



RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO NARRATIVAS, MEMÓRIAS E IMAGENS

Adriana do Carmo Figueiredo

(Mestre- Universidade Federal de Minas Gerais)

Fábio Ávila Aracano

(Mestre- Universidade Federal de Minas Gerais)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p>Adriana do Carmo Figueiredo é doutoranda em Linguística do Texto e do Discurso (UFMG), mestre em Estudos Literários (UFMG) e advogada constitucionalista. Membro da Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) e da Sociedade Brasileira de Retórica (SBR). Desenvolve pesquisas acadêmicas em Direitos Humanos, Literatura, Análise do Discurso, Teoria Semiolinguística, Hermenêutica Jurídica e Teorias da Argumentação; Fábio Ávila Aracano é Doutorando em Linguística do Texto e do Discurso (UFMG), mestre em Estudos Linguísticos (UFMG) e bacharel em Comunicação Social. Membro da Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) e da Sociedade Brasileira de Retórica (SBR). Desenvolve pesquisas acadêmicas em Análise do Discurso, Retórica e Teorias da Argumentação.</p>

RESUMO	RESUMEN
<p>A problemática que suscitou a escrita desta pesquisa está relacionada aos silenciamentos provocados pelas estruturas de poder, durante o período da ditadura militar brasileira (1964-1985), que desencadearam em narrativas, memórias e imagens de pessoas que testemunharam esse período turbulento da história do Brasil. A pesquisa apresenta como <i>corpus</i> de análise o documentário <i>Retratos de Identificação</i>, um filme de Anita Leandro, produzido em 2014, que traz os testemunhos de pessoas que relembram a vida no exílio, sem documentos. O objetivo da pesquisa é analisar as <i>narrativas de vida</i>, os elementos identitários e suas interfaces com os jogos cênicos e imagéticos que compõem a rememoração das lutas políticas que ocorreram durante a ditadura. Para a análise metodológica do <i>corpus</i> serão empregados conceitos da Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau (2009), conjugados às noções de narrativas de vida, em diferentes materialidades discursivas, conforme Machado (2016), além de outras perspectivas teóricas sobre o uso responsável da imagem, conforme Georges Didi-Huberman (2012). Como resultado preliminar, pretende-se discutir a relevância dos documentários, em especial este que compõe o <i>corpus</i> desta análise, como resgate de memórias discursivas reveladoras das lutas políticas em defesa das liberdades e garantias fundamentais.</p>	<p>La problemática que ha suscitado la escrita de esta investigación está relacionada a los silenciamentos provocados por las estructuras de poder durante el período de la dictadura militar brasileña (1964-1985), que desencadenaron en narrativas, memorias e imágenes de personas que testimoniaron ese período histórico de Brasil. La investigación presenta como <i>corpus</i> de análisis el documental <i>Retratos de Identificación</i>, una película de Anita Leandro, producida en 2014, que trae los testimonios de personas que recuerdan la vida en el exilio, sin documentos. El objetivo es analizar las <i>narrativas de vida</i>, los elementos identitarios y sus interfaces con los juegos escénicos que componen la rememoración de las luchas políticas que sucedieron durante la dictadura. Para el análisis metodológico del <i>corpus</i> serán empleados conceptos de la Teoría Semiolingüística, de Patrick Charaudeau (2009), conjugados a las nociones de narrativas de vida, en diferentes materialidades discursivas, según Machado (2016), además de conceptos sobre el uso responsable de la imagen, conforme Georges Didi-Huberman (2012). Como resultado preliminar, se pretende discutir la relevancia de los documentales, en especial este que compone el <i>corpus</i> de este análisis, como rescate de memorias discursivas reveladoras de las luchas políticas en defensa de las libertades y garantías fundamentales.</p>

PALAVRAS-CHAVE	PALABRAS-CLAVE
Identidade; Memória; Documentário; Discurso; Direitos Humanos.	Identidad; Memoria; Documental; Discurso; Derechos Humanos.

INTRODUÇÃO

Retratos de identificação, documentário brasileiro de 2014, dirigido por Anita Leandro¹, configura-se como um registro memorialístico, em que há um espaço de inscrição do *ator social*² na *tomada de recolhimento da enunciação fílmica*, mecanismo nomeado por Ilana Feldman (2012). O que isto quer dizer? A figura do *sujeito comunicante*, ou *sujeito-da-câmera*³ - Anita Leandro - sofre uma espécie de recuo, porém, destacamos que não há a configuração de um apagamento, uma vez que a diretora organiza o material fílmico.

Nesse sentido, é importante comentar que, em seu famoso quadro dos circuitos do ato de linguagem, Charaudeau (1983) observa a presença de dois espaços: no espaço externo, o linguista francês aponta a ação de dois sujeitos (seres sociais) - *comunicante e interpretante*. No espaço interno, por sua vez, ele indica a presença de dois sujeitos (seres de fala) - *enunciador e destinatário*. Pensando no discurso fílmico documental, o *sujeito comunicante* projeta o espectador ideal - *sujeito destinatário*, que pode, ou não, encontrar ressonância no *sujeito interpretante*, o qual chamamos de sujeito espectador.

Anita Leandro aciona as vozes de seus atores sociais: Antônio Roberto Espinosa, ex-comandante da organização de resistência *Var-Palmares*; e Reinaldo Guarany, que fazia parte de um grupo tático armado denominado *ALN – Ação Libertadora Nacional*. Espinosa e Guarany presentificam um passado de lutas contra um regime opressor, mediante a rememoração de dois companheiros já falecidos: Chael Schreier, assassinado durante sua prisão em 24 de novembro de 1969, e Maria Auxiliadora Lara Barcellos - chamada carinhosamente de Dora -, que se suicidou em 11 de junho de 1976.

É válido destacar que Maria Auxiliadora não emerge no fio do discurso apenas mediante a rememoração operada por Antônio Espinosa e Reinaldo Guarany. Anita Leandro opera uma *heterogeneidade mostrada*, ao trazer proferimentos de Dora em outros dois documentários: *Não é hora de chorar* (1971), de Pedro Chaskel e Luiz Sanz, e *Brazil: a*

¹ Este artigo é fruto de uma comunicação que apresentamos no VII Colóquio ALED Brasil, evento realizado na Universidade de Brasília (UnB), nos dias 6 a 10 de agosto de 2018, que trouxe como temas para debate as noções de discurso, política e direitos.

² Terminologia utilizada por Bill Nichols (2014) para caracterizar a figura do entrevistado ou da personagem do documentário.

³ Termo utilizado por Fernão Pessoa Ramos (2013) para a identificação da figura do documentarista.

report on torture (1971), de Haskell Wexler e Saul Landau.

Jacqueline Authier-Revuz (1990) afirma que a *heterogeneidade mostrada* é um conjunto de formas que inscrevem o outro na sequência discursiva. A autora ilustra a presença dessa categoria mediante a utilização de ferramentas como *discurso direto, aspas, itálico, discurso indireto livre, ironia*, entre outras. O que se pode inferir a respeito desse mecanismo interdiscursivo, proposto por Leandro, é que estamos diante de uma *estratégia de captação*, pois trazer a imagem e a voz de Maria Auxiliadora, em diálogo, tanto com o processo de rememoração, quanto com as imagens de arquivo, proporciona uma força persuasiva para o discurso fílmico documental.

Com base no que foi exposto, destacamos alguns pontos a serem contemplados no presente artigo. Em primeiro lugar, acreditamos ser interessante trazer certas noções referentes à linguagem cinematográfica do gênero documentário, pois elas se apresentam necessárias para a análise que visamos desenvolver. Para tanto, nos municiaremos com trabalhos desenvolvidos por Bill Nichols (2014), que estabelece uma categorização que nos parece cara – os chamados *modos de organização* – e Georges Didi-Huberman (2012), que defende um uso responsável das *imagens de arquivo*. Em segundo lugar, configurando-se como o eixo central do nosso trabalho, nos valeremos dos aportes teóricos construídos por Patrick Charaudeau (1983, 2006, 2009, 2012, 2015) para que possamos discutir duas questões centrais: a identidade daqueles que lutaram contra o regime militar brasileiro e a consequente violação dos Direitos Humanos operada pelos aparelhos repressivos viabilizados pelas forças opressoras. Além disso, buscaremos nas *narrativas de vida*, conforme Machado (2015, 2016), outras saídas teóricas que nos auxiliarão na análise dos relatos dos *sujeitos-que-se-narram*, trazendo seus testemunhos de vida para as imagens de identificação que se constroem no documentário.

1 MODOS DE ORGANIZAÇÃO E IMAGENS DE ARQUIVO

Bill Nichols (2014) divide o gênero documentário em seis modos: *poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo* e *performático*. É válido afirmarmos que tais categorias não são estanques, ou seja, é possível, em uma mesma produção, a existência de diferentes marcas desses modos de organização.

Quando se pensa, então, nos modos de organização do discurso fílmico documental, podemos, à luz das contribuições do teórico americano Bill Nichols (2014), enquadrar *Retratos de identificação* como um *documentário expositivo* – “Agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica do que estética ou poética. (...) dirige-se ao espectador diretamente” (NICHOLS, 2014, p. 142). No entanto, também encontramos traços de reflexividade, pois, conforme o autor americano, o modo *reflexivo* traz marcas de autocrítica, de questionamento de si e de tentativa de construir uma leitura a respeito de

determinado acontecimento. O que queremos dizer é que o processo de presentificar o passado, buscando resgatar a memória discursiva de um grupo que acreditava em um ideal de mudança, traz consigo uma consciência de si, uma espécie de *dever de memória*.

A ideia de classificar os documentários, com base na *mise-en-scène*, nos conduz a uma noção fulcral da *teoria semiolinguística*: estamos falando do *contrato de comunicação*. Tal conceito se concretiza mediante a pressuposição de “que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações languageiras” (CHARAUDEAU, 2012, p. 56).

Podemos evocar, ainda, tomando como referência a cena enunciativa construída por Anita Leandro, o desmembramento da noção de *contrato* formatado pelo linguista brasileiro José Luiz Fiorin (2016): *contrato de identidade*, que se instala através da relação harmônica construída junto aos atores sociais, no sentido de dificultar um potencial *índice de indeterminação da tomada*; e *contrato de contrariedade*, que, em *Retratos de identificação*, não emerge nas interações, mas, sim, no caráter ambíguo no qual as imagens de arquivo são utilizadas.

No *contrato de identidade*, pontuamos três situações para a ocorrência do *índice de indeterminação da tomada*, conforme pressupostos teóricos trabalhados por Fernão Pessoa Ramos (2013): 1) quando o sujeito-da-câmera se coloca em alguma situação que poderá oferecer algum tipo de risco; 2) quando o projeto de fala do documentarista se apresenta lacunar, como no caso dos chamados *documentários de busca*; e 3) quando há algum tipo de descontrole emocional por parte dos atores sociais envolvidos nas interações.

O *contrato de contrariedade*, por sua vez, nos parece fundamental para a análise do documentário em pauta, pois há uma ressignificação das imagens de arquivo. No passado, eram utilizadas para identificar os elementos considerados “infratores”. No acerto de contas com esse passado, isto é, na *enunciação fílmica*, os retratos “ajudam, agora, a compreender o dispositivo de repressão que os produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece, assim, em torno dessas fotografias de prisioneiros” (LEANDRO, 2015, p. 2).

Aprofundando nossa discussão sobre o emprego das imagens de arquivo, nos parece interessante pontuar que, embora elas sejam um elemento incorporado à linguagem do cinema documental, há uma notória divergência, a respeito de sua utilização, entre dois importantes nomes ligados ao discurso fílmico documental: o documentarista Claude Lanzmann e o filósofo Georges Didi-Huberman.

O antagonismo se instaura com base na exposição *Mémoire des camps*, que primou em apresentar diversas fotografias dos campos de concentração nazistas. A exposição aconteceu na cidade de Paris entre os dias 2 de janeiro e 25 de março de 2001. O estopim da polêmica entre Lanzmann e Huberman se dá a partir da divulgação de quatro

fotografias, que segundo os organizadores da exposição, teriam sido tiradas por judeus que faziam parte do *comando especial* - responsáveis por limpar os rastros de morte das câmaras de gás. Lanzmann, ao contrário de Didi-Huberman, criticou fortemente o evento, lembrando que *Shoah* (1985), seu mais importante documentário, se apresenta destituído de imagens de arquivo. Vejamos o que Lanzmann nos fala:

Sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale mais fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória e do acontecimento (LANZMANN, 1996 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124).

Ao analisar a trajetória do cinema documental e nos depararmos com obras fundamentais para a consolidação do gênero, como, por exemplo, *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais e *S21 - a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), de Rithy Pahn, constatamos a dificuldade em acatar as palavras de Claude Lanzmann. Didi-Huberman estabelece um interessante contraponto:

Não se percebe porque motivo um pedaço de real – o documento de arquivo – atrairia tão facilmente o “desmentido” do real. Não se percebe porque motivo o facto de se questionar uma imagem de arquivo equivaleria de modo tão mecânico à recusa de escutar a “palavra humana”. Questionar uma imagem não releva apenas de uma “pulsão escópica”, como julga Lanzmann: é lhe necessário cruzar de novo e constantemente acontecimentos, palavras, textos. (...) o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124).

As palavras do filósofo francês podem ser sintetizadas com base na ideia de que o arquivo é pertinente no processo de *enunciação fílmica* se, de fato, sua utilização acontecer de forma responsável. É preciso, portanto, estabelecer critérios no emprego dessa ferramenta; isto é, o *sujeito-da-câmera*, ao lançar mão das imagens de arquivo, precisa fazer com que elas sejam adequadas ao seu *projeto de fala*. Além disso, o componente ético deve ser considerado, no sentido de evitar imagens que possam constranger seus *atores sociais*.

Em *Retratos de identificação*, por exemplo, talvez não seja interessante exibir imagens, caso existam, em que Chael e Dora apareçam nus ou, até mesmo, imagens explícitas do cadáver de Chael, após ser submetido ao processo de tortura. O fato é que a linha é tênue entre a divulgação responsável e a superexposição sensacionalista, lembrando mais uma vez que o *projeto de fala* definirá os rumos da *mise-en-scène*. Anita Leandro destaca o importante papel da *montagem* na inserção do arquivo no fio do discurso fílmico, ao afirmar que ela “torna possível reunir uma massa de documentos e analisá-la” (LEANDRO, 2015, p. 10). A documentarista complementa:

A verdade não nos espera toda pronta, no arquivo, mas é constituída no corpo a corpo com uma matéria viva, que resiste à montagem. Mais do que um lugar seguro que nos abriga e nos protege da ignorância sobre o passado, o arquivo, confluência de diferentes trajetórias possíveis para voltar no tempo, é um meio de atravessarmos, sem saber ao certo onde vamos chegar (LEANDRO, 2015, p. 10).

É justamente essa travessia que nos parece ser o eixo condutor do documentário em análise, pois os arquivos ali apresentados revelam enredos de vidas que se entrelaçam, colocando em xeque a noção de verdade que se extrai da materialidade. Essa volta ao tempo, por meio da *enunciação fílmica*, nos permite também refletir sobre as lutas que se deram em nosso país pela conquista de direitos e garantias fundamentais, em contextos de perseguição aos chamados “subversivos” ou “inimigos da sociedade”.

Ao resgatar os arquivos, Leandro coloca em cena a “matéria viva” dos *sujeitos-que-se-narram*. Estes, por sua vez, tecem os fios da memória de um passado de silenciamentos e, ao mesmo tempo, resgatam suas identidades para o presente do instante enunciativo. As vozes das *narrativas de vida* evocadas pela cineasta deixam entrever acontecimentos pessoais, vividos pelos indivíduos entrevistados, mas também acontecimentos coletivos, dos quais os sujeitos narradores participaram de uma forma ou de outra.

2 MEMÓRIAS, IDENTIDADES, RELATOS: ANÁLISE DO CORPUS SELECIONADO

Segundo Charaudeau (2009), o tema das identidades é particularmente importante para os estudos da linguagem, assim como para as ciências humanas e sociais, porque parte da existência de um sujeito que se constrói por meio de sua identidade discursiva e que se define a partir de uma identidade social. Assim, a identificação é o impulso que permite ao sujeito tomar consciência de sua existência. Essa percepção do “eu” pode ocorrer por meio da tomada de consciência do próprio corpo (*um estar-aí no espaço e no tempo*), do saber (*seus conhecimentos sobre o mundo*), dos julgamentos (*suas crenças*), das ações (*seu poder fazer*), o que, em conjunto, implica a tomada de consciência de si mesmo.

Em *Retratos de Identificação*, o resgate das identidades se dá por meio da rememoração das lutas políticas que aconteceram durante o período da ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1985. Essas lutas foram significativas para a instauração do chamado período pré-constituente, entre 1984 e 1986, momento que antecedeu a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988, convocada pela Emenda Constitucional 26, de 27 de novembro de 1985.

É válido comentar que a proposta de uma nova Constituição para o Brasil ganhou força, ao longo das décadas de 1970 e 1980, pois esteve vinculada ao reconhecimento, por muitos atores sociais, da necessidade de construção de uma nova ordem democrática disposta a instaurar uma nova cidadania no país, de forma inclusiva e de completa ruptura com a ditadura que assolava a sociedade brasileira, a partir do golpe de 1964. É

nesse contexto de busca pelo Estado Democrático que se extraem as memórias narradas dos militantes de diferentes segmentos sociais que, sob torturas e silenciamentos, revelam as cicatrizes da ditadura em seus relatos de vida, e dão seus testemunhos da luta por direitos e garantias fundamentais.

As imagens identitárias, presentes no documentário, se justapõem aos testemunhos de vida, criando uma composição cênica que parece interrogar sobre os limites do gesto enunciativo, em que se nota a capacidade de identificação do “eu” diante de si mesmo e perante o outro. A forma como o jogo cênico se compõe revela a noção de que aquele que direciona o foco de sua câmera para o outro não se move em direção a uma posição privilegiada como produtor de sentidos, pois não está autorizado a dizer uma verdade totalizante sobre o representado, nem parece estar apto a dar uma coerência única à cena focalizada.

O foco e a produção de sentidos se centram nas verdades construídas pelas *narrativas de vida* (MACHADO, 2016) dos sujeitos entrevistados, que assumem a responsabilidade de dizer suas próprias verdades, oriundas dos silenciamentos revelados pelas fotografias de arquivo que aparecem em cena. Desse modo, notamos que o discurso da memória narrada é composto pelas relações que se dão entre os sujeitos enunciativos e aqueles representados nos próprios retratos que os identificam.

A *narrativa de vida* ocorre no momento em que “um entrevistador solicita a uma pessoa que lhe conte sua vida ou parte desta ou exponha seus sentimentos pessoais sobre um determinado assunto, por ela vivenciado” (MACHADO, 2015, p. 98). Embora esse trabalho geralmente seja realizado por historiadores, sociólogos e psicólogos sociais, entendemos que os *relatos de vida* constituem uma base fecunda para os estudos do texto e do discurso, pois podem revelar respostas ou suscitar dúvidas a respeito de acontecimentos presentes e passados sobre os quais desconhecemos. Além disso, as vozes dos *sujeitos-que-se-narram* trazem encenações linguageiras passíveis de provocar questionamentos sobre verdades que, em certas ocasiões, foram suprimidas pelos discursos oficiais.

A primeira cena de *Retratos de Identificação* destaca narrativas provenientes da noção de arquivo e tempo que nos levam à reflexão de lógicas arquivísticas que eram empregadas, durante a ditadura militar, como elementos probatórios de práticas supostamente criminológicas. Nessa lógica dos arquivos, o documentário coloca em ênfase o uso das fotografias, especialmente, os retratos como constituintes da carga argumentativa que pretendia provar a prática de “crimes” em diferentes situações.

A cena introdutória parece enfatizar, então, mecanismos jurídicos, empregados pelos agentes policiais, que operavam dentro de uma proposta de reconstituição dessas práticas. Os retratos eram usados como estratégia de identificação dos supostos “inimigos

da sociedade” e convencimento das autoridades a respeito daquilo que se afirmava como “verdade”. Desse modo, o documentário destaca que essa busca pela “verdade” resgatada pelo olhar do inquisidor partia da presunção de culpabilidade e tinha como elemento chave as provas fotográficas que, com efeitos de ficção e realidade, davam o respaldo necessário para o alcance dos objetivos da acusação. Assim, começa o enredo de *Retratos de identificação*:

Durante a época da ditadura militar, os presos eram fotografados pela polícia em diferentes situações: atos de prisão, interrogatórios, inquéritos, processos de banimento e investigações. Hoje, esses retratos constituem provas de crimes e atos violentos perpetrados pelas forças armadas e pela polícia civil (LEANDRO, 2014, 1,3 min).

Ao marcar o relato introdutório com expressões temporais como “Durante a época da ditadura militar” e “Hoje”, o olhar da cineasta parece documentar a mudança de perspectiva desse conteúdo probatório fotográfico, tendo em vista o tempo da fruição dos arquivos imagéticos. Num primeiro momento, a perspectiva documental coloca em cena a aderência da imagem como prova da experiência vivida pelo representado segundo a ótica dos militares, dado que estes buscavam identificar o “inimigo da sociedade”, pelo viés da culpabilidade. No entanto, essa retratação muda de perspectiva quando se avalia o vivido nas fotografias dentro da lógica do tempo presente, que busca ressignificar a experiência do fato representado pela ótica dos direitos e das garantias fundamentais que opera por meio da presunção de inocência.

Importante comentar que até a promulgação da Constituição de 1967, houve a criação de Atos Institucionais que mantinham, de forma simbólica, a existência da Constituição de 1946, de forma a legalizar o regime militar. Com a reunião do Congresso em 1966, por meio do Ato Institucional 4, e a elaboração da Constituição de 1967, as decisões arbitrárias previstas nos Atos Institucionais foram incorporadas a esse texto constitucional, que ampliou as atribuições do Poder Executivo e enfraqueceu a autonomia política dos estados-membros e municípios.

No que se refere à privação da liberdade, a Constituição de 1967 reiterou os termos da Constituição anterior e manteve de forma expressa o *habeas corpus*. No entanto, com a imposição do Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, considerado o alicerce da ditadura militar, não vigorou o princípio da presunção de inocência, mas sim a presunção da culpabilidade do acusado, dado que, neste Ato, estava previsto (art. 10) que a garantia do *habeas corpus* ficaria suspensa nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Conforme Silva (2012), os Comandantes das Forças Armadas, em 1969, amparados pelo Ato Institucional nº 5, promulgaram a Emenda Constitucional 01/69 que alterou o

inteiro teor da Constituição que vigorava. O ápice da ditadura estava contido no artigo 181, cuja prescrição era a de que todos os atos do governo fossem aprovados e excluídos da apreciação judicial.

Importante comentar também que a Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 5 de outubro de 1988, conhecida como Constituição Cidadã, procurou trazer a prescrição detalhada das matérias discutidas em Assembleia Constituinte. Assim, a Carta Magna de 1988 aderiu ao princípio da “presunção de inocência”, ou não culpabilidade, previsto no artigo 5º, inciso LVII, Capítulo I, dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos, em que se extrai o seguinte preceito: “ninguém será considerado culpado até o trânsito em julgado de sentença penal condenatória” (BRASIL, 1988).

Os retratos, então, que, em outros tempos, eram usados como meio de prova das práticas consideradas criminológicas pelos militares, no tempo do resgate fotográfico presente, proposto pelo documentário, passam a ser usados como carga probatória de crimes e atos violentos que foram executados pelas forças armadas e pela polícia civil, durante a ditadura militar.

Essa transição temporal presente na memória resgatada pelos arquivos fotográficos de identificação coloca em evidência o efeito-realidade que se extrai da reconstituição histórica, proposta pelo documentário, questionando a noção de “verdade” que se extrai do fato passado, conforme representado na prova imagética.

Assim começam as memórias narradas dos sujeitos que vivenciaram as mazelas da ditadura. Essas pessoas trazem seus *relatos de vida*, por meio de vozes testemunhais, que permitem a tomada de consciência histórica daquilo que representou o sistema de opressão, oriundo do golpe militar. Essa tomada de consciência parece estar em conformidade com aquilo que Charaudeau (2009) propõe como *um estar-aí no espaço e no tempo*, que se dá por meio dos conhecimentos adquiridos a partir das experiências vividas e dos *juízos* que fazemos das nossas próprias ações, quando as colocamos em contraponto com as ações dos outros.

Charaudeau (2009) destaca que, para a tomada de consciência, é necessário que haja uma diferença em relação ao outro. É somente ao perceber o outro como diferente, que pode nascer, no sujeito, sua consciência identitária. A percepção da diferença do outro constitui de início a prova de sua própria identidade, que passa então a “ser o que não é o outro” (CHARAUDEAU, 2009).

As imagens-memórias, resgatadas pelo olhar da cineasta Anita Leandro, visam, então, a documentar as *narrativas de vida*, compondo uma ressignificação das dimensões das experiências vividas, pelos sujeitos militantes em oposição aos sujeitos militares, cujas práticas de ação sobre o mundo se discerniam em razão dos projetos políticos e

ideológicos com os quais atuavam na sociedade durante os anos de 1960.

Nessas imagens, reiteramos, localizamos os relatos do opressor em contraponto com as narrativas do oprimido. Importante comentar que o sintagma *narrativa de vida* remete-nos ao ato comunicativo de contar uma história de vida dentro de uma *abordagem processual* (TORRES, 2016), em que o sujeito traça as marcas temporais, estabelecendo os contrastes em suas narrativas que geram elementos de significação.

Nesse processo, o sujeito que se dedica a contar sua própria vida torna-se, ao mesmo tempo, responsável, na condição de locutor, e protagonista, na condição de sujeito enunciador de uma história contada segundo sua visão de mundo. Ao produzir uma memória narrada, o sujeito linguageiro utiliza certos mecanismos linguísticos com o propósito de que sua narrativa produza sentido, de acordo com as verdades que julga como certas, tendo em vista os fatos que vivenciou.

Por outro lado, um sujeito que se dedica a descrever ou a narrar a vida de outra pessoa, por meio de documentos e arquivos fotográficos, torna-se *o autor/narrador* de uma história que pode ser inventada pela ótica de quem a cria. Dessa forma, acreditamos que o “sujeito seleciona – e silencia – certos dados, organizando os acontecimentos de modo a atribuir-lhes sentido (TORRES, 2016, p. 27), “(...) e, planejadamente ou não, sugere um ordenamento e uma causalidade pertinente” (LYSARDO DIAS, 2012, p. 86, *apud* TORRES, 2016, p. 27).

Essa disposição teórica sobre narrativas pode ser observada nos fragmentos seguintes, em que notamos o relato pela ótica do opressor (fragmento 1) e a narrativa pelo viés do oprimido (fragmentos 2 e 3).

O “alvo” saiu às 8h16, aminho (sic) pela Rua Aquidaban. Às 9h,05, o “alvo” tomou café no Bar Maria Helena. [...] se dirigiu para a Auto Escola de Motorista São Jorge, dai (sic) seguindo rumo ignorado (LEANDRO, 2014, 2,3 min, frag. 1: relato do policial).

[...]

Eu fui presa em 21 de nov de 69, a casa foi cercada por 20 policiais, houve um intenso tiroteio, lançamento de bombas, ... (LEANDRO, 2014, 2,3 min, frag. 2: depoimento de Auxiliadora).

[...]

Eu fui colocada nua na sala com 5, 15 homens, fui espancada, recebi 20 bofetadas a ponto de me mudar o rosto. Eles falaram mesmo que queriam me mudar o rosto. Depois disso, eles colocaram uma música numa altura impressionante e música de macumba e à medida que tocavam uma música, espancavam os meus companheiros e a mim e estavam completamente excitados e alegres como se fosse uma festa (LEANDRO, 2014, 13, 26 min /14,15 min, frag. 3: depoimento de Auxiliadora).

No fragmento 1, observamos uma construção do discurso feita por meio de componentes descritivos. Segundo Charaudeau (2014), o modo Descritivo é constituído

de três elementos: *nomear*, *localizar-situar* e *qualificar*. No que se refere à nomeação, Charaudeau (2014) destaca que esta, muitas vezes, se torna “o resultado de uma operação que consiste em *fazer existir seres significantes no mundo, ao classificá-los*” (CHARAUDEAU, 2014, p. 112). No âmbito do *localizar-situar*, Charaudeau (2014) propõe que, ao determinar um *espaço* e um *tempo* como localização, o ser identificado é descrito com atribuição de características com as quais é definida a sua existência, bem como sua posição espaço-temporal. Assim, *qualifica-se* o ser pelo olhar do outro, reduzindo-o a uma denominação com a qual se pretende atribuir um sentido particular ou uma definição da sua existência.

No excerto 1, o ato de nomear, empregado pelo oficial, é feito pela utilização da palavra “o alvo”, o que coloca em evidência a ação de perseguição do sujeito, que é qualificado, nesse relato, como o centro de interesse da investigação. Nessa descrição, o locutor traça de forma documental os sinais particulares que definem os recortes espacial e temporal por onde transita “o alvo” (“às 9,05”, “Bar Maria Helena, Auto Escola de Motorista São Jorge”). Esses sinais parecem, à primeira vista, conduzir uma perspectiva de narrativa que coloca a posição desse sujeito como a de uma pessoa comum, que transita por espaços da vida cotidiana, como qualquer outra pertencente àquela sociedade.

Essa visão de mundo muda de perspectiva quando o autor do relato diz que “o alvo” continuou sua jornada “seguindo rumo ignorado”..., pressuposto linguístico de que, na opinião daquele que relata, no caso o policial, há um ponto incerto sobre o destino espacial do sujeito investigado, abrindo dúvidas a respeito de quem realmente é “o alvo” e qual é sua forma de agir no mundo, depois de passar por espaços não identificáveis. Assim, o relato do policial parece selecionar certos dados das ações do investigado e silenciar outros da sua rotina, com a finalidade de atribuir um sentido diferente daquele sugerido pelas práticas cotidianas, colocando o indivíduo como suspeito, mesmo que não haja provas de sua conduta que determinasse a investigação.

Em seguida, a cena muda de perspectiva, pois a cineasta coloca em evidência a voz do próprio “alvo”, que traz a sua *narrativa de vida* durante um interrogatório policial. Ao estabelecer esse contraste entre a descrição do policial e o relato na voz da pessoa que era o ponto de interesse da investigação, o documentário *Retratos de Identificação* parece propor a noção de que, no âmbito das narrativas, existem os seres de *identidade social* e os seres de *identidade discursiva*. Esses seres trazem seus *relatos de vida* de acordo com suas visões de mundo e seus pontos de interesse, tendo em vista os fatos que vivenciaram ou as histórias que pretendem contar.

Essa proposta da cineasta Anita Leandro parece ilustrar o que Charaudeau (2014) propõe como *encenação narrativa*, dado que as narrativas, em geral, dependem de diferentes vozes e articulam espaços diferentes de significação: a) *um espaço externo ao*

texto (extratextual), que é construído pelas figuras do *autor* e leitor “reais”, ocupando a posição de seres de *identidade social*; b) *um espaço interno ao texto (intratextual)*, que é performatizado pelos *sujeitos da narrativa*: o *narrador* e o *leitor-destinatário*, ocupando a noção de seres de *identidade discursiva*.

No caso do documentário *Retratos de Identificação*, entendemos que o olhar da cineasta Anita Leandro pertence a esse domínio *extratextual*, que busca trazer à tona as identidades sociais e históricas dos sujeitos que testemunharam os acontecimentos narrados. Assim, o foco desse olhar parece conduzir a uma recepção dos sujeitos leitores interpretantes, que se colocam entre as dimensões narradas dos fatos trazidos pela perspectiva dos agentes policiais, e das narrativas dos sujeitos perseguidos, testemunhas das atrocidades que sofreram durante o regime militar.

A encenação, criada por aquele que reconstitui a história em diferentes ângulos, no caso Anita Leandro, conduz a uma provável interpretação, que envolve o juízo valorativo dos fatos narrados no passado, dentro da fruição do tempo presente. Importante comentar que essa perspectiva do tempo presente é marcada pelas noções de direitos e garantias fundamentais, próprias das bases valorativas dos Direitos Humanos como configuradas na contemporaneidade.

Esse juízo valorativo do sujeito interpretante se constrói também por meio das vozes testemunhais que se autoidentificam dentro do espaço interno da narrativa documental. Essas vozes trazem à tona suas identidades discursivas, reconstruídas por meio dos fatos vivenciados em atos de acusação e defesa. O documentário *Retratos de Identificação* propõe um resgate de situações diferentes, marcadas pelas ações praticadas pelos sujeitos enunciadore, que ocupam o espaço da opressão (agentes policiais e seus superiores), em oposição às ações sofridas pelos sujeitos enunciadore oprimidos (Auxiliadora, Espinosa e seus companheiros). Esses procedimentos empregados pela cineasta nos permitem analisar as identidades, atreladas a diferentes pontos de vista, marcando, assim, um espaço propício para a intertextualidade.

Ao evocar o juízo valorativo do sujeito interpretante, é factível notar que a estratégia intertextual adotada por Anita Leandro é congruente com seu projeto de fala. Dora é trazida de volta à existência por meio de um desdobramento enunciativo, isto é, mediante o dispositivo da *mise-en-abyme*, que encontra ressonância nos documentários *Não é hora de chorar* (1971), de Pedro Chaskel e Luiz Sanz, e *Brazil: a report on torture* (1971), de Haskell Wexler e Saul Landau. O que temos, aqui, é um sujeito comunicante que lança mão da *visada de captação* que, segundo Charaudeau,

está orientada para o parceiro da troca, um parceiro que se supõe não natural (é necessário instituí-lo como destinatário de uma mensagem) e não ter sido conquistado antecipadamente pelo interesse que a mensagem pudesse ter despertado (é necessário persuadi-lo, seduzi-lo (CHARAUDEAU, 2012, p. 91).

Ao evocar a presença de Dora, Anita Leandro, a nosso ver, opera uma estratégia discursiva, que visaria sensibilizar o *sujeito espectador*. A diretora projeta a imagem do potencial público de *Retratos de identificação*. O deslizamento entre o *sujeito destinatário*, fruto dessa projeção, e o *sujeito interpretante*, *sujeito espectador*, quase nunca é um processo harmônico. É preciso haver a adesão do público, e, nesse sentido, a intertextualidade construída pela enunciação fílmica, de certa forma, potencializaria a força persuasiva almejada pelo *sujeito-da-câmera*.

Charaudeau (2014) destaca a existência de certos componentes linguísticos, que trazem efeitos na *encenação descritiva*, dado que esta é ordenada por um sujeito que funciona como *descriptor*. Esse sujeito que descreve pode intervir no *contrato comunicativo*, de maneira explícita ou não, produzindo efeitos de *realidade*, *ficção*, *saber*, *confidência*, entre outros. Esses efeitos são decorrentes “de uma intenção perfeitamente consciente da parte do sujeito descriptor” (CHARAUDEAU, 2014, p. 139). Vejamos o fragmento que segue e a intenção que se pode extrair do componente descritivo:

Informação 165 / SISA - RJ. “Este (*sic*) Serviço recebeu e divulga o seguinte: Em recente operação levada a efeito contra grupos subver... foram presos os terroristas Chael Charles..., Roberto Spinosa e Maria Auxiliadora Lara Barcellos. ... (LEANDRO, 2014, 2,55 min).

Anotações do INIMIGO INTERNO... foram capturados ANTÔNIO ROBERTO SCHREIER e MARIA AUXILIADORA MONTE NEGRO (LEANDRO, 2014, 3,51 min, maiúsculas do original).

No excerto destacado, notamos que o *descriptor* parece operar com uma lógica que procede de *identificações* e *qualificações* que, supostamente, pretende produzir uma verdade sobre aquilo que se fala. Essa “prova da verdade” relatada na *Informação 165 / SISA - RJ* nos leva a pensar no aparente efeito de realidade, pois é extraída das nominalizações dos sujeitos investigados (Chael Charles, Roberto Espinosa e Maria Auxiliadora Lara Barcellos), descritos, na cena, como “terroristas”, ou pertencentes a “grupos subversivos”. No entanto, essa suposta verdade é produzida por meio da imagem ficcional que o *descriptor* cria desses sujeitos, colocando-os como representantes de facções perigosas, já que os qualifica como não-cidadãos, e, conseqüentemente, como indivíduos que parecem representar perigo para o convívio social.

Essa descrição, feita pelo oficial, nos conduz a uma reflexão a respeito do componente externo que influenciou o direito que se praticava na época. Sabemos que, em 1º de abril de 1964, um “golpe” militar derrubou o governo constitucional do Brasil e que o poder ficou concentrado nas mãos de um pequeno grupo de oficiais. Houve fechamento do Congresso, das Assembleias Legislativas dos Estados, das Câmaras

Municipais, suspensão de direitos políticos e confisco dos bens de qualquer cidadão. No que tange às garantias constitucionais, o direito ao *habeas corpus*, mantido para crimes comuns, foi abolido para os prisioneiros políticos. Este foi o cenário que marcou os “anos de chumbo” no Brasil, o que, sem dúvida, se revela também na linguagem acusatória dos agentes responsáveis pela captura dos “subversivos”.

Na órbita internacional, ainda que a *Declaração dos Direitos Humanos* já tivesse sido proclamada, em 1948, iniciavam-se as teorizações de que a punibilidade deveria ser praticada com mais rigor, em situações de conflito com os interesses do Estado. Nessa perspectiva, surge, em 1985, o *Direito penal do inimigo*, conceito introduzido pelo jurista alemão Günter Jakobs. Segundo Jakobs (2007 [1985]), certas pessoas devem ser consideradas como inimigas da sociedade (ou do Estado), pois elas não devem gozar das proteções penais e processuais dadas aos demais indivíduos. Com essa ideia, o jurista alemão pretendia fazer uma distinção entre um *direito penal do cidadão* (*Bürgerstrafrecht*), que se caracterizava pela manutenção da vigência da norma, e um *direito penal para os inimigos* (*Feindstrafrecht*), este era orientado para o combate a certos perigos, sendo permitido o uso de qualquer meio disponível para a punição.

Entre os principais inimigos da sociedade, Jakobs destacou os terroristas, pois foram considerados “um perigo latente” para a convivência social e não simplesmente um delinquente. Dessa noção, surge a ideia de que o “inimigo da sociedade” teria que perder sua qualidade de pessoa e que lhe seriam aplicadas todas as penas necessárias como medida de coerção, gerando desproporcionalidade e despersonalização da identidade do sujeito.

Importante destacar que o *Direito Penal do Inimigo* sofreu severas críticas, especialmente, no contexto latino-americano. Nesse sentido, ressaltamos os trabalhos do jurista argentino Eugenio Raúl Zaffaroni (2006), magistrado da Corte Interamericana de Direitos Humanos. Zaffaroni tem expressado sua reação às ideias de Jakobs em trabalhos diversos, argumentando que quando o poder não conta com limites transforma-se em estado de polícia, o que, obviamente, se opõe, ao estado de direito. O sistema penal, nessa perspectiva, parece se dispor a sempre procurar um inimigo da sociedade, e o poder político se torna a principal defesa contra esses inimigos. Assim, o Estado, num determinado momento, passou a dizer que a vítima era ele mesmo e com isso neutralizou as verdadeiras vítimas dos delitos. Hereges, feiticeiros, curandeiros e outros foram considerados os primeiros inimigos do Estado.

Essa noção de qualificação do outro, como “inimigo da sociedade”, parece não se restringir ao domínio dos discursos evocados pelas forças opressoras. A propagação da ideia de perigo encontra, na perspectiva do *contrato comunicativo*, outros sujeitos que se aliam a ela. A adesão se faz pela via do imaginário instituído pelas instâncias

legitimadoras, tendo em vista a carga valorativa da qualificação que se faz desse suposto perigo. Esta percepção é rememorada por Espinosa quando traz suas narrativas sobre o comportamento das pessoas ao vê-lo dentro da viatura, quando foi capturado pelos policiais. Naquele momento, ele relata o seu *projeto de fala* de desconstruir a imagem do perigo social, criada pelo opressor, e seu intento de mostrar ao outro o verdadeiro propósito de sua luta, ou seja, a busca pelo direito às liberdades fundamentais.

De dentro do camburão, eu ouvi as vozes do pessoal da favela que tinha descido da favela, umas vozes de mulheres e crianças: “um tá preso, um tá dentro desse carro, tem dois lá dentro que estão atirando”. Dentro do camburão, eu comecei a fazer discursos: companheiros favelados: amanhã vocês vão ver que eles disseram que prenderam dois terroristas, nós estávamos aqui lutando por vocês, lutando pela igualdade... Aí começavam as balas de novo. Era aquela correria. (LEANDRO, 2014, depoimento de ESPINOSA, 9,45 min).

Dentro dessa lógica de que existe um inimigo social e que este deve ser punido mediante qualquer meio coercitivo, foram aplicadas as penas de tortura e outros mecanismos de silenciamento que, sem dúvida, deixaram cicatrizes na história das lutas pelos direitos humanos e fundamentais, no contexto brasileiro.

É justamente na rememoração desses mecanismos de controle social que surge uma das cenas mais significativas do documentário *Retratos de Identificação*. Trata-se do momento em que Espinosa recebe das mãos de Anita Leandro uma fotografia, tirada após ele ter sido submetido à tortura. Ali se projeta um efeito dentro da *enunciação fílmica* que nos parece interessante, pois aquilo que poderia ter trazido desconforto ao entrevistado, ao contrário, proporciona uma cena descontraída e, podemos afirmar, com toques de nostalgia: momento de catarse de um passado de lutas que deixou feridas.

É... tá completamente ensanguentado aqui né? Era bonito, hein! Até que dava um... (risos). Pois é, mas aqui eu já tinha sido torturado muito, né! É... esta foto, eu não conhecia (olhar fixo na fotografia). (LEANDRO, 2014, depoimento do Espinosa, 12,29 min).

O fragmento anterior nos remete para a tratativa que o sociólogo francês Maurice Halbwachs concede para a questão da expressividade do rosto e como o olhar é capaz de evocar significações profundas. Vejamos o que ele nos fala:

Um rosto não é somente uma imagem visual. As expressões, os detalhes de uma fisionomia podem ser interpretados de muitas maneiras, conforme as pessoas que o cercam, conforme a direção de nosso pensamento nesse ou naquele momento. Por isso, para reencontrar a imagem do rosto de um amigo que não vemos há muito tempo, é preciso aproximar, reunir, fundir umas com as outras as inúmeras lembranças parciais, incompletas e esquemáticas que guardamos (HALBWACHS, 2003, p. 56).

Convém destacar a ideia de reencontro observada por Halbwachs e adaptá-la para aquilo que desejamos discutir. O francês exemplifica o processo de rememoração a partir da ideia de rever um rosto conhecido, há muito afastado do nosso convívio. É válido nos perguntarmos: e se ao invés de reencontrar a imagem de um amigo, reencontrarmos a nossa imagem em um passado longínquo, no qual acreditávamos em um ideal? É justamente isso o que ocorre com Espinosa. A fotografia é chocante, pois ele estava machucado pelos abusos físicos cometidos por aqueles que possuíam o monopólio da força. Por que, então, a nostalgia e a leveza? Podemos inferir que Espinosa redescobre a sua identidade, ou relembra qual era a sua identidade, quando jovem. Tal percepção nos é possibilitada pela materialidade do discurso, no momento em que a câmera alonga essa contemplação e podemos, com isso, ter acesso ao olhar do *ator social*. Parece-nos que, nesse momento, o passado se inscreve na cena enunciativa, sendo discursivizado, contribuindo para esse trabalho memorialístico de recolhimento dos rastros.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das particularidades que tornam a Análise do Discurso (AD) um campo do saber tão instigante é a capacidade de transitar por diversos domínios. Em nosso artigo, há um entrecruzamento que perpassa pelos discursos jurídico, histórico e fílmico documental, lembrando que o ponto de partida foi construído com base nos estudos discursivos operados pelo linguista francês Patrick Charaudeau e pela pesquisadora brasileira Ida Lucia Machado. O primeiro emerge em nosso texto mediante a *teoria semiolinguística*. Por seu turno, Machado, com uma releitura do postulado teórico charaudeuniano, se propõe a discutir as *narrativas de vida* em diversas materialidades discursivas.

Ao término da nossa escrita, percebemos que o documentário *Retratos de identificação* se mostrou profícuo para municiar nossos anseios teóricos. A ideia de lidar com a rememoração com base em um acontecimento traumático, aliada à discussão sobre temas tão delicados como *identidade* e *direitos humanos*, encontra fundamentação em função do trabalho organizado pelo *sujeito-da-câmera* Anita Leandro. A nosso ver, existe uma pertinência significativa em produções como *Retratos de identificação*, e isso se dá, principalmente, pela necessidade de tirar das sombras um período tão obscuro da história brasileira. Existe um *dever de memória* que se instala por meio do combate ao revisionismo – tão em voga nos dias atuais, e, nesse sentido, o relato memorialístico e a minuciosa busca nos arquivos acabam sendo importantes. Um governo repressor e ditatorial lança mão de estratégias que visam silenciar aqueles que eram considerados inimigos. O

discurso fílmico documental dirigido por Anita Leandro, por outro lado, abre a possibilidade para que haja a inscrição desses sujeitos que, no passado, não tinham liberdade de expressão.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidades enunciativas. **Cadernos de estudos lingüísticos**, 19. Campinas, IEL. 1990.

BRASIL. **Atos Institucionais**. Documentos históricos disponíveis em: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil, 1988**. Texto Constitucional de 5 de outubro de 1988 com as alterações adotadas pela emenda constitucional nº 99 de 14 de dezembro de 2017. Brasília: Planalto. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BRASIL. Constituição (1967). **Constituição da República Federativa do Brasil, 24 de janeiro de 1967**. Brasília: 146º da Independência e 79º da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm>. Acesso em: 12 jul. 2018.

BRASIL. Constituição (1946). **Constituição dos Estados Unidos do Brasil, 18 de setembro de 1946**. Rio de Janeiro: 125º da Independência e 58º da República. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

CHARAUDEAU, P. Da ideologia aos imaginários sociodiscursivos. In: _____. **Discurso Político**. (Trad. Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz). São Paulo: Contexto, 2006. p. 184-208.

CHARAUDEAU, P. "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière", in Charaudeau P. (dir.), **Identités sociales et discursives du sujet parlant**, L'Harmattan, Paris, 2009. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite,217.html>>. Acesso em: 12 jul.

CHARAUDEAU, P. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, G. P.; LIMBERTI, R. P. (orgs.). **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 13-29.

CHARAUDEAU, P. **Langage et discours** : éléments de sémiolinguistique. Paris: Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, P. **O discurso das mídias**. (Trad. de Angela M. S. Corrêa). 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. (Trad. de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo). Lisboa: KKYM, 2012.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. (Trad. de Beatriz Sidou). 2ª ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Centauro, 2015.

JAKOBS, G.; MELIÁ, M. C. **Direito Penal do Inimigo**: noções e críticas. Org. e trad.: André Luís Callegari, Nereu José Giacomolli. 2ª ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado Ed., 2007.

LANZMANN, C. **A lebre da Patagônia**. (Trad. de Eduardo Brandão e Dorothée de Bruchard). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEANDRO, A. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão. In: **Anais da Compós**, 24º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, UNB, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf>. Acesso em: 01 jul.2018.

MACHADO, I. L. A Narrativa de vida como materialidade discursiva. IN: **Revista da ABRALIN**, Curitiba, BDP / UFPR, v. 14, N. 2, p. 95-108, 2015a. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/42557>>. Acesso em: 10 jul.2016.

MACHADO, I. L. A 'narrativa de si' e a ironia: um estudo de caso à luz da Análise do Discurso. **Cadernos Discursivos**, Catalão, v. 1, 2013, p. 1-16.

MACHADO, I. L. Nos bastidores da Narrativa de vida & Análise do Discurso. In: MACHADO, I. L. e MELO, M. S. S. (org.) **Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2016, p. 121-138. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/nucleos/nad>>. Acesso em: 30 out. 2017.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. (Trad. de Mônica Saddy Martins). – 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2014.

Organização das Nações Unidas (ONU). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Paris, 1948. Proclamação pela Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris, através da Resolução 217 A (III) da Assembleia Geral. Disponível em: <<http://www.dudh.org.br>> Acesso em: 12 jul. 2018.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

SILVA, J. A. **Comentário contextual à Constituição**. 9ª. ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2014.

SILVA, J. A. **Curso de Direito Constitucional Positivo**. 35ª ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2012.

TORRES, A. Relações teórico-metodológicas entre a AD e a Narrativa de Vida. In: MACHADO, I. L.; MELO, M. S. S. (Orgs.). **Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso** [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2016. cap. 1, p. 21-42.

ZAFFARONI, E. R. **En busca de las penas perdidas - Deslegitimación y dogmática jurídico-penal**. 2 ed. Buenos Aires: Ediar Sociedad Anónima Editora Comercial, Industrial y Financiera, 1998.

ZAFFARONI, E. R. Ensayo: El enemigo en el Derecho Penal. **Publicación del Departamento de Derecho Penal y Criminología**. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, abril de 2006. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/cindeunsch/doc/public/Zaffa03.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

Título em Inglês:

IDENTIFICATION PORTRAITS: NARRATIVES, MEMORIES AND IMAGES