangível, explorando as possibilidades performativas da memória.

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

Imagem 2 – Vera e Luiz através do espelho, em um momento de ressurgência do sentimento de sua presença pela personagem.



Nos propomos, agora, a transpor o plano da relação objetal formulada pela psicanálise freudiana para propor outra compreensão da relação da

protagonista com sua memória. A fenomenologia de Merleau-Ponty, ao nos sugerir uma abordagem da subjetividade como intersubjetividade e a capacidade do sujeito se descentrar, transpondo os limites da consciência autocentrada, figura como a primeira referência para pensarmos o drama em questão.

De acordo com o referencial teórico da filosofia merleau-pontyana, as relações interpessoais fundam uma intersubjetividade, sugestão alternativa à noção moderna de subjetividade centrada no sujeito cartesiano. Do ponto de vista deste, o “outro” é resultado do cogito, ou seja, adquire significado a partir do julgamento do sujeito cognoscente, de viés objetivante (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 45 – 55); um sujeito “egológico”, para Derrida.<sup>7</sup> Esse pensamento intelectualista se baseia em uma postura segundo a qual, para Freud, “sem maior reflexão nós atribuímos, a cada outro indivíduo, nossa própria constituição e também nossa consciência, e que tal identificação é o pressuposto de nossa compreensão” (FREUD, 2010, p. 78).

Diferentemente dessa abordagem transcendental, segundo a qual toda a realidade é concebida como objeto da consciência, compreendemos as relações intersubjetivas de um ponto de vista criticista, a partir do domínio pré-reflexivo, ou pré-lógico, da experiência, de modo que a intersubjetividade se constitui no encontro entre o eu e o outro. “O cogito deve revelar-me em situação, e é apenas sob essa condição que a subjetividade transcendental poderá, como diz Husserl, *ser* uma intersubjetividade” (idem, 1999, p. 9).

Nessa perspectiva, o corpo é o meio de comunicação entre as subjetividades. No entanto, o corpo sobre o qual o filósofo teoriza não é o corpo objetivo, tal qual descrito pela fisiologia, produto da consciência, mas o corpo fenomênico, invólucro de uma consciência perceptiva, que possibilita significarmos o mundo a partir de nossa presença, bem como nos voltarmos

---

<sup>7</sup> Com essa expressão o autor se refere à redução do ser a um eu pensante, por sistemas de pensamento segundo os quais consciência seria independente em relação a outros fatores igualmente atuantes como as pulsões, por exemplo, o que ele denomina criticamente de egolatria (DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth, 2004. p. 65).

para experiências de outridade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 470-1) Isso implica na capacidade de descentramento do sujeito, que pode alcançar o outro sem coisificá-lo, por meio de experiências de co-presença em uma mesma situação espaço-tempo, de coexistência em um mesmo mundo – o mundo intersubjetivo ou intermundo, a partir do qual são construídas relações de dependência e reciprocidade entre o eu e o outro. (idem, ibidem, p. 474-78).

Estreitando os laços com a linguagem literária, propomos uma aproximação entre a teoria da intersubjetividade elaborada por Merleau-Ponty e o “esboço de uma nova teoria da alma humana” desenvolvido por Machado de Assis no conto “O Espelho”, de 1882. Ressaltamos que a orientação metafísica do conto se distingue da perspectiva fenomenológica elegida pelo filósofo. Porém, a matéria de suas formulações os aproxima: a experiência subjetiva narrada no conto e a da personagem enlutada do filme.

No início do conto, o narrador apresenta os princípios de sua teoria:

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... [...] A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (ASSIS, 1997, p. 26)

Após introduzir o tema, o narrador-personagem relata uma experiência pessoal de solidão enlouquecedora, “terrível situação moral”, vivenciada com a perda de suas referências externas por ocasião de um afastamento prolongado de seus familiares, com quem mantinha relação muito próxima. Sua “alma exterior”, o personagem a recobrou também entre a utopia e a heterotopia do espelho ao encarar seu reflexo defasado pela

falta dos outros constitutivos de si. Tal experiência, perturbadora de seu equilíbrio psíquico, foi apenas contornada pela contemplação de sua autoimagem no espelho, reconstituída pelo uso do uniforme de alferes, tal como era reconhecido entre os seus. A situação-limite da solidão, no entanto, só se resolveria com o reencontro dos entes ausentes. Somente com o auxílio de seus olhos o personagem machadiano formava uma imagem completa de si.

Na relação de Vera e Luiz mediada pela memória, que o presentifica virtualmente quando sua presença física já não é mais possível, se desenvolve o jogo de alteridades em que o intermundo da protagonista é tensionado diante da incontornável rescisão de uma de suas conexões intersubjetivas. Aliás, a mais importante delas. Nesse cenário, a alteridade irrompe por meio das lembranças de Luiz, que constituem o outro fragmentado capaz de demover a personagem do solipsismo em que ela se aloja. Metade exilada de Vera, Luiz se trata do “outro” fundante do intermundo da protagonista, o qual, conforme entendemos, tendo preservado a relação estabelecida entre ambos diante da mínima possibilidade de um reencontro, não se abriu para novas conexões significativas.

Para uma possível emancipação do sujeito em relação ao passado, segundo a formulação de Merleau-Ponty, é imprescindível uma tomada de consciência do presente e sua abertura ao mundo. De acordo com o filósofo: “Assumindo um presente, retomo e transformo meu passado, mudo seu sentido, libero-me dele, desembaraço-me dele. Mas só o faço envolvendo-me alhures. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 610)

Essas ideias nos inspiram uma reflexão sobre o devaneio noturno da personagem narrado em plano-sequência aproximadamente aos 45 minutos do longa. Trata-se de um momento de grande sensibilidade do filme, quando assistimos à encenação da personagem de uma ocasião em que, insone, ela teria saído de sua cama no meio da noite e se colocado em frente à janela do quarto, no nono andar de seu antigo apartamento, em menção de se jogar (Imagem 3).

Imagem 3 – A projeção de uma janela aberta sobre a janela emperrada do quarto durante a encenação rompe com o realismo da cena e situa o espectador na situação espaço-temporal imaginativa da personagem.



Em suas reflexões sobre o sentido metafísico e psicológico da ponte e da porta, George Simmel faz um comentário comparativo a respeito da janela em relação à sua função de ligação entre o espaço interior e o mundo exterior que são pertinentes para a análise da sequência recortada. Para o autor,

O sentimento teleológico, quando se trata da janela, vai quase unicamente do interior ao exterior: ela serve para olhar para fora e não para dentro. Sem dúvida, ela estabelece, em virtude da sua transparência, a ligação entre o interior e o exterior por assim dizer cronicamente e continuamente. (SIMMEL, 1996, p. 13)

O sentido quase exclusivamente unilateral de relação com o espaço proposto pela janela, que convida o indivíduo a olhar para fora ao lhe apresentar uma abertura para o mundo exterior, inspira uma interpretação do devaneio da personagem como um ensaio de realização da travessia do luto. Evitando a interpretação pela via do suicídio, do desejo de pôr fim à vida, imediatamente sugerida pelo relato de tal experiência, podemos pensar



em termos de deslocamento da personagem de um estado do ser para outro: da condição de enlutada, assombrada por um passado-presente marcado pela ausência do ente querido, no qual ela se encerra com suas lembranças, para a vivência plena de um presente-futuro; o vislumbre de um devir à distância de um salto.

### **Nós do tempo**

Segundo Foucault, as heterotopias se relacionam, por simetria, a heterocronias, que dizem respeito a recortes temporais absolutamente distintos de uma concepção linear do tempo, contínuo, homogêneo e vazio<sup>8</sup>.

A experiência da protagonista indica uma vivência em um registro 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 opera um corte entre ambos, mas explora a ressurgência de um no outro.

Considerando essa simultaneidade temporal, partimos de algumas questões referentes à construção cinematográfica para discutirmos a relação da protagonista com sua memória, como as escolhas técnicas e estéticas da diretora para situar as personagens e a ação, as relações das personagens com o espaço e a ação nele desenvolvida, bem como o percurso temporal da produção. Ao narrar a história de Vera e Luiz, optando por não realizar reconstituições do passado segundo o modelo dos filmes ditos históricos, nem dispor do recurso ao *flashback* – que geralmente rompe com a homogeneidade diegética – mas apresentar o drama da personagem presentemente, além de evitar a repetição de clichês audiovisuais, o filme problematiza sua relação com um passado que insiste em afirmar sua presença na vida psíquica da personagem.

---

<sup>8</sup> ???

Compreendemos desse modo, que a ação narrativa se articula a uma temporalidade identificada ao regime *kairológico* da memória, radicada no presente. Para nos acercarmos dessa percepção temporal, mobilizamos a vertente fenomenológica de Bachelard, que afirma a identidade entre o tempo e o presente, argumentando em favor de sua natureza descontínua, segundo a qual o instante constitui sua realidade primeira, contra teses que advogam em benefício de uma concepção de tempo quantitativo, da duração objetiva como qualidade temporal verdadeira, como a de Henri Bergson (FOUCAULT, 2009 p. 418).

Dentre os aspectos do pensamento bachelardiano sobre o tempo, destacamos a identidade entre o sentimento do presente e o sentimento da vida, de acordo com a qual é somente no instante presente que experimentamos a sensação de existência. Na perspectiva de Bachelard, “é o instante presente que tem toda a carga temporal” (BACHELARD, 2007, p. 48). Outro aspecto relevante de sua teoria para nossa abordagem das experiências do tempo e da memória construídas no filme é a ideia do acidente como princípio da história, da qual decorre a concepção contingente e instantânea dos acontecimentos, em oposição às ideias de causalidade e determinação histórica.

Em relação à nossa experiência dessa temporalidade, o filósofo afirma a condição permeável do ser à ressonância dos ritmos dos instantes. “Em nós, o passado é uma voz que encontrou um eco” (idem, ibidem, p.52), ele afirma. Relacionadas à memória, dessas noções decorre a compreensão do presente como propulsor de sua atuação, e da espontaneidade como a face inversa de seu exercício voluntário<sup>9</sup>.

Uma vez que a presentificação do morto na narrativa ocorre por intermédio das lembranças de Vera, consideramos, por um lado, as características especificamente femininas que constituem sua memória, do ponto de vista de sua corporeidade, e, por outro, as masculinas que

---

<sup>9</sup> Sobre os aspectos voluntários e involuntários da memória e sua relação com a história, ver: SEIXAS, 2004. p. 37-58.

concorrem para a construção imagética de Luiz. Analisando os trabalhos de memória da protagonista destacamos aspectos relativos aos gêneros em jogo na relação com seu ex-companheiro, nos alinhando à abordagem de Michelle Perrot, segundo a qual, enquanto “forma de relação com o tempo e com o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada” (PERROT, 1989, p. 18).

Além disso, as nuances de gênero que compõem a subjetividade de Vera devem ser igualmente consideradas. Margareth Rago assevera que “a constituição da subjetividade feminina é marcada por violências, repressões e controles muito particulares e diferentes em relação ao que é vivenciado por homens, heterossexuais ou gays” (RAGO, 2013, p. 65). Essa perspectiva esclarece como ao sistema de gênero predominante estão ligadas, por exemplo, as diferenças entre homens e mulheres nas experiências repressivas de tortura, prisão, desaparecimento, assassinato e exílio identificadas por Elizabeth Jelin em análise de manifestações de memórias do passado recente no Cone Sul da América Latina (JELIN, 2011, p. 555-569). De acordo com Jelin, é no plano da subjetividade das memórias que a dimensão de gênero se manifesta mais clara e imediatamente. Segundo a autora, homens e mulheres desenvolvem habilidades diferentes no que concerne à memória, de modo que

as mulheres tendem a se lembrar de eventos com mais detalhes, enquanto os homens tendem a ser mais sintéticos em suas narrativas; mulheres expressam sentimentos enquanto os homens se relacionam com mais frequência com uma lógica racional e política; as mulheres fazem mais referências ao íntimo e às relações pessoais – sejam elas familiares ou referentes ao ativismo político –. [...] Recordam no marco de relações familiares, porque o tempo subjetivo das mulheres está organizado e ligado aos eventos reprodutivos e aos laços emocionais<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> “Las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas; las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política; las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas —sean ellas en la familia o en el activismo político—. [...] Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos. JELIN, Elizabeth. Op. cit., p. 563.

A memória de Luiz construída por Vera denota uma idealização do ex-companheiro em detrimento de si mesma. Essa alienação de si em benefício de outrem, como diria Merleau-Ponty, ou tal esvaziamento do ego, segundo a linguagem psicanalítica, decorrente de um investimento psíquico na exaltação da imagem do outro constitui um traço psicológico que pode afundar o enlutado na zona abissal da melancolia, que circunda o horizonte da personagem.

Tal rebaixamento da autoestima sugere um constrangimento da protagonista pela lembrança constante de Luiz, a qual estabelece uma interdição à experiência de uma vida afetiva e sexual plena pela personagem; ainda que ela lhe apresente resistência e busque satisfação em relações casuais, como a transa com um dos homens contratados para fazer sua mudança.

Nesse momento do filme, em especial, a câmera se desvia da cena de sexo ofuscada pela porta de vidro da área de serviço para um enquadramento fechado do rosto de Luiz, visivelmente desapontado. Vera sabe que, em vida, ele desaprovava esse comportamento: o “desbunde”; que para ele, a satisfação das vontades individuais estavam em segundo plano em relação aos interesses coletivos. Talvez por isso ela tenha fechado a porta da área de serviço, como também a de seu quarto quando questionada sobre a utilidade de sua cama de casal, como se não quisesse que as memórias de Luiz se comunicassem com as questões que envolvem o exercício de sua sexualidade.

Seria isso uma injúria à memória de Luiz? Após o sexo, a protagonista se senta diante dele para fazer uma confissão. O espectador assume o lugar do outro e encaramos a personagem de frente relatando suas experiências sexuais desde o desaparecimento do companheiro, desnudando seus desejos mais íntimos. Ao fim, vemos uma projeção de Luiz cortando o rosto com uma navalha e, em seguida, a expressão de vergonha da personagem (Imagens 4 e 5).

Imagem 4 – A pouca luz caracteriza a fotografia da sequência, que remete a um sentimento negativo.



Imagem 5 – Opera-se o desvio do foco da projeção para a personagem, sujeito da ação.



Por outro lado, era comum que os opositores assassinados pela ditadura se tornassem heróis da resistência, verdadeiros mitos. Em torno dos eventos de suas mortes, enredavam-se narrativas de caráter simbólico e político responsáveis pela construção de memórias de enaltecimento de suas trajetórias e de engrandecimento de seus feitos, através das quais eram

alçados ao panteão de heróis da democracia<sup>11</sup>. Tal postura diante dos mortos foi criticada por Freud do ponto de vista de suas implicações morais:

Diante do morto assumimos uma atitude particular, quase que uma admiração por alguém que realizou algo muito difícil. Nós nos abtemos de toda crítica a ele, relevamos qualquer erro de sua parte, sentenciamos que “*de mortuis nil nisi bene*” [não se fale mal dos mortos], e achamos natural que na oração fúnebre e no epitáfio fale-se apenas o que lhe for lisonjeiro. A consideração pelo morto, que afinal já não necessita dela, é por nós colocada acima da verdade, e pela maioria de nós também acima da consideração pelos vivos. (FREUD, 2010, p. 172)

Imagem 6 – Note-se a desproporção da imagem de Luiz em relação à protagonista. Novamente a objetiva capta pouca luz, e o espectador adentra uma região soturna das memórias de Vera.



Não obstante a opressão da imagem idealizada do herói, pela diferença simbólica entres os status de mártir e de sobrevivente (Imagem 6), entendemos que a experiência da protagonista nas mãos da repressão foi

---

<sup>11</sup> O capital político associado à imagem do jornalista Vladimir Herzog pelo motivo de seu assassinato é um exemplo emblemático desse fenômeno. A esse respeito, ver: DIAS, A. B.; ROXO, M. De jornalista a ícone da democracia: os 40 anos da morte de Vladimir Herzog, entre a memória e a história. In: ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Org.). 2016, p. 403-428.

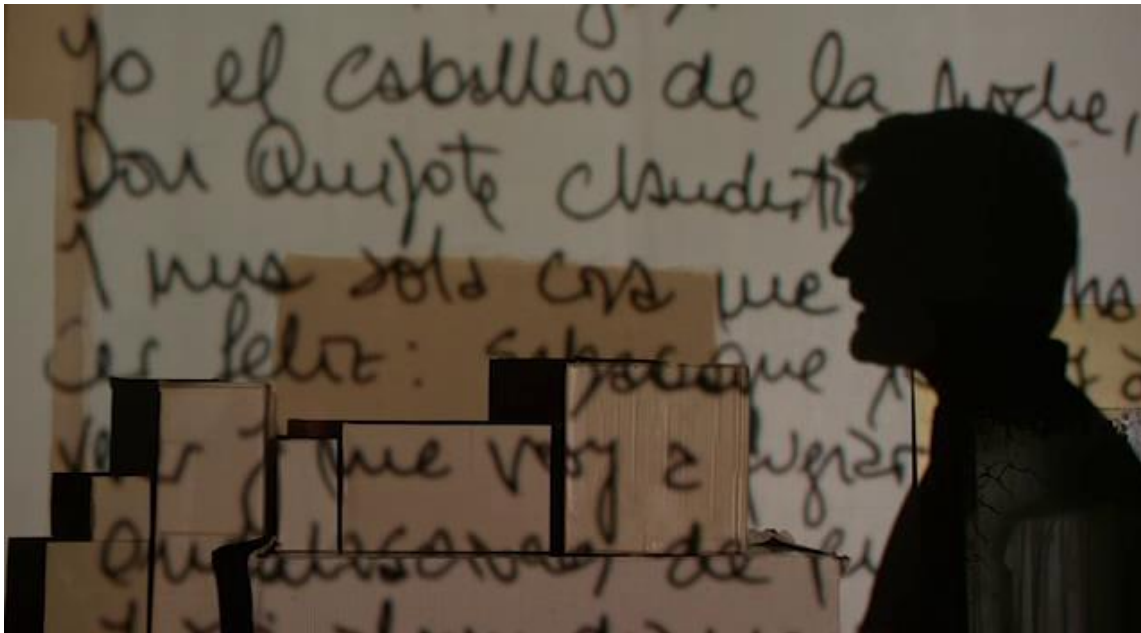
também marcada pela sua profanação<sup>12</sup>, como vítima de tortura, após a qual ela renuncia ao codinome consagrado e assume sua “verdadeira” identidade.

“Meu herói” – ao fim da cena são essas as palavras ditas pela protagonista. É interessante notar a correspondência de sentido entre os nomes dos personagens e seus papéis no enredo. Uma simples busca pela etimologia dos nomes próprios indica a origem hebraica dos nomes Ana Maria que formavam o codinome da protagonista à época da guerrilha. No presente da narrativa, o epíteto de conotações sagradas não é mais aceito pela personagem, que assume seu nome de batismo, Vera, do latim, cujo significado é, literalmente, “verdadeira”. Luiz Alberto, por sua vez, tem origem germânica. Luiz quer dizer “guerreiro ilustre”, “combatente glorioso” – lembramos que é o mesmo nome do ex-companheiro da cineasta, o qual cometera suicídio. O segundo nome do personagem reforça a imagem do herói: Alberto significa igualmente, “nobre” ou “ilustre”. Seu antigo codinome, Carlos, de mesma procedência, guardava grande proximidade com estes, com o mesmo sentido de “homem”, “guerreiro” ou, ainda, “homem do povo”; designações que se alinham à imagem do “*caballero de la noche*”, “*Don Quijote clandestino*”, como o personagem se referia a si mesmo em uma carta endereçada a Vera (Imagem 7).

---

<sup>12</sup> Conceito utilizado com a acepção atribuída por Agambem, que o define como o “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido”. (AGAMBEM, 2010, p.14) Entendemos como sacrifício as renúncias realizadas para o ingresso na resistência armada e a manutenção da vida clandestina, sendo o novo batismo dos jovens revolucionários o rito de passagem para essa condição especial de existência. Com a cisão do sujeito na tortura, o abandono da utopia e a restituição a uma vida comum (com uma identidade legitimada pelo Estado) é um cenário possível. É a essa experiência da personagem do filme que pretendemos relacionar o conceito de profanação, inspirados pela analogia de seu antigo codinome à imagem feminina santificada.

Imagem 7 – A leitura dessa carta constitui um dos momentos de maior expressão poética do filme, com a sombra do personagem e sua caligrafia projetadas sobre as caixas que guardam os pertences de Vera.



Essa imagem heroicizada de Luiz é desmistificada por uma narrativa sobre a última vez em que ele foi visto, apresentada por Vera, segundo a qual nas mãos da repressão ele teria delatado os companheiros e sua localização. Face a essa versão, a protagonista constrói a sua, de acordo com a qual teria sido ela quem, sob tortura, delatou o “aparelho” em que Luiz se encontrava com outros companheiros, responsabilizando-se pela sua “queda”.

Esse momento é permeado por um profundo sentimento de culpa expresso pela personagem, que, a partir de seu relato, atribui a uma atitude sua a causa do desaparecimento do companheiro. Como bem observa Barbosa a esse respeito, “a ideia de culpa é sentida por aqueles que sobreviveram, pois a sobrevivência estaria relacionada a algum tipo de concessão ao sistema” (BARBOSA, 2016, p. 566). Desse modo, assumir a culpa pela morte do outro, se afigura à criação de um motivo razoável diante



da catástrofe do desaparecimento<sup>13</sup>. Soma-se a esse flagelo auto imposto pela personagem o sofrimento causado pelas especulações do suplício que Luiz teria passado desde seu sequestro até a morte.

Às voltas com as lembranças do finado durante todo o filme, é somente ao final que Vera assume que Luiz esteja morto e decide então parar de esperá-lo. “Hoje”, no seu presente imediato. Depois disso, Luiz não retorna mais à cena. A torneira da pia que gotejava, um aborrecimento até então, se torna a fonte de alívio do calor da personagem<sup>14</sup>. Na sequência seguinte, a câmera sai da clausura do apartamento e segue a protagonista em uma caminhada pela calçada com sua irmã e seu cão. A oxigenação da narrativa aponta para uma virada de perspectiva. Seria esse o fim do seu luto?

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Org.). *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Suporte: Eletrônico, 2017.
- ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Os melhores contos de Machado de Assis*. Seleção Domício Proença Filho. 12 ed. São Paulo: Global, 1997. p. 25-32.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARBOSA, Nanci Rodrigues. O espaço e a construção dramaturgica no filme Hoje. *Anais de textos completos do XIX Encontro da SOCINE*. São Paulo: 2016. p. 563-568.
- BRASIL. Capítulo 7: Quadro conceitual das graves violações, p. 277-299; Capítulo 12: Desaparecimentos forçados, p. 499-592. In: *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. v. 1, Brasília: CNV, 2014.

---

<sup>13</sup> Gabriel Gatti compreende o desaparecimento de pessoas como um exemplo de catástrofe social devido aos efeitos provocados nas categorias modernas de identidade e linguagem com a criação da figura do desaparecido, “um novo estado do ser”. GATTI, Gabriel. 2010, p. 57-78.

<sup>14</sup> Não podemos deixar de lembrar do simbolismo da água para Jung. Segundo o autor: “A água é o símbolo mais comum do inconsciente.” JUNG, 2000. p. 29.

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. O 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.

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

HOLANDA, Karla. Tata Amaral – cinema de autoria feminina. In: *Catálogo da mostra de cinema Mulheres Em Cena realizada no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, em 2016, entre 21 de setembro e 03 de outubro no Rio de Janeiro, e entre 21 de setembro e 10 de outubro em São Paulo*. p. 173-175, 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ROUDINESCO, Elizabeth. Antígona. In: *Lacan, a despeito de tudo e de todos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 125-135.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de histórias: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 37-58.

SIMMEL, George. A ponte e a porta. *Revista Política e Trabalho*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, n. 12, set. 1996. Trad. Simone Maldonado, p. 10-14.

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

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia... [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

### **Referência audiovisual**

*HOJE*. Brasil, 2011. Tata Amaral.

Recebido em 30 de maio de 2017  
Aprovado em 10 de julho de 2017