

“Orestes”: um laboratório do Brasil como tragédia/ *“Orestes”:* a *laboratory of Brazil as tragedy*

Josué Bochi*

RESUMO

Entre a série de procedimentos empregados no intrincado documentário *Orestes* (2015) para tratar do legado de extermínio de populações marginalizadas que a ditadura civil-militar deixou no Brasil contemporâneo, destaca-se o diálogo tramado com a trilogia da *Oréstia*, de Ésquilo. Este artigo investiga continuidades e descontinuidades entre as duas obras, tão distantes espacial e temporalmente, na tentativa de avaliar como a histórica dificuldade de se instaurar justiça e democracia em nosso país pode ser pensada sob uma perspectiva da tragédia, e os modos pelos quais o filme *Orestes* se confronta com essa perspectiva. Por um lado, o filme é expressão de um esforço secular de fortalecimento dos valores e das instituições democráticas. Por outro, observa um mundo em que o impulso arcaico de vingança não pode ser nunca completamente destacado do próprio movimento civilizatório.

PALAVRAS-CHAVE: violência de Estado; documentário; tragédia; Oréstia.

ABSTRACT

Among the series of procedures employed in the intricate documentary *Orestes* (2015) to deal with the legacy of extermination of marginalized populations that the civil-military dictatorship left in contemporary Brazil, the dialogue plotted with the *Oresteia* trilogy stands out, of Aeschylus. This article investigates continuities and discontinuities between the two works, so distant in space and time, in an attempt to assess how the historical difficulty of establishing justice and democracy in our country can be thought of from the perspective of tragedy, and the ways in which the film *Orestes* is confronted with this perspective. On the one hand, the film is an expression of a secular effort to strengthen democratic values and institutions. On the other hand, it observes a world in which the archaic impulse of revenge can never be completely detached from the civilizing movement itself.

KEYWORDS: State violence; documentary; tragedy; *Oresteia*

Introdução

* Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006), graduação em Comunicação Social - Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2014) e mestrado em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (2015). Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense.

Circulam ainda pelo Brasil dois mitos conexos: o primeiro diz que nossa história é pacífica, e o segundo, que nosso comportamento político é de passividade, e, como resultado, precisaríamos, cada um e todos em conjunto, despertar para uma realidade de desmandos. Numa passagem célebre de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda descreveu a formação do brasileiro como “homem cordial”, que tem “horror às distâncias” (HOLANDA, 1995, p. 149) e tende a dissolver na cadeia da cordialidade os limites entre família, Estado e religião. Para Holanda, contrária à cordialidade seria a experiência trágica demonstrada no conflito entre Antígona (como a ordem da família e da religião) e Creonte (como a ordem do Estado) na peça de Sófocles. A generalização é questionável, pois não faltam Antígonas no Brasil contemporâneo: mães (e às vezes irmãs) moradoras de periferia, quase todas de pele preta, cujos filhos foram mortos pela polícia, as quais transpuseram para a luta política a tragédia que se abateu primeiro na vida privada. Se falta um ingrediente da tragédia, não são heroínas, mas antes um coro capaz de escutá-las e de reconhecer a sua implicação nas tragédias vividas por elas. Não à toa, a luta dessas mães precisa se desenvolver em duas frentes, a saber, no âmbito específico da esfera legal e no âmbito mais vasto da exposição pública, visando a fundação de um senso compartilhado de justiça que interrompa a guerra do *nós* contra *elas*.

Em 2018, a violência de Estado no Brasil foi tema de dois documentários. O primeiro, *Auto de Resistência*, conta casos como a Chacina de Costa Barros, no Rio de Janeiro, na qual, em 2015, cinco jovens foram assassinados por policiais militares com 111 tiros. O filme acompanha o luto e a luta das famílias, que culminou na instalação, pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, da CPI dos Autos de Resistência. O segundo documentário, *Relatos do Front: Fragmentos de uma Tragédia Brasileira*, compõe um mosaico mais amplo sobre as origens e os efeitos da violência de Estado no Brasil. Além disso, mostra famílias de policiais mortos, e também depoimentos como o do policial que se viu reduzido a um “cachorro” (RELATOS ..., 2018, 15 min) de uma “sociedade que resolveu puxar o gatilho” (RELATOS ..., 2018, 52 min).

A experiência brasileira talvez se expresse melhor, mais do que na *Antígona*, noutra tragédia grega: a trilogia *Oréstia*, de Ésquilo (na qual o herói, Orestes, é um matricida imerso num longo ciclo de vinganças familiares, ciclo interrompido quando Orestes é inocentado por um júri popular). Essa é a aposta de um terceiro documentário, *Orestes*, de 2015, do qual tratarei neste artigo. O filme trata do encontro entre as marcas

da repressão durante a ditadura civil-militar e as marcas da violência policial no Brasil de hoje. Contam-se histórias reais, mas o gesto essencial idealizado pelo diretor Rodrigo Siqueira é menos expositivo do que especulativo: *e se Orestes fosse brasileiro? Auto de Resistência e Relatos do Front* têm tinturas trágicas evidentes, este último inclusive no subtítulo, mas até que ponto se pode pensar nos arbítrios do poder no Brasil atual segundo a concepção e a estrutura de uma tragédia como a *Oréstia*? Como a experiência do mundo grego pode-nos ajudar a maturar nossos anseios por justiça, democracia e suspensão da violência? Na trilha do próprio filme, é dessas provocações que quero tratar.

Continuidades trágicas

Orestes, o herói da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, é um jovem que assassinou a própria mãe, Clitemnestra, e por isso deve ser punido com a morte – ao menos, conforme a lei de talião, que consiste na rigorosa reciprocidade do crime e da pena. A lei de talião, também apropriadamente chamada pelos nomes de justiça e de retaliação, é a forma mais arcaica de justiça, e perpassa, não por acaso, toda a antiguidade. Na *Oréstia*, essa lei é representada pelas Fúrias, ou Erínias, as deusas arcaicas da justiça, que perseguem Orestes e exigem o seu sangue. Para as Fúrias, é indiferente o fato de o crime cometido por Orestes ter seguido também a lógica do justiça, e ele ter tido uma série de dúvidas quanto à sua ação. Qual é o motivo do crime de Orestes? Ele matou a mãe porque ela, por sua vez, matou o seu marido e pai de Orestes, Agamêmnon, o rei de Argos, num complô tramado por Clitemnestra com seu amante, Egisto. E ela mesma tinha sua razão: vingar-se de Agamêmnon pelo assassinato de sua filha Ifigênia, num sacrifício realizado pelo rei para cumprir uma profecia que lhe daria a vitória na guerra contra Troia. E essa é somente uma parte do ciclo de vinganças que atravessa a história da família, geração após geração. Porém, na *Oréstia*, o crime de Orestes não será vingado. Para sua fortuna, ele será poupado e inocentado por meio da intervenção da deusa Atena (Minerva, para os romanos). Atena não é como as Fúrias: ela é um dos novos deuses olímpicos e a mais racional entre todos os deuses, a própria deusa da justiça, a menos entregue às paixões. Na última das três partes da *Oréstia*, Atena irá conduzir Orestes a Atenas, cidade batizada em seu nome, e submetê-lo a um tribunal. Quando, ao final, a votação termina empatada em seis votos a seis, Atena/Minerva decide em favor de Orestes. Em seguida, aplaca as Fúrias e integra-as à ordem democrática, sob outro nome, o de Eumênides. Desse modo, o tribunal instituído na *Oréstia* suspende a lógica da matança infinita por meio de sua

intervenção conciliatória, anistiadora, que faz de Orestes um “culpado-inocente”. A absolvição de Orestes inaugura a possibilidade de certa emancipação dos desígnios divinos por meio da prática política.

Qual a relação dessa história com o filme de 2015? Para começar, vejamos as cartelas com as quais o filme começa:

Em 458 a.C., Ésquilo encenou a tragédia Oréstia. A tragédia culmina com o julgamento de Orestes, que matou a própria mãe para vingar a morte do pai. Perseguido pelas Erínias, deusas da vingança, Orestes é levado ao primeiro júri popular de que se tem notícia. Sua absolvição põe fim ao olho por olho, dente por dente, e representa um marco civilizatório na cultura ocidental. Este documentário ao mesmo tempo se apropria e se distancia da história de Orestes. As entrevistas, sessões de psicodrama e o julgamento simulado a seguir são fragmentos de uma história em construção. (ORESTES, 2015, 2 min)

A cena seguinte evidencia que o documentário trata da ditadura civil-militar brasileira. Vemos um homem idoso entrar num prédio. Ele se comunica com a equipe de filmagem, e entendemos que é um lugar que conheceu no passado. O homem é José Roberto Michelazzo, e o lugar é o antigo prédio do DOI-CODI, em São Paulo, no qual inimigos do regime militar, como Michelazzo, foram presos e torturados. “Continua igualzinho”, ele diz. “Putá que pariu, essa escadinha aqui não deixou saudade” (ORESTES, 2015, 3 min).

O que nos conduz a esse espaço? Pressentimos a violência do passado, mas não há nenhuma imagem chocante de tortura ou de seus vestígios. Porém, a falta mesma de vestígios é incômoda, porque mostra como a violência pode ser controlada, invisibilizada e assim sobreviver como fantasma. Mais tarde, noutra cena do filme, veremos o lugar tomado por várias pessoas que tiveram ou têm alguma relação com a violência urbana e, em particular, com a violência praticada pelo Estado. Nas palavras do diretor Rodrigo Siqueira, “gente da sociedade civil que não tinha nada a ver com o peixe” (SIQUEIRA, 2015b). Acompanhamos o primeiro de quatro encontros do grupo para sessões de psicodrama (exercício de psicoterapia de grupo que faz uso da representação dramática) progressivamente intensas e catárticas. Nesse primeiro dia, as pessoas se apresentam, uma a uma, e logo surge no filme uma grande antagonista: Sandra Domingues, ativista de uma associação chamada “Justiça é o que se busca”. Ela afirma sua crença de que a Constituição brasileira opera “a favor da marginalidade” e se diz a favor, segundo suas próprias palavras, do “olho por olho, dente por dente” (ORESTES, 2015, 34 min).

A ressonância da *Oréstia* é clara. Sandra fala em nome de uma justiça arcaica, aquela que não passou por um “marco civilizatório” – conforme a cartela no início do filme – ou não se vê compactuando com o modelo de civilização instituído. No final desse dia de filmagem, após a sessão em grupo, o ex-militante Michelazzo conta para Sandra sobre como a experiência de ter sido torturado fez dele um homem avesso à retórica do justicamento. Ele explica que “a questão não era o torturador que me machucou. A questão era o torturador que tinha dentro de mim” (ORESTES, 2015, 36 min). E conclui: “a terapia da Marisa [Greeb, terapeuta de Michelazzo e também coordenadora das sessões de psicodrama] não foi para curar a tortura que me fizeram, foi para que eu não me tornasse o torturador também” (ORESTES, 2015, 36 min).

É um momento crucial do filme, pois revela como a experiência brasileira se aproxima da *Oréstia*, mas também de como dela se distancia. Distancia-se, é preciso notar, ainda dentro de uma continuidade trágica, como uma possível quarta parte de uma tetralogia. O problema, como na *Oréstia* efetivamente existente, não é tanto a violência ocorrida no passado, e sim o desejo de vingança que a violência deixa como resto no presente. Daí a necessidade projetiva de um “marco civilizatório”, conforme a introdução feita pelo filme da tragédia de Ésquilo: como curar o corpo social do desejo de vingança, por meio do qual nos igualamos a quem nos violentou?

“Eu não gosto de ver” (:) a barbárie brasileira

Desejar um marco civilizatório, no caso brasileiro, é perguntar pela milionésima vez “que país é este?”. Como, quando ou onde o Brasil se funda como civilização? Nos momentos mais cruciais da nossa história, a resposta sempre veio da perspectiva do poder, de modo que nunca foi legitimamente respondida. Ao contrário da *Oréstia*, a civilização aparece para nós como já fundada, porém é fundada de uma maneira falha, na medida em que é incapaz de reconhecer a violência que Michelazzo sofreu nos porões do DOI-CODI. Tal falha em reconhecer a violência da tortura é tudo, menos casual: é o fundamento mesmo de um modelo civilizatório que, em nome da nação ou da pátria, emprega a violência para defender alguma ideia de civilização de seus supostos inimigos e, ato contínuo, soterra a violência que foi aplicada. Como explica Marilena Chaui (2018, p. 131), legitima-se o “trabalho sujo” em nome de um “ente ideal”, “que nunca fala, nunca diz o que pensa ou o que deseja, nunca age, existindo apenas na cabeça e na retórica dos dirigentes”. E assim se legitima também o “poder tutelar, protetor, salvador desse ente”

(CHAUI, 2018, p. 131). A ditadura teve a “coragem” ou, melhor dizendo, a crueldade de dar nome a essa lógica, por meio da Doutrina da Segurança Nacional, doutrina que determina tanto a existência de uma ordem quanto a de inimigos dessa ordem a serem exterminados.

O filme *Orestes* mostra não exatamente a barbárie anterior à civilização, mas o quanto de barbárie deixamos soterrar em nome da civilização. Ele mostra como, na inexistência do julgamento dos crimes da ditadura civil-militar, que se autoanistiou, a ditadura deixou no Brasil supostamente democrático um legado antidemocrático e exterminatório.

Esse legado aparece no filme, em primeiro lugar, sob a forma das práticas arbitrárias dos agentes da ordem. Noutro eixo narrativo de *Orestes*, de construção mais convencional que o restante do filme, o diretor Rodrigo Siqueira entrevistou os pais de três jovens da periferia de São Paulo: César, Luiz e Yan. Não vemos seus rostos, só os conhecemos por meio dos seus nomes de batismo e por relatos contados por seus pais. Os três foram mortos pela polícia e suas mortes foram prontamente justificadas pelo mesmo roteiro pré-traçado de “roubo – perseguição – resistência seguida de morte”, ainda que as investigações, conduzidas pelas próprias famílias e com o apoio da Defensoria Pública, não indicassem nenhum sinal de conflitos. Durante a ditadura, os chamados “autos de resistência” eram o roteiro habitualmente reservado aos contraventores do regime. Inclusive, coube a um dos três jovens, Yan, ser enterrado como indigente no Cemitério de Perus, mesmo destino dos restos de muitos dos contraventores do regime civil-militar. A diferença é que os inimigos cujo extermínio é prontamente justificado por uma mentira deixaram de ser os “terroristas” e passaram a ser os “bandidos” ou a “marginalidade”.

Em segundo lugar, é preciso notar como, sob uma forma mais obscura, o legado antidemocrático perpassa todo o tecido social. Rodrigo Siqueira, nascido em 1973, afirmou numa entrevista ser de “uma geração que viveu um vácuo histórico. Os livros de história não contavam a história como foi. E é justamente esse vácuo que sempre me incomodou. Porque a minha geração nunca entendeu direito o que aconteceu” (SIQUEIRA, 2015a). Há uma espécie de vácuo objetivo, aquele produzido e calculado, como a queima dos arquivos. Ao vácuo objetivo, porém, corresponde um vácuo subjetivo, que é a operação de recalque para o registro do inconsciente daquilo que a consciência não quer admitir. Quando consentimos que os agentes da ordem apaguem os traços de sua violência, preservando assim uma impressão de ordem ou de civilização, a psique passa por um mesmo trabalho de policiamento. Administrar a violência não é somente

um feito do poder. É também uma prática que nos concerne e nos anestesia. E para a violência policial não ser reconhecida como violência, clamamos por mais e mais anestesia, mais e mais sedação.

A visão da personagem Sandra, portanto, não se explicita de todo na ideia por ela emitida do “olho por olho, dente por dente”. É melhor percebida em outra frase sua: “em um confronto entre polícia e bandido, quem deve morrer?” (ORESTES, 2015, 46 min). Uma frase que evoca, por sua vez, outra frase-clichê, a do “bandido bom é bandido morto” (frase não dita por ela). A antiga lei de talião não lhe cabe porque esta é a lei da correspondência rigorosa entre crime e pena: é preciso ter matado alguém para ser justo, para ser bom que essa pessoa seja morta. A retórica do “bandido bom é bandido morto”, ao contrário, não exige o crime. Ela trata não do crime e sim da “criminalidade”, como impressão de possibilidade de crime. No limite, “bandido” é tudo aquilo que não corresponde à impressão subjetiva de ordem. E “morto” não é bem um corpo morto, um cadáver, mas uma forma de apagamento psíquico, um desaparecimento necessário para que a ordem se mantenha, a nível da impressão. Num momento, Sandra diz: “uma vez eu presenciei um assalto ‘com linchamento’ e eu não gostei do que eu vi. Não gostei da cena. (...) Então apesar de eu pregar isso, eu não gosto de ver” (ORESTES, 2015, 49 min). Assistir não é do seu agrado. O dado sensível do homem linchado ou morto não deve se sobrepor, na sua lógica, ao dado racional, ideal, de que é preciso linchar e matar. Sandra ainda arremata, em relação a essa cena: “ainda bem que logo a polícia chegou, fizeram o cerco” (ORESTES, 2015, 49 min) – isso evoca diretamente a ideia de um policiamento do sensível.

Civilização como noção trágica

Quando o ex-militante fala para a defensora do justicamento sobre a experiência de ter sido torturado, ele diz isto: que se ela estivesse realmente implicada no desejo de vingança contra aqueles dos quais ela se sente vítima – ou ainda, se ela realmente estivesse numa situação de “olho por olho, dente por dente” –, ela tentaria suspender esse ciclo de vingança e tentaria se curar de seu desejo. Trata-se de uma moral, mas é uma moral conquistada a duras penas por meio da visita aos casos mais extremos e difíceis da vida em comum. Esse é o feito do trágico, a sua autoridade. Para alguns autores, como Sérgio Buarque de Holanda e também Antonio Candido, a mentalidade brasileira é historicamente antitrágica e conciliatória, de modo que relutamos ou recusamos olhar

para os extremos e as aporias sociais. O quanto o diagnóstico é justo é outro ponto. A questão abarcada por *Orestes* diz respeito à dificuldade tanto psíquica quanto sociológica concernente à racionalidade trágica, e o modo como mesmo uma racionalidade trágica pode – e, no limite, deve – ser também conciliatória, isto é, fundadora de um campo comum. *Orestes*, como a *Oréstia*, afirma a necessidade de um trabalho de anistia, porém não segundo o sentido de amnésia, que prevaleceu no Brasil, e sim segundo o sentido de anamnese, de reminiscência, do movimento de trazer à consciência. É o trabalho de uma autêntica Comissão da Verdade.

Esse não é um trabalho fácil, especialmente para nossa razão já tão “civilizada”. Na verdade, há uma contradição: como nosso desejo pelo fortalecimento da justiça e da democracia – exposto por Rodrigo Siqueira como motivação para fazer o filme – pode conviver com o olhar, mais angustiado ou passivo do que ativo e desejante, para a cena trágica na qual a civilização, imperfeitamente, se fundamenta? Como é possível suspender aquela voz acomodada, própria de quem ainda não sofreu na pele e afirma estar tudo bem e não ser possível estarmos tão afundados na barbárie, e assim por diante? Se a *Oréstia* é um “marco civilizatório na cultura ocidental”, como diz a cartela do filme, a civilização não seria uma espécie de conquista definitiva? Essa é uma leitura possível da *Oréstia*, e que parece prevalecer, por exemplo, nas Faculdades de Direito, nas quais a *Oréstia* é comumente apresentada como uma espécie de mito originário da justiça. O drama da *Oréstia* seria então a jornada teleológica, ainda que penosa, dos poderes arcaicos à legalidade civil (EAGLETON, 2013, p. 205). De algum modo, tal era a leitura de Siqueira. Quando o diretor concebeu e realizou o filme, ainda na primeira metade da década de 2010, tinha ainda certo receio de que o filme viria tarde demais, um receio de que, com o desenrolar da Comissão Nacional da Verdade no primeiro governo de Dilma Rousseff, o próprio tema do documentário “prescrevesse” (SIQUEIRA, 2015a) ou caducasse. No entanto, foi a própria Comissão que caducou antes de deixar qualquer legado democrático consistente. Nos anos seguintes, assistimos à disputa política entre diferentes sentidos de civilização e à vitória, embora provisória, da alternativa mais barbarizante. A tragédia de *Orestes*, em vez de arrefecer, tornou-se ainda mais palpável.

O helenista Vidal-Naquet (2014, p. 229), falando sobre a oposição dramatizada na *Oréstia* entre os jovens deuses políticos e as velhas divindades do sangue, afirma que “muitos modernos foram vítimas da ilusão histórica que Ésquilo lhes deixou. Eles realmente acreditaram que essa oposição exprimia uma mutação, que Ésquilo dramatizava a passagem de uma religião telúrica e naturalista a uma religião cívica”. Se

é possível, porém, uma leitura teleológica da *Oréstia*, é possível também uma leitura verdadeiramente trágica. A *Oréstia* é sem dúvida um marco civilizatório, e, no entanto, no regimento próprio à tragédia, não há de modo algum um marco civilizatório definitivo: o marco só existe em suspenso, como um momento utópico de exceção. Vide os versos 696-698 das *Eumênides*, última parte da trilogia, em que a deusa Atena proclama: “aconselho aos cidadãos não cultuar / nem desgoverno nem despotismo; / nem de todo banir da cidade o terror” (ÉSQUILO, 2004, p. 123). A maneira como a tragédia dramatiza a permanência do terror na civilização admite ao menos duas leituras. Primeiro, como função coercitiva, amedrontadora: a possibilidade latente de uma repressão violenta por parte das Erínias, transfiguradas em Eumênides, ajuda a conservar a paz, ou a ordem, contra a anarquia. No entanto, há também uma função crítica, isto é, de distinção das forças que, num equilíbrio tenso, deveriam compor uma ordem civilizada. Num registro freudiano, mas de algum modo já conhecido por Ésquilo, o terror são “as forças ingovernáveis, incivis e potencialmente disruptivas” (EAGLETON, 2013, p. 205) que, paradoxalmente, fazem parte da civilização. As Eumênides continuam sendo manifestações da violência que precisamos sempre acolher e reconhecer, sob todas as suas formas, numa condição de igualdade anterior àquele juízo que sobredetermina formas necessárias (as *nossas*) e formas a serem banidas (as *deles*). A posição da personagem Sandra é exemplo de como, na carência da crítica, as Eumênides se tornaram novamente forças assassinas, selvagens, mas também pragmáticas, que farejam cegamente o sangue.

Do olho por olho ao olho no olho: a cegueira e a visão necessárias

Um movimento contrário à cegueira barbarizante instaurada na civilização consiste em restabelecer o direito. Porém, não no sentido da extensão ardilosa da coação social, como na prática tão habitual dos autos de resistência. O direito deve restringir-se a julgar caso a caso os crimes ocorridos, de forma reta e cega. Tal é o ponto de vista de uma terceira figura divina, Dike, ou Justiça, a deusa posteriormente representada pelos romanos com os olhos vendados. A deusa da justiça é cega porque é igualitária, porque não faz distinção entre os julgados, sejam eles ricos ou pobres, brancos ou negros, sudestinos ou nordestinos, sejam eles soberanamente poderosos ou representantes daquilo que Agamben chamou de “vida nua”, isto é, a vida “de um homem que não é mais homem

– ou melhor, que pode ser morto sem que seu assassinato seja castigado” (AGAMBEN, 1995, p. 31).

O documentário *Orestes*, à sua maneira, favorece uma perspectiva da igualdade cega. Para expô-la, é preciso trazer à tona um eixo narrativo do filme até agora omitido. O diretor Rodrigo Siqueira concebeu a personagem de um Orestes brasileiro – esta, numa inversão de gênero em relação ao Orestes da tragédia, matou o pai, outrora um agente infiltrado da ditadura, porque ele matou a sua mãe, militante política. Siqueira redigiu um depoimento de quarenta páginas de seu Orestes, que serve de material no filme para um julgamento simulado num salão nobre da Faculdade de Direito da USP. Além da personagem de Ésquilo, seu Orestes é inspirado na história real de Ñasaindy Barrett de Araújo, que também está presente no filme e participa das sessões de psicodrama. Ñasaindy é filha de Soledad, uma militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) que foi torturada até a morte em 1973. Soledad estava grávida de quatro meses de um filho do famigerado Cabo Anselmo, o agente infiltrado da ditadura, um dos responsáveis pela morte da própria companheira e de vários outros guerrilheiros. Vemos e escutamos Ñasaindy, mas não Orestes. Numa entrevista, o diretor conta que optou por “não colocar uma pessoa para representar Orestes para não identificar esse personagem a uma figura” (SIQUEIRA, 2015b). Dito de outra maneira: não o vemos para que possamos melhor encará-lo segundo a perspectiva da justiça. Seu julgamento simulado não chega a um veredicto, e a longa tela preta no final do filme impele-nos a formular algum juízo, a dar nosso voto.

Há, porém, um problema na cegueira, inclusive na tela preta que encerra o filme. A divisão operada por Sandra entre os dados ideais, que dão forma ao seu juízo, e os sensíveis, dos quais quer se proteger, a conduz à mais ordinária cegueira humana, a uma anestesia dos sentidos. Não se pode recusar por completo o olhar e o sensível. É preciso ver, mas o quê? O que há para ver em *Orestes*? Não é nada que se ostente enquanto pura presença ou enquanto choque. As imagens de violência são raríssimas. O que há para ver é algo em torno do “vácuo” mencionado por Siqueira, o vácuo histórico que é também um abismo. O abismo histórico e social surge para suprimir um abismo do olhar. Segundo a famosa frase de Mark Twain, também atribuída a Nietzsche: “quando você olha muito tempo para o abismo, o abismo olha para você”. Olhar muito tempo, mais do que meramente testemunhar, implica também um trabalho de ficção, no sentido de feitura, de tecelagem. *Orestes* se serve de instrumentos de ficção para olhar para o abismo, como o psicodrama e o tribunal simulado de um Orestes brasileiro. No entanto, há ainda uma

imagem específica que o filme busca, de modo consciente ou não: é a visão do olhar devolvido, do olho no olho. É o momento no qual, tendo penetrado além da face, isto é, além daquilo do outro que preenchemos com nossas fantasias especulares, deve ocorrer uma decisão: ou se recusa violentamente o olhar do outro, agredindo-o e suprimindo-o, ou então encara-se o vazio que se revela por trás da face, a negatividade pura que Hegel chamou de “noite do mundo” (ZIZEK, 1988, p. 227). E, com base em uma distância essencial entre eu e o outro, tecer algo em comum.

O medo de Michelazzo, o ex-militante, é de que, ao olhar nos olhos do seu torturador, desperte o desejo de torturá-lo e matá-lo. O olhar no olho, não à toa, foi um dispositivo decisivo para a Comissão de Reconciliação e Verdade instaurada na África do Sul em 1995. Como nota Edson Teles (2010, p. 310), a Comissão visava, além de julgar os crimes do regime que promoveu o *apartheid*, “promover a reconciliação da esfera comunitária, que se encontrava esgarçada”. Para tanto, um dos principais trabalhos consistia em estabelecer o diálogo entre as vítimas e os criminosos, um dispositivo que, segundo um dos membros da Comissão, Ilan Lax, “permitiu ver uns aos outros de outra maneira” (TELES, 2010, p. 310). Os sul-africanos entenderam que, mesmo num dispositivo legal, era preciso fazer uma purgação funda, uma catarse, com um cuidado particular com as leis não escritas (as leis das velhas divindades, se assim quisermos chamar)⁸².

No julgamento do Orestes brasileiro, é contada a história de uma tentativa de reconciliação que evoca o exemplo sul-africano. Quando Orestes reencontra o pai, o assassino de sua mãe, sua intenção era a de estabelecer com ele um diálogo, porém logo eles discutem e Orestes mata o pai com violência. O seu advogado de defesa conta que Orestes “foi sim conversar com seu pai. Olho no olho. Eu quero sentir e quero ouvir de você, meu pai, uma palavra que seja de arrependimento” (ORESTES, 2015, 56 min). O roteiro é quase idêntico à última sequência do filme, na qual, por meio da encenação psicodramática, Ñasaindy encontra o assassino da sua mãe, o Cabo Anselmo,

⁸² A anulação de punições por obra da Comissão não deixou de ser objeto de polêmica. Como observa Edson Teles (2010, p. 314), “a absoluta novidade da experiência sul-africana está em se apoiar nos antigos moldes do direito, transformados pela valorização das subjetividades. Entretanto, a proposta apresenta alguns limites. Talvez o maior deles, paradoxalmente, tenha sido seu maior trunfo: ao trocar o ilícito, os crimes contra a humanidade, pelo lícito, o amparo da anistia, sob a condição da verdade, a nova nação sul-africana iniciou a reconciliação, ao mesmo tempo em que deixou de punir os responsáveis pelos crimes do passado. Foi o momento inaugural das novas relações democráticas pela suspensão dos atos de justiça”. O direito moderno não é capaz de admitir a existência do “culpado inocente”, e tem sua razão, de modo que não há uma solução última para tal dilema. Mais uma vez, é preciso enfatizar que o esforço de reminiscência não pode ceder espaço à amnésia.

brilantemente interpretado por Marcelo Zelic, ativista do grupo Tortura Nunca Mais. Anselmo/Zelic reafirma para Ñasaindy a sua convicção de ter servido à pátria, e ela, movida pela encenação, afirma que “queria saber se você era capaz de sentir alguma coisa” (ORESTES, 2015, 85 min). Os ânimos se acirram e, subitamente, a cena é invadida por Michelazzo. O ex-militante, antes empenhado em superar o ciclo da vingança, ataca o Cabo Anselmo e o sufoca. O corte final para o preto poderia ser a ocasião para emitir um juízo *cego*, justo, sobre os casos de Orestes e de Ñasaindy. No entanto, a tela preta é de alguma maneira ocupada pela imagem residual do último plano do filme, do olhar de Ñasaindy, que observa a cena atônita. No filme, todos os olhares no olho, que poderiam conduzir a alguma reconciliação, são, em última instância, fracassados. O ciclo de matança se infinitiza.

Porém, é a necessidade de tal olhar no olho que *Orestes* passa para nós. Num momento do filme, Sandra, confrontada pelos demais participantes do psicodrama, diz que realmente é capaz de sentir a dor do outro, referindo-se aos pais e às mães cujos filhos foram mortos, como diz, por “bandidos”; noutro momento, também tendo em mente os pais e as mães, ela lamenta que “nenhum de nós está imune à violência” (ORESTES, 2015, 29 min). A lógica da sua compaixão é da identificação ou da exclusão absolutas. Sandra é contrariada por uma enfermeira, funcionária de um hospital onde atende, com frequência, jovens de periferia que foram baleados. A enfermeira diz o seguinte: “você não consegue se colocar na dor do outro. A dor do outro não tem limite. (...) Só a pessoa mesma é que tem como fazer isso. E só ela consegue encontrar o caminho para minimizar esse sofrimento. Infelizmente é assim” (ORESTES, 2015, 40 min). A percepção de tal condição impõe a necessidade de fundação de um campo comum, campo que não deve ser confundido com a compaixão – esta, querendo agarrar o sofrimento, não pode dar conta de nenhuma distância. Em *Orestes*, os olhares no olho, embora em última instância fracassados, deixam a tela preta, a ser ocupada pela política. O trágico é dever aspirar à cegueira da deusa Justiça mantendo os olhos abertos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 1995.

AUTO DE RESISTÊNCIA. Direção de Lula Carvalho e Natasha Neri. TransCinema/KinoFilme. Brasil: 2018. Rio de Janeiro: ArtHouse, 2018. [Streaming]. (104 minutos), colorido.

CHAUI, Marilena. A tortura como impossibilidade da política (1987). In: CHAUI, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 127-135.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ÉSQUILO. *Eumênides*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORESTES. Direção de Rodrigo Siqueira. 7Estrelo Filmes. Brasil: 2015. São Paulo: 7Estrelo Filmes, 2015. [Streaming]. (93 minutos), colorido.

RELATOS DO FRONT: Fragmentos de uma tragédia brasileira. Direção de Renato Martins. GloboNews/GloboFilmes. Brasil: 2018. Rio de Janeiro: ArtHouse, 2018. [Streaming]. (95 minutos), colorido.

SIQUEIRA, Rodrigo. A chancela da tortura. [Entrevista concedida a Maria Teresa Cruz]. Ponte Jornalismo, [s.l.], 24 de abril de 2015. [2015a]. Disponível em: [<https://ponte.org/a-chancela-da-tortura/>] Acesso em: 01 set. 2023.

SIQUEIRA, Rodrigo. Orestes – Rodrigo Siqueira [AGENDA]. [Entrevista concedida a Daniella Zupo]. Programa Agenda. Emissora Rede Minas, Belo Horizonte, 24 de setembro de 2015. Publicado pelo canal @programaagendatv. 1 vídeo (11 min). [2015b]. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=WEkCyTRMNYw>] Acesso em: 01 set. 2023.

TELES, Edson. Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 299-318.

VIDAL-NAQUET, Pierre. “Ésquilo, o Passado e o Presente”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 221-239.

ZIZEK, Slavoj. *O mais sublime dos históricos: Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.