



TCC I – Trabalho de Conclusão de Curso I

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação Superior Norte-RS
Departamento de Ciências da Comunicação
Curso de Comunicação Social – Jornalismo
27 de junho a 08 de julho de 2011

OS TRAUMAS DA DITADURA NA MEMÓRIA DAS EX- MILITANTES NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA*

Caiani Lopes Martins

Artigo científico apresentado ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo como requisito para aprovação na Disciplina de TCC I, sob orientação do Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim e avaliação dos seguintes docentes:

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim
Universidade Federal de Santa Maria
Orientador

Prof. Ms. Karen Kremer
Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Ms. Leonardo da Rocha Botega
Colégio Agrícola de Frederico Westphalen – CAFW/UFSM

Prof. Ms. Marcelo Freire
Universidade Federal de Santa Maria
(Suplente)

Frederico Westphalen, 20 de junho de 2011

OS TRAUMAS DA DITADURA NA MEMÓRIA DAS EX-MILITANTES NO DOCUMENTÁRIO QUE BOM TE VER VIVA

Caiani Lopes Martins

RESUMO Com base nos estudos da relação cinema e história discutida pelos historiadores Marc Ferro, Robert Rosenstone e Eduardo Moretin o presente artigo analisa o documentário *Que bom te ver viva* (1989), sob direção de Lúcia Murat, composto pelos depoimentos de oito ex-presas políticas do regime militar brasileiro. O filme quebra com um silêncio imposto pela Anistia ao mostrar como as mulheres convivem com as lembranças da tortura, e com isso combate o esquecimento a que este passado foi submetido na fase de redemocratização do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; memória; traumas; ex-presas políticas; ditadura militar;

INTRODUÇÃO

O presente trabalho procura refletir sobre as relações entre cinema e história, especialmente sobre um documentário produzido após a abertura política no Brasil que recorre às experiências vividas por mulheres militantes de grupos de esquerda no período da ditadura civil-militar. Analisaremos de que forma o filme procura combater o esquecimento a que são submetidas estas vivências marcadas por traumas, tendo como ponto de partida as discussões em relação à memória afetiva e o documentário. Considerando que a Lei da Anistia teve como principal objetivo a negativa das experiências, do sofrimento e dos traumas daqueles que lutaram contra a repressão, funcionando como um pacto de silêncio entre torturados e torturadores, naquele momento da história brasileira. Reconhecemos que este documentário de Lucia Murat é uma forma eficaz de retratar tais experiências e garantir que estas continuem “vivas” após o fim do regime militar.

Que bom te ver viva (Lúcia Murat, 1988) é uma representação das memórias de uma personagem anônima, interpretada pela atriz Irene Ravache, e consubstanciado pelos depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que foram torturadas durante o regime de exceção. Procuramos discutir a relação entre cinema/história embasada nas teorias de Marc Ferro, Robert Rosenstone e Eduardo Moretin. A respeito do gênero documentário, buscamos fundamentação teórica em autores como Bill Nichols, Cássio Tomaim e Fernão Ramos. A intenção é fazer um exame a partir da própria obra fílmica, analisando como este documentário se situa dentro das memórias e dos traumas da abertura política no Brasil, quando a Anistia foi imposta pelos militares como um pacto de silêncio entre os militares e os grupos de esquerda do país. Em plena redemocratização, *Que bom te ver viva* quebrou este pacto ou tratou o tema da tortura de uma maneira mais tímida?

Nesse sentido, o esforço para aprofundar a relação do filme com as referências externas demanda uma investigação não apenas daquilo que é temático (conteúdo manifesto), mas também das posições influentes e aparentemente impalpáveis (conteúdos subentendidos) no filme, ou seja, além de dar importância às histórias contadas em *Que bom te ver viva*, analisaremos os recursos fílmicos (montagem, som, objetos, personagens, entre outros) do documentário, procurando evitar o risco de reduzir o filme a uma simples descrição da realidade. Acreditamos que, assim, é possível ir além da “visibilidade da experiência” dessas mulheres retratadas no filme para questionar, a partir de uma reflexão histórico-social, a forma como as subjetividades inerentes aos relatos das personagens são explorados na construção de um sentido para a memória e os traumas daquele período da história brasileira.

1 CINEMA: MAIS QUE ENTRETENIMENTO, UMA FONTE DE ESTUDOS HISTÓRICOS

Com o avanço tecnológico dos meios de comunicação de massa, especialmente o cinema e a TV, a imagem tornou-se um elemento fundamental na vida dos homens, assim como um precioso meio de registro e propagação do conhecimento na sociedade atual. O mundo sofreu uma expressiva influência cultural graças à linguagem cinematográfica, isso se deu aos efeitos que a imagem pode gerar, criando uma nova sensibilidade, novos valores, idéias e comportamento.

A discussão entre a relação do cinema e da história é recente se compararmos com a idade de nascimento do próprio cinema no final do século XIX. Na época os historiadores não admitiam o filme como uma fonte historiográfica e atestavam que a história só se fazia com documentos, essencialmente o escrito. Mas com o surgimento de um novo movimento historiográfico conhecido como *Escola dos Annales* (1929) o fazer história foi alvo de um profundo enriquecimento e diversificação, passando a aceitar um grande número de fontes para o registro histórico, dentre elas o filme:

Até meados do século, o cinema ainda não fazia parte do universo do historiador, pois não era útil para suas “missões”. Aos historiadores tradicionais, preocupados com o poder político e em mobilizar os cidadãos para as guerras mundiais, e aos marxistas, que buscavam o fundamento do processo histórico na análise dos modos de produção e da luta de classes, essa arte era indiferente. Mesmo porque, até esse momento, ela não era muito apreciada pelas pessoas cultas (FERRO, 1992, p. 82-84).

A escrita era vista como um “relato objetivo”, fiel aos eventos, ao contrário da imagem (tanto a fotografia como o filme) que tinha o seu valor “científico” questionado, visto com desconfiança pelos historiadores. Eles alegavam que, a imagem ou o filme por serem considerados sujeitos a parcialidade, à apropriação do ponto de vista do seu realizador, não poderiam ser considerados como um documento histórico. Por outro lado, Ferro aponta que mesmo entre as fontes escritas existiam aquelas de mais ou menos “importância”, “prestígio” ou “confiança” entre os historiadores. Por exemplo, dava-se mais valor aos documentos de Estado, como os textos jurídicos, enquanto as outras formas de escrita, como jornais, biografias e folhetins eram consideradas fontes de menor valor. Fontes de segunda categoria, mas fonte, ao contrário do filme que sofreu (e ainda sofre) inúmeras restrições para ser aceito como tal.

Somente a partir dos anos de 1970, com os primeiros escritos de Marc Ferro, inicia-se uma lenta aceitação do filme como documento para a história. Só quando os historiadores começaram a analisar a película, não apenas como um meio de lazer e entretenimento, mas como agente da história é que foi possível perceber como o cinema é um instrumento capaz de nos fornecer uma representação do passado. Assim, o cinema começa a ter uma relação com a história, que para Barros devemos compreender como:

Cinema-História [...] implica em uma relação que não admite a superposição de um termo pelo outro, mas sim o imbricamento, a interação, a interpenetração de ambos. O “Cinema” da expressão Cinema-História já vem interpenetrado, antes mesmo que o outro termo surja, de tudo o que é “Histórico”; a “História” que completa a expressão já se mostra definitivamente incorporada dos ensinamentos e recursos de uma concepção cinematográfica de entender e dizer o mundo [...]. (BARROS, 2007, p.7)

Marc Ferro em seu livro *Cinema e História* apresenta as possíveis relações que podem se estabelecer entre esses dois campos, tendo o filme como uma contra-análise da sociedade. O autor entende que por trás de todo filme há “uma zona de realidade não-visível”, que por trás do conteúdo exposto aparente existe um conteúdo latente, e esse conteúdo tende a revelar algo sobre uma dada realidade. Explica ainda que ao identificarmos os lapsos presentes no filme, fragmentos, elementos informativos que escapam involuntariamente a vista do autor/cineasta, seria o modo de chegarmos a esse elemento real oculto (FERRO, 1992, p. 88). Ferro sempre busca o real camuflado por trás da montagem em que o filme é condicionado, isso é perceptível através de certas dicotomias em que ele trabalha: visível *versus* não-visível; aparente *versus* latente.

Já para Eduardo Morettin (2003), o filme apresenta sim tensões próprias, mas critica essa postura de análise do Ferro declarando que o cinema não expressa de modo direto os planos ideológicos que lhe dão suporte. Entretanto, não se deve pensar nessa dualidade “história” e “contra-história” como se fossem as faces de uma mesma moeda, criando um único sentido para a obra. Segundo o autor essa visão anula o caráter polissêmico da imagem, esquecendo que o filme não pode revelar a realidade, ele faz uma representação dela, exercendo um papel de mediação (MORETTIN, 2003, p. 42).

Para Morettin, o importante é decompor um filme e analisar como seu sentido foi produzido, reconstruindo assim o caminho percorrido pela narrativa, considerando as tensões – oriundas da união de diferentes tipos de signo – dessa prática discursiva. Partindo daí, se torna possível “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga (...) sem perder de vista sua singularidade dentro de seu contexto” (2003, p. 63).

Para os estudos de Cinema-História é importante ressaltar que o filme não deve ser lido apenas como reprodução ou ilustração da realidade, o que ele nos proporciona é uma reconstrução do real, utilizando uma linguagem própria, a do cinema, que, por sua vez, é produzida num dado contexto social e histórico.

Robert Rosenstone nos chama atenção para o fato de que a história ao ser contada por historiadores por meio dos livros, assim como o cinema, também sofre uma interpretação. Segundo o autor os ditos “filmes históricos” são aqueles filmes que fazem uma representação do passado. Esse conceito usado por Rosenstone aplica-se aos filmes que de alguma forma fazem referência ao passado histórico, por exemplo filmes que representam a realidade da ditadura militar no Brasil (*Quase dois irmãos*, Lúcia Murat, 2004) ou da Segunda Guerra Mundial (*A lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993). Ou seja, tratam-se de filmes que abordam temáticas que já foram reconhecidas e estudadas pela história.

O objetivo de Rosenstone é desconstruir a tese de que os escritos dos historiadores carregam uma verdade absoluta, enquanto os filmes históricos não. Ambos não o fazem, segundo o autor. Um livro de historiador e um filme histórico não nos dão o acesso à realidade do passado, mesmo sendo obras distintas, filme e livro, dividem limitações enquanto narrativa sofrem influências de quem as criou.

É claro, aquele não é um mundo real, mas, de qualquer forma, também não é real o outro mundo histórico evocado nos livros didáticos, [...] o mundo que chegou até nós por meio das aulas expositivas e listas de datas, parágrafos memorizados de documentos fundamentais, trabalhos que nós mesmos (pelo menos aqueles dentre nós que cursaram uma graduação) tivemos que escrever sobre as origens do parlamento, o terror durante a Revolução Francesa, [...]. Consideramos isso história,

mas não nos esqueçamos de que são apenas palavras em uma página, palavras que foram parar lá por causa de certas regras para encontrar evidências, produzir mais palavras de nossa própria autoria e aceitar a noção de que elas nos dizem algo sobre o que é importante no terreno extinto do passado (ROSENSTONE, 2010, p. 14).

O livro de história e o filme histórico coexistem no campo das representações, são obras que, segundo o autor, são muito próximas uma da outra: “referem-se a acontecimentos, e momentos e movimentos reais do passado e ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional” (ROSENSTONE, 2003 p. 14). Na hora de analisar um filme histórico Rosenstone atenta para o fato de que ele não deve ser tratado da mesma maneira que um texto escrito, da mesma forma que todas as outras maneiras de se escrever a história:

Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes (ROSENSTONE, 2010, p.21).

Para Rosenstone, a escrita da história no filme não deve ser avaliada por erros ou acertos, mas sim pensar em termos de como o cineasta nos oferece uma construção da imagem do passado: “é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais a cerca do passado (como se a nossa escrita pudesse fazê-lo)” (2010, p.22). É claro que o passado na tela não visa ser literal, mas sim sugestivo, simbólico, metafórico, sendo assim devemos levar em conta os “artifícios” que o filme usa pra retratar a história. Portanto, a relação do historiador ou de qualquer outro estudioso com o cinema deve se centrar na interpretação e na problematização, tendo em mente que esses são os principais aspectos do seu exercício de pesquisador, não importando o objeto que se estiver analisando.

2 DOCUMENTÁRIO: UMA REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Quando incluímos no debate da relação Cinema-História o filme documentário nos colocamos diante de outra problematização, a de diferenciar o documentário da ficção. Como o documentário e a ficção podem empregar procedimentos formais de cada um dos gêneros, criando certas confusões para o espectador, é significativo dizer que um dos elementos de maior importância na realização de um filme é a questão da intenção do cineasta. Mesmo a ficção utilizando elementos característicos da narrativa documentária, como a narração em *off*, ela se difere, segundo Fernão Ramos (2010), no fato de que a intenção do cineasta de ficção é

essencialmente a de entreter o espectador, já a intenção do documentarista é posicionar-se frente a um tema e não somente entreter, mas isso não significa que todos os filmes de ficção, são meramente entretenimento, como podemos observar em filmes como *Platoon* do ano de 1986 dirigido por Oliver Stone. (Para Bill Nichols (2005), tanto os filmes ficcionais quanto os não ficcionais são documentários. Os filmes ficcionais são considerados como documentários de “satisfação de desejos” e os não-ficcionais como documentários de “representação social”. Segundo o autor os filmes ficcionais despertam nossa imaginação, eles carregam aquilo que desejamos e aquilo de que temos medo, esses sentimentos são concretizados apenas para a observação do espectador. A finalidade é fazer com que a plateia compartilhe e assuma essas verdades como suas ou apenas que conheça outros mundos. Já nos documentários está presente a necessidade de fazer crer o que está no filme.

O autor esclarece que há uma forte conexão entre mundo histórico e os filmes de não ficção, que apresentam questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis para estes. Apesar dos documentários terem a capacidade de mostrar a realidade não significa que são uma cópia fiel dela, apenas fazem uma representação dos fatos. Esses filmes são construídos para que as opiniões nele contidas sejam absorvidas pelos espectadores, usam estratégias de persuasão para convencer o público. Diferente dos filmes de ficção, que têm atores que interpretam para as câmeras, encenando um personagem determinado por um roteiro, os documentários tratam as pessoas como atores sociais, tornando os filmes de não ficção alvo de preocupações éticas muito maiores do que os filmes de ficção:

O que fazer com as pessoas? Formulada de outra maneira, a pergunta é “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”. Essa pergunta faz recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção (NICHOLS, 2005, p. 32).

Para Nichols, os personagens dos filmes seguem levando a vida, sua rotina, próximo ao que fariam se a câmera não estivesse os filmando. Ele explica que o fato dos atores sociais mudarem seu comportamento diante das câmeras, seja inibindo-se ou exibindo-se, pode fazer com que o filme sofra certa deturpação ou distorção, em um determinado sentido, mas ao mesmo tempo registra como o ato de filmar altera automaticamente a realidade que pretende representar.

Neste sentido, devemos levar em consideração que um povo não existe sem o seu passado e ao reconstruirmos esse passado mantemos viva e acesa as suas memórias,

preservando sua história. Sem isso ele perde a identidade, esquecendo-se do seu contexto social. O tempo presente é onde se anseia por um futuro diferente e também é, onde podemos reconstruir o passado através de uma memória criativa, uma “memória afetiva”, ou seja, o presente é aonde podemos retomar a prática de contar e até mesmo de criar novas histórias. Histórias estas capazes de estabelecer novas relações sócio-culturais, trazendo à tona a vida da sociedade. Dentro desta perspectiva o documentário serve como um eficiente meio para efetuar o renascimento dessas memórias, uma vez que a narrativa documentária é capaz de reconstruir os acontecimentos da história com particularidades, peculiaridades e informações que o texto escrito ou outro gênero cinematográfico não tem. Além disso, Nichols afirma que o filme fala com o espectador por meio de sua composição, os movimentos de câmera utilizados, a trilha sonora e, sobretudo, através de todas as técnicas “cinemáticas e estilísticas” de que os cineastas dispunham. Recursos estes que dão forma ao filme que, ao representar o mundo histórico, insere uma “dimensão ética” fundamental a forma como se realiza essa representação que pode ser construída de várias maneiras. Segundo Tomaim (2009) é relevante analisar em um documentário o modo como ele foi construído:

O que nos interessa em um documentário não é o que ele testemunha, registra, mas como opera um discurso fílmico sobre o passado, levando em consideração a sua tríade identitária: registro *in loco*, criatividade e ponto de vista. É do encontro do cineasta com os atores sociais que se procura reconhecer a “verdadeira imagem do passado”, aquela que perpassa veloz, num instante como um relampejar, antes que ela desapareça para sempre. (TOMAIM, 2009, p.7)

A perda das lembranças está ligada à memória, ou seja, é da natureza do ser humano o esquecimento, estando sempre em conflito, pois precisa combatê-lo ao mesmo tempo em que “vive” com ele. Os filmes documentários voltam ao passado na tentativa de dar-lhe um sentido. Penafria justifica a importância de documentar:

O acto de documentar com uma câmara é algo de concreto, é o primeiro acto cinematográfico. Esse acto que pode ser premeditado ou um impulso surge-nos como uma marca. Documentar é algo importante do ponto de vista da humanidade. Subjacente a esse acto estará, porventura, a vontade de preservação das nossas memórias, uma tomada de consciência da nossa diversidade ou uma necessidade de nos manifestarmos (PENAFRIA, 2004, p.11).

Mesmo o cineasta portando uma liberdade criativa maior que a do historiador, não torna o filme documentário um documento de menos valor do que um texto escrito, respeitando claro, as especificidades de cada um. No documentário uma dessas especificidades é a sua voz, uma maneira particular do filme, segundo Nichols (2005), de

“expressar um argumento ou perspectiva” sobre o mundo histórico. Para o autor a voz do documentário deve ser compreendida em um sentido amplo, aliado a todos os outros recursos de imagens e sons de que um filme se utiliza para dirigir-se a nós, e não só a fala. Tomaim explica sobre essa liberdade do documentarista:

No documentário esta liberdade é mediada pela ética, recordando de que se trata de um filme marcado pelo encontro com o outro, pela invasão da intimidade do outro, o que exige uma postura no olhar que se aproxima do olhar do historiador, principalmente daquele historiador preocupado em vasculhar o sensível na constituição do passado (TOMAIM, 2009, p. 3).

Sendo assim, o que um filme documentário nos proporciona não é apenas uma restauração de memórias pretéritas, como se ao assistirmos o filme víssemos uma descrição perfeita do passado. Ele nos fornece uma nova visão deste passado, novas perspectivas, dá um novo sentido e significado a ele. Então, o principal objetivo de documentários como *Que bom te ver viva* é trabalhar em sentido contrário ao esquecimento e a denegação do passado, uma vez que a interação entre o espectador e à imagem “está invadida por uma consciência da política e da ética do olhar”, conforme apontado por Bill Nichols (apud. TOMAIM, 2009, p. 3). O que nos leva a considerar que o trabalho do documentarista se assemelha a de um historiador, sendo um meio eficaz para reconstruir o passado, pois possibilita um diálogo com todo o universo que o motivou, bem como todo o aparato sócio-cultural da época que se projeta. Para Tomaim o filme documentário aparece como um meio apropriado para os “rearranjos” da memória, em que o passado se atualiza no presente “sob a forma de silêncios, pausas, hesitações, sofrimentos”, pois muito mais do que só a intenção do cineasta podemos reconhecer as informações que vão além das palavras:

Assim, vemos no documentário uma certa conotação revolucionária quanto ao ato de rememorar, principalmente se o compreendermos, em uma perspectiva benjaminiana, como um executar que possibilita potencializar a experiência do outro em um sentido de revelação ou de salvação de significados, sentimentos ou ressentimentos ocultos/silenciados.(TOMAIM, 2009, p.16)

Deste modo, o documentário transforma-se em “um lugar afetivo da memória” permitindo que as mulheres ex-militantes de “Que bom te ver viva” tenham acesso e releiam o seu passado. Esse gênero permite ao cineasta tomar pra si o papel do contador de história, o de narrador, o que consagra o gênero como um meio competente de fornecer para nós, ainda que de uma maneira limitada, os “traços afetivos que compõem a memória.”

3 O PASSADO NÃO MORRE: UM PERÍODO NEBULOSO NA HISTÓRIA DO BRASIL

Dor, perda, medo e incertezas num paradoxo com esperança, orgulho e honra são sentimentos que permeiam a vida de quem vivenciou a repressão política no Brasil durante os anos de 1960/70. Atualmente as lembranças destes “anos de chumbo” ainda são um assunto tabu para muitos brasileiros

Porém, as duas décadas em que o país esteve sob o regime ditatorial guardam mais do que nos contam os livros de História. Os personagens desta história não são apenas aqueles que constam nas obras oficiais, pois são inúmeros os heróis esquecidos, pessoas que arriscaram suas vidas e dignidades em nome do ideal de liberdade. As novas gerações, nascidas sob o manto da liberdade, desconhecem a história daqueles que lhes precederam, e sobretudo, os ideais que moviam a geração de outrora.

Assim, tem-se na rememoração do passado de um Brasil mergulhado em uma política ditatorial uma maneira eficaz de reavivar as lembranças das pessoas que foram personagens daquele contexto histórico. Nesse sentido, Reyes Mates afirma que:

É só no trabalho de rememoração que podemos construir uma identidade que tenha lugar na história e não que possa ser fabricada por qualquer instante ou ser escolhida a esmo a partir de impulsos superficiais. Trata-se, de fato, de um dever de memória, um dever que exige disposição e vontade: uma vontade política. O exercício deste dever é condição imprescindível para que haja verdadeiramente o apaziguamento social, caso contrário a sociedade repetirá obsessivamente o uso arbitrário da violência, pois ela não será reconhecida como tal. A memória aqui não é importante só para que não se repita jamais, mas também por uma questão de justiça às vítimas que caíram pelo caminho (MATES, 2005, p. 21).

O período ditatorial no Brasil teve início em primeiro de abril de 1964¹, quando os militares, através de um golpe de Estado, tomaram definitivamente o poder político no país, cassando todos os direitos civis dos cidadãos. Mais tarde decretam o Ato Institucional Número 1, AI-1², cassando mandatos políticos de quem era contra o regime militar e tirando a estabilidade de funcionários públicos. O AI-5 de 13 de dezembro de 1968 foi o que provocou definitivamente o endurecimento do regime autoritário, considerado o mais repressivo da história política do país, caracterizado pela expressão “anos de chumbo”.

¹ A Ditadura Militar foi o período da política brasileira em que os militares governaram o Brasil, entre os anos de 1964 e 1985. Essa época caracterizou-se pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão àqueles que eram opostos ao regime militar.

² Foram 17 atos institucionais e 104 atos complementares a eles ao longo da ditadura militar. Esses dispositivos não tinham qualquer fundamentação jurídica e davam poder quase absoluto ao Executivo. Eles justificavam e tornavam legal qualquer arbitrariedade cometida pelo governo.

A principal arma utilizada pelos militares foram, sem dúvida, as prisões arbitrárias, seguidas de tortura e assassinatos, práticas utilizadas contra qualquer pessoa contrária ao governo instaurado.

A tortura foi certamente o mais vil e covarde método utilizado pela ditadura brasileira de 1964 contra seus adversários políticos. Principalmente a partir de 1969, a organização de um sistema repressivo altamente centralizado e seletivo será uma das marcas do regime. A repressão e a tortura não tiveram nada de improvisado, não se tratou de “excessos” de um ou outro militar mais violento (MAUÉS, 2010).

O processo de redemocratização do Brasil se deu através de uma série de eventos, como uma crise econômica que estava presente no governo militar. Uma crescente inflação e a desestabilização da balança de pagamentos, e um outro fator que contribuiu para isso foi a problemática da dívida externa. Embora o desenvolvimento econômico parecesse continuar estável, o número de desempregados foi agravado nesse período e as indústrias nacionais foram abaladas. Paralelo a essa crise, os presos políticos estavam na cadeia e ainda sofriam com as torturas e muitos até eram assassinados. Com essa crise econômica se agravando e podendo desencadear maiores conflitos na sociedade, o presidente militar General Ernesto Geisel (1974-79), formulou uma proposta de uma abertura política *"lenta, gradual e segura"*³.

Este início de redemocratização não foi simples, e vários dos atos governamentais eram dúbios, duvidosos, como a criação de leis que favoreciam o partido da situação, a Arena. No ano de 1974, o partido oposto, Movimento Democrático Brasileiro (MDB) ganhou as eleições e nesse período foi liberada a campanha eleitoral gratuita em rede nacional tanto no rádio quanto na TV. “A economia manteve ainda seus brios em 1980, crescendo 9%, mas mergulhou na recessão em 1981-83, e a queima das reservas em divisas para sustentar a autonomia do país levou à capitulação de 1982, mediante a decretação de moratória da dívida externa e a submissão ao Fundo Monetário Internacional” (MARINI 1991).

Pequenas vitórias foram conquistadas nesta época, como por exemplo, a revogação dos Atos Institucionais, a censura imposta pelos órgãos oficiais foi banida, apesar da liberdade de expressão ainda ser relativa nesse período. João Baptista Figueiredo assumiu a presidência em 1979 sucedendo Geisel, no seu mandato foi restabelecido o pluripartidarismo e sancionada a Lei da Anistia. Assim, da ditadura fez-se a democracia, como um parto sem dor, sem grandiloquência, brasileiroamente como um “acordo de cavalheiros”.

Para Glenda Mezarobba, a Anistia pode ser considerada um meio utilizado para se tentar extinguir as consequências sofridas pelos atos dos torturados e torturadores, como

³ Ver em: Brasil: da ditadura à democracia, 1964-1990

forma de “pacificação dos espíritos” de forma coletiva, pois se destinou não somente às penas e aos crimes comuns, como é o caso do indulto, mas também aos crimes políticos. Pretendia-se com isso acalmar aqueles que se insurgiam, como se a Anistia, por si só, tivesse a capacidade de anular todo o sofrimento dos anos de repressão.

Conforme a autora, a anistia era uma reivindicação antiga, resultado da inconformidade e da luta da sociedade e oposição contra a atitude autoritária do governo. Ao contrário do que acreditam ainda hoje os grupos militares, a Anistia não surgiu da cooperação e do esquecimento recíproco dos dois lados envolvidos, mas da forte pressão exercida pela oposição, pelos presos políticos e pelos exilados. Eles lutavam por uma lei que os trouxessem de volta, que acabasse com a opressão a que foram obrigados a viver fora de seu país, longe de seus familiares e amigos. Entretanto, o governo militar ao sancionar o decreto une o útil ao agradável, “conciliando” seus interesses com os interesses da sociedade, mesmo tendo sido obrigado a ceder.

Era grande a pressão pela anistia concedida em 1979. E antiga. Na verdade, a reivindicação começou a ser formulada logo depois do golpe, quando a Junta que reuniu chefes militares das três Armas e se autodenominava Comando Supremo da Revolução editou um Ato Institucional estabelecendo o estado de exceção no país. [...] Em seguida vieram as intimidações, as prisões e a censura à imprensa. [...] Não demorou muito para organizações da chamada esquerda revolucionária se lançassem as ações armadas (MEZAROBBA, 2003, p. 20).

As reivindicações pela Anistia têm uma crescente trajetória na sociedade civil organizada brasileira até o período de promulgação da Lei 6.683, a Lei da Anistia, num ato que envolveu várias entidades como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a Anistia Internacional (A I). Mesmo com todo esse movimento pelos direitos dos exilados e presos políticos, Glenda analisa que a lei foi constituída dentro dos termos esperados pelo governo, que tinha a pretensão de criar uma pacificação e que fossem esquecidos seus atos repressivos, muito mais do que a intenção de fazer justiça as suas vítimas, o que a autora denominou de “conciliação pragmática”. Fato que se deu em parte pela força política que os militares ainda exerciam na época e devido o regime repressor não ter sido extinto totalmente, defende a autora.

A dimensão da luta por anistia foi reforçada com a “Carta de Salvador”, elaborada durante encontro nacional de movimentos pela anistia, realizado em setembro de 1978, na capital baiana. “A luta pela anistia é necessária e imprescindível para a obtenção de uma conquista maior: as liberdades democráticas” apontavam o documento. Na carta, defendia-se que a anistia deveria ser ampla (“para todos os

atos de manifestação do regime”), geral (“para todas as vítimas dos atos de exceção”) e irrestrita (“sem discriminações ou restrições”) (MEZAROBBA, 2003, p. 28)

Esta lei “ampla, geral e irrestrita” tem sua legalidade nos ideais da oposição e não na disposição conciliatória dos militares e seus aliados. Foi uma verdadeira imposição dos militares com os anistiados que tinham como contrapartida o perdão aos seus algozes e comprometimento com o esquecimento do sofrimento que vivenciaram com o regime militar, bem como, os militares esqueceriam os crimes cometidos pelos militantes de esquerda. A Anistia deveria funcionar como uma mão dupla, concedendo perdão para ambos.

3.1 Pra não dizer que não falei de flores: As mulheres na ditadura

Anos de 1960 e 1970, nascia uma nova era na história brasileira, eram novos tempos com um novo espírito, um espírito de modernidade e uma maior liberdade sexual, as mulheres saem de casa para freqüentar as universidades. Essas mudanças possibilitaram para a nova geração das jovens, novos projetos que não cabiam nos ideais da geração de suas mães. Os modelos de mulheres e de seus interesses em que era essencial casar e ter filhos, constituindo uma família, era visto sob uma nova perspectiva:

Este processo de modernização, acompanhado pela efervescência cultural de 1968, de novos comportamentos afetivos e sexuais relacionados ao acesso a métodos anticoncepcionais e ao recurso às terapias psicológicas e à psicanálise, influenciou decisivamente o mundo privado. Novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal. Nessas circunstâncias, o Ano Internacional da Mulher, 1975, oficialmente declarado pela ONU, propicia o cenário para início do movimento feminista no Brasil, ainda fortemente marcado pela luta política contra o regime militar (SARTI, 2009, p. 6).

O espaço destinado às mulheres da época era o lar, como dona de casa, mulheres dedicadas aos maridos e filhos, já para o homem, o espaço destinado foi o da vida pública e o comando da política.

Sendo assim, percebe-se a construção das categorias de gênero. Faria (2000) discute “que homens e mulheres estão nas duas esferas, só que a partir do que é considerado seu lugar”. Ao longo da história as determinações dos papéis sociais para homens e mulheres foram sendo construídas de formas desiguais, assim, criaram-se conceitos e referenciais societários que direcionavam e ainda direcionam comportamentos para ambos. Segundo Faria

(...) O termo gênero é um conceito utilizado para afirmar a construção social do ser homem e ser mulher na sociedade. Tem como objetivo diferenciar

sexo – ser macho ou fêmea como dado da natureza – da construção social da masculinidade e feminilidade. A definição de masculino e feminino está associada ao que cada sociedade, em cada momento histórico, espera como próprio de homens e mulheres. (...) (FARIA, 2000, p. 31)

Invadir este espaço político masculino com iniciativas políticas foi o que fizeram as mulheres que se comprometeram com a militância de esquerda, fazendo oposição ao regime lado a lado com os homens e levando uma vida clandestina. Todas as pessoas carregam características consideradas do outro gênero em si, mas dependendo do contexto sociocultural e o lugar que cada um ocupa é visto ou valorizado de uma maneira diferente. Por exemplo, as mulheres que atuavam no espaço público destinado aos homens tinham sua feminilidade questionada, e essa decisão de aderir à militância política nos anos de 1960 mostra o desejo dessas mulheres de serem protagonistas da história. Isso foi um ato consciente que ia além da luta pela democracia, essas mulheres queriam uma sociedade mais igualitária. Mas essa luta enfrentada por elas tinha um preço alto, elas rompiam com seus contextos sociais e afetivos; ao enfrentarem as forças militares romperam com as suas vidas, com o seu cotidiano de estudantes, donas do lar, trabalhadoras.

As mulheres militantes contra o regime opressor eram consideradas “subversivas” pelo Estado e passaram a ser vítimas dele, mas quando tratamos da disseminação da tortura, do desaparecimento e dos sequestros praticados pelas forças repressivas durante a ditadura, falamos de atos repressores que atingiam a todos em geral, que adquiriu um caráter específico com relação às mulheres através da violência baseada no gênero. A tortura de violação, humilhação, e ameaças sexuais é diferente quando baseada no gênero, sistematicamente praticada nas mulheres, embora, diversas vezes, os homens também eram vítimas desse tipo de violência; as mulheres ainda eram submetidas a choques elétricos mesmo estando grávidas, e objetos eram introduzidos no seu órgão sexual. As mulheres por natureza carregam consigo o símbolo da vida, herdado pela maternidade, e a violência a que eram submetidas quando caíam nas mãos dos torturadores era diferente das dos homens, pelo fato de muitas estarem grávidas, e isso não causar certa “comoção” por parte dos militares. Eram submetidas a estupros e ameaça de risco de vida de seus bebês, como relata Rose Nogueira⁴, uma ex-militante vítima da tortura:

⁴ Rose Nogueira, ex-militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), era jornalista quando foi presa em 4 de novembro de 1969, em São Paulo (SP). Hoje, vive na mesma cidade, onde é jornalista e defensora dos direitos humanos.

Sobe depressa, Miss Brasil’, dizia o torturador enquanto me empurrava e beliscava minhas nádegas escada acima no Dops. Eu sangrava e não tinha absorvente. Eram os ‘40 dias’ do parto. Na sala do delegado Fleury, num papelão, uma caveira desenhada e, embaixo, as letras EM, de Esquadrão da Morte. Todos deram risada quando entrei. ‘Olha aí a Miss Brasil. Paniu noutro dia e já está magra, mas tem um quadril de vaca’, disse ele. Um outro: ‘Só pode ser uma vaca terrorista’. Mostrou uma página de jornal com a matéria sobre o prêmio da vaca leiteira Miss Brasil numa exposição de gado. Riram mais ainda quando ele veio para cima de mim e abriu meu vestido. Picou a página do jornal e atirou em mim. Segurei os seios, o leite escorreu. Ele ficou olhando um momento e fechou o vestido. Me virou de costas, me pegando pela cintura e começaram os beliscões nas nádegas, nas costas, com o vestido levantado. Um outro segurava meus braços, minha cabeça, me dobrando sobre a mesa. Eu chorava, gritava, e eles riam muito, gritavam palavrões. Só pararam quando viram o sangue escorrer nas minhas pernas. Aí me deram muitas palmadas e um empurrão. Passaram-se alguns dias e ‘subi’ de novo. Lá estava ele, esfregando as mãos como se me esperasse. Tirou meu vestido e novamente escondi os seios. Eu sabia que estava com um cheiro de suor, de sangue, de leite azedo. Ele ria, zombava do cheiro horrível e mexia em seu sexo por cima da calça com um olhar de louco. No meio desse terror, levaram-me para a prisão, onde um enfermeiro preparava uma injeção. Lutei como podia, joguei a latinha da seringa no chão, mas um outro segurou-me e o enfermeiro aplicou a injeção na minha coxa. O torturador zombava: ‘Esse leitinho o nenê não vai ter mais’. ‘E se não melhorar, vai para o barranco, porque aqui ninguém fica doente.’ Esse foi o começo da pior parte. Passaram a ameaçar buscar meu filho. ‘Vamos quebrar a perna’, dizia um. ‘Queimar com cigarro’, dizia outro.

Com base nesse depoimento é possível termos a noção do sofrimento que as mulheres presas pelos órgãos da repressão eram submetidas. As militantes da esquerda sofriam em dobro, pois eram mulheres, mães e esposas, quando não sofriam as dores na própria pele, sofriam pelos seus maridos e pelos seus filhos.

As mulheres também foram protagonistas, como militantes da resistência e como organizadoras da sociedade civil para o retorno do país à democracia. Ao homenagear mulheres brasileiras que resistiram à tirania do poder e o enfrentaram, resgata-se a memória de acontecimentos singular e se iluminam-se lacunas ainda existentes em nossa história. (MEMÓRIA E REPRESSÃO POLÍTICA..., 2010, p. 28)

São vários os depoimentos e relatos que nos causam vergonha, indignação e nos deixam dúvidas da natureza humana, principalmente porque se sabe que todos os atos cometidos não foram esporádicos de alguns criminosos, mas sim uma prática oficializada por uma política de Estado. Ainda mais vergonhoso é saber que nenhum torturador foi punido, beneficiados pela desculpa de uma “conciliação pragmática”.

A máxima de que “o golpe militar de 1964 envelhece, mas não morre” é ilustrada no filme *Que bom te ver viva* de Lucia Murat, em que podemos ter uma melhor compreensão de como estas mulheres suportaram a dor, privações e preconceitos, no período de redemocratização do país, tendo que conviver com os traumas da ditadura. O documentário

nos ensina o quanto é difícil para estas ex-militantes lembrarem das atrocidades sofridas, enfrentando assim o desafio da representação do inenarrável, como uma tarefa de combater o esquecimento a que este passado é submetido no recente Brasil democrático do final da década de 1980.

4 O EXERCÍCIO DE LUTO NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA*

Que bom te ver viva é um documentário composto pelo testemunho de oito mulheres ex-presas políticas e vítimas da tortura no período ditatorial brasileiro. Há também a presença da atriz Irene Ravache que interpreta uma ex-militante de esquerda desabafando sobre suas angústias, cenas que são intercaladas às falas das outras mulheres.

Uma das primeiras problematizações posta pelo filme é apresentada na primeira sequência do documentário, em que ouvimos a personagem de Irene Ravache em voz *over*, enquanto sentada no chão em frente à TV coloca uma fita no vídeo cassete: “Tudo começa aqui. Na falta de resposta, acho que devia mudar a pergunta. Ao invés de porque sobrevivemos, seria como sobrevivemos”. Ela aperta o *play* do equipamento de vídeo e a imagem sofre um corte para a imagem da sua TV, dando-nos a idéia de que o filme irá começar. Esta fala da personagem/atriz (que não é identificada por um nome) é o fio condutor de todo o filme que se apresenta como um trabalho de memória, de caráter testemunhal, que nos aproxima das lembranças de mulheres que sofreram tortura durante o regime militar no Brasil.

A personagem interpretada por Irene Ravache funciona no documentário como um *alter ego* da diretora Lúcia Murat, que utiliza da encenação para oferecer o seu ponto de vista da realidade retratada no filme. A “encenação construída” é a forma que Murat encontrou de personificar seus traumas no documentário.

Para Fernão Pessoa Ramos, é preciso diferenciar o documentário das outras formas narrativas como o docudrama (ficção baseada em fatos históricos) e a própria ficção. O autor aponta que a encenação cinematográfica é totalmente determinada pela “dimensão da tomada da imagem” que, por sua vez, está presente tanto no cinema de ficção quanto no cinema documentário.

Devemos reconhecer que a exuberância estilística da *mise-en-scène* no cinema de ficção, constitui-se de modo distinto no campo documentário. Ao pensarmos a *encenação documentária* em seu núcleo criativo nos deparamos com a movimentação do corpo na cena, devedor da natureza da imagem mediada pela

câmera, na quilo que definimos como *tomada*. A encenação documentária traz, portanto, em seu centro a noção de *tomada* (RAMOS, 2000, p. 6).

O autor define a tomada como uma ocorrência da presença da câmera e quem a dirige (o sujeito-da-câmera), tanto no mundo como na vida. Através da câmera e do gravador de som “a imagem/som é conformada sendo lançada para (e pela) fruição do espectador” (RAMOS, 2000). Ao concentrar na dimensão da tomada, a encenação no documentário é desvinculada do ato de encenar como conhecemos tradicionalmente nos filmes ficcionais.

A encenação documentária, em sua tendência moderna que emerge nos anos 60, encobre um tipo de agir que é na tomada, em forma similar a que nós *somos* no mundo. Mas nós não encenamos no mundo, em nosso cotidiano, como um ator encena no palco de um teatro. Nós *somos* no mundo, segundo a circunstância, em adequação ao que consideramos a essência da personalidade de nosso ser. (RAMOS, 2000, p. 8).

O autor explica ainda que na nossa vida rotineira encenamos o tempo todo, seja para amigos, parentes, etc. Encenamos nossos “papéis” como professor para os alunos, como pais para os filhos, o que não significa que estamos fingindo e que a “encena-ção” feita na frente das câmeras é menos real do que estamos acostumados a fazer. Porém, no documentário isto é ainda mais perceptível já que a “encena-ção” é para o sujeito-da-câmera. A encenação realizada em um documentário mostra um corpo na tomada, manifestando-se sobre si mesmo, sobre a vida, sobre o mundo, ou simplesmente seguem suas vidas como o de costume. Mas mantido sempre por um exercício ativo sobre este mundo, carregando em sua maneira de ser (os personagens sociais) na tomada vários elementos de estilos diferentes que os caracterizam enquanto *mise-en-scène*. A dinâmica da narrativa de um documentário está situada na cena direcionada para a presença de um corpo com voz que discorre sobre o mundo.

Assim, Fernão Ramos classifica a encenação em três categorias: “encenação construída”, “encenação-locação” e “encenação-ação”. A “encenação-locação” é onde as ações são preparadas especificamente para a câmera, as tomadas são feitas *in loco* no mundo do ator social ou dos fatos narrados pelos filmes, como aconteceu em *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922). Na época era inviável capturar as cenas em situações extremas como a baixa temperatura, então o diretor construiu a ação dos personagens em cenários localizados próximos há pequenos centros habitados. Assim o personagem *Nanook* atuava como se estivesse em lugares distantes, reproduzindo para a câmera práticas culturais de um outro tempo. Se o diretor de *Nanook of the North* usasse da “encenação-construída” ao invés das situações extremas que enfrentou para capturar a realidade do nativo, o filme seria produzido

em estúdio, com todas as facilidades que o diretor dispunha. A “encenação-locação” se utiliza dos próprios atores sociais para realizar a interpretação que o diretor deseja no cenário em que vivem.

A outra categoria apresentada pelo autor é a “encenação-direta” ou “encena-ação”. Para o autor trata-se de ações do cotidiano dos atores sociais, onde as atitudes são detonadas pela presença da câmera, mas como o próprio autor afirma a todo o tempo os personagens sociais também estão encenando. O que acontece é que a ação fenomenológica é pouco mais complexa pela situação de que não é apenas para o homem da câmera que nos direcionamos, mas sim para um espectador os atores sociais desse tipo de filme atuam como se encenassem para outrem, ou seja, à câmera.

Sendo assim *Que bom te ver viva* se enquadra dentro da “encenação construída” e da encena-ação. A primeira é porque, o ato é totalmente elaborado para a câmera, como podemos exemplificar em uma das seqüências protagonizadas pela atriz Irene Ravache. Em um plano geral a personagem surge de dentro de um dos cômodos da casa e caminha rápido em direção à câmera que faz um *traveling*⁵ recuando perante a sua aproximação. Também neste tipo de encenação o documentarista usa cenários construídos, estúdios. E a encena-ação é utilizada nos depoimentos dos atores sociais, fundamentada no fato de que as cenas são gravadas *in loco* sem o uso de um roteiro fechado, preservando a identidade original das personagens. Um exemplo desse tipo de encenação é percebido quando a personagem Pupi é acompanhada pela câmera em suas atividades corriqueiras, como ir ao cinema. Lúcia Murat escolheu gravar o documentário em vídeo e recorreu a *closes*⁶, mostrando detalhes das personagens, como marcas de expressão e lágrimas. Outra opção estética foi gravar o cotidiano delas com luz natural, dando uma noção mais forte de realidade ao documentário. Já nos monólogos de Irene Ravache, a fotografia de Walter Carvalho é composta por iluminação em tons quentes, mais fraca, com sombras bem marcadas dos objetos que acompanham o cenário. Equilíbrio é a palavra que traduz este documentário, não de uma maneira literal, mas de forma subjetiva. Nota-se que há um equilíbrio entre os depoimentos das personagens sociais e as encenações de Irene Ravache, dando ao vídeo um aspecto dinâmico que impede que ele se torne monótono, já que predomina o modo expositivo.

Documentários classificados como expositivos estão sujeitos, segundo Nichols (2005), a um sentido informativo pautado no verbo, com muita narração, então, são demasiadamente

⁵ Na terminologia de cinema e audiovisual, é todo movimento de câmara em que esta realmente se desloca no espaço - em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar.

⁶ Usado em fotografia, cinema e banda desenhada para definir a exibição de uma imagem em plano aproximado e com destaque.

objetivos. Quanto ao uso das imagens neste tipo de documentário, muitas vezes servem para reiterar, ilustrar ou contrapor o que o narrador está dizendo. Logo em *Que bom te ver viva*, a diretora recorre a imagens de arquivos, como manchetes de jornais da época, que funcionam como evidências irrefutáveis dos relatos das personagens.

Outra característica desse modo é o uso da voz *over* ou voz de Deus, que no caso de *Que bom te ver viva* é substituído pelas encenações da atriz Irene Ravache que materializa o ponto de vista da cineasta, também auxilia na condução das narrativas das outras ex-militantes. Lúcia Murat nos apresenta individualmente as oito mulheres, ex-presas políticas, selecionando um depoimento marcante de cada uma delas. Paralisa a imagem dos seus rostos em um plano médio e acrescenta uma ficha composta pelo nome, organização política a qual era integrante, ano em que foi presa/tempo de tortura, estado civil, e filhos, que é atualizada durante o vídeo. Trata-se de um recurso adotado pelo documentário para apresentar os atores sociais da história, o que demonstra uma preocupação em enfatizar que as memórias ali retratadas são vivas e fazem parte das histórias destes personagens reais.

Existem certos paradoxos que permeiam toda a narrativa deste documentário. Ao mesmo tempo em que se tenta esquecer, para não sentir a dor, deve-se usar das lembranças e dos traumas para tentar superá-los, pois, os relatos dessas mulheres mostram que esse assunto só é tratado em foro íntimo. Em certa medida, o documentário explora a dúbia vocação da memória, a de tentar esquecer e de ter que lembrar ao mesmo tempo. Isso pode ser percebido em uma fala da personagem de Irene Ravache: “Eu detesto fazer as denúncias, mas não conseguiria viver sem fazê-las”. A declaração se dá no momento em que a atriz lê a nota de uma entrevista que ela havia concedido a um jornal e questiona o fato do “seu querido” - um homem com quem ela teve um romance na noite anterior - não entender porque ela faz a denúncia, denúncia contra os torturadores, que estão livres e que elas correm o risco de encontrar nas suas vidas. É um sentimento de que todas as ex-presas políticas compartilham, pois quando relatam acabam por reviver aquele passado de dor, mas sabem que é preciso fazê-lo para não permitirem que caísse no esquecimento.

Lúcia Murat nos mostra no documentário que o passado dessas mulheres anda de mãos dadas com o presente, ele sempre vem à tona, exemplificado na seguinte encenação: “Não adianta dizer que não tem nada a ver, porque tem sim! E um dia tem troco, ele não pode fazer isso comigo não, quem ele pensa que é? Me deixou completamente sem ação, amarrada, paralisada”. Aqui vemos a personagem fazer uma comparação entre seu chefe e o seu torturador, o que nos leva a pensar sobre a dificuldade destas mulheres em conciliarem a vida pós tortura, convivendo com os traumas do passado. Em outra sequência a personagem vai da

exaltação do ódio, evidenciado pela sua inquietude ao andar de um lado para o outro na sala, junto com suas palavras gritadas, até a tristeza em que diminui o tom de voz e baixa a cabeça, dizendo “Mais uma vez pendurada. Oh meu Deus, será que eu não posso ser sacaneada sem pensar nisso?” Nessa sequência Lúcia Murat opta por uma imagem da personagem em primeiro plano, e em segundo plano, no fundo da sala há um anjo nu pendurado, balançando enquanto acompanhamos as suas palavras. O anjo funciona como uma metáfora, um complemento da indagação da personagem que se refere às práticas de tortura que sofreu, como por exemplo, o pau-de-arara.

“Eu fui despida e procuraram até dentro da minha xoxota mesmo, pra ver se eu tinha alguma arma. Coisa que eles sabiam que não teria. Acho que era um negócio muito mais pra me degradar”, nos relata Regina Toscano no documentário. Mesmo que o filme traga alguns depoentes narrando situações de tortura que constrangiam estas mulheres, a diretora não prioriza as descrições de cenas de violência, assim como não recorre ao uso de imagens das celas, de vítimas mortas ou machucadas durante os atos de tortura do regime militar. A proposta do documentário não é explorar a violência a que essas mulheres foram submetidas, mas entender como sobrevivem aos traumas oriundos desta mesma violência. Estrela Bohadana em um de seus depoimentos discorre como as pessoas lidam com essa questão: “As pessoas têm coragem de ouvir sobre as violências físicas que você sofreu, mas não tem coragem de ouvir como você conseguiu sobreviver a elas.”

Para quem é “de fora” ou para quem não conhece a história de uma maneira íntima, ou vivenciou isso, é difícil compreender o fato de que essas mulheres conseguiram um equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo, como confessa uma colega de trabalho de Maria do Carmo: “Apesar de tudo a Maria do Carmo tem dois filhos, dois filhos lindos e eu não sei como uma pessoa que passou por tudo isso, por toda essa problemática da tortura consiga ter estrutura. Porque eu nem para ouvir tenho”. Lúcia Murat nos aproxima dessas mulheres quando as humaniza, mostrando cenas das personagens indo ao cinema, ao trabalho, as suas reuniões políticas e cuidando de seus filhos, assim como a importância da gravidez e de terem tido seus filhos durante o tempo em que estiveram presas e foram torturadas. Os depoimentos das personagens são reveladores de como a maternidade tem um significado de resistência para estas mulheres, como expressa Criméia: “Ter um filho na prisão foi uma situação difícil, mas também foi uma sensação gostosa [...] eles tentam acabar comigo e nasce mais um.”

O sentimento de encanto, felicidade pela maternidade é exposto no filme não só pelos relatos das ex-militantes e mães, mas pelas imagens e pela trilha sonora que são associadas às

longas cenas destas mulheres brincando com os seus filhos. Por exemplo, a sequência em que Pupi fica num canto da imagem em segundo plano, sentada, olhando para os filhos (em primeiro plano) dançando e brincando na sala, nesse momento a trilha pesada de notas de piano é substituída por uma música alegre e infantil. A iluminação é muito clara, são imagens com iluminação natural. Criando um sentido conotativo de que ser mãe é “dar a luz”, com um paradoxo de que quando estavam presas ou sendo vítimas da tortura, eram mantidas em porões escuros, sem a claridade do sol, sem uma luz natural. No documentário fica evidente que a atriz Irene Ravache está fazendo uma interpretação, a cineasta se vale disso para abordar questões íntimas e difíceis de serem tratadas pelas vítimas entrevistadas.

Inclusive em uma das sequências em que Irene Ravache caminha pela sala, podemos notar que na parede atrás dela existe a sombra de uma janela com grades, dando a idéia de que a atriz está presa. Presa ao seu passado. A diretora quando insere a encenação da personagem de Irene Ravache, cria uma áurea sombria nas cenas, como uma forma de mostrar que nem tudo está esclarecido, de que mesmo a personagem desabafando, ora com ironia, ora com raiva, existe muitas informações ocultas, mágoas, dores, ressentimentos que fazem parte de um período sombrio do Brasil. E superar esses vazios provocados pelos traumas da repressão implica na habilidade de criarmos uma memória dessas experiências, que deve ser acompanhada do julgamento dos torturadores.

Outro ponto a ser analisado é a personagem fictícia interpretada por Irene Ravache. Como dito anteriormente, em seus monólogos, mesmo demonstrando imensa tristeza, a personagem aborda assuntos que nenhuma outra ex militante tratou, usa verbos fortes, impactantes, sugerindo uma representação de revolta maior com a violência sexual que o corpo feminino sofreu mesmo os homens também terem sofrido esse tipo de violência, o abuso no corpo feminino feria a maternidade. Na cena em que aparece com um vestido de festa, cabelos arrumados e usando maquiagem, ela desliza as mãos no espelho como se estivesse sendo acariciada. A personagem menciona ter saudades de “trepar” com alguém que ela denomina de “cara” e se mostra indignada: “Eu odeio quando vocês dizem que se fosse com vocês, nunca mais vocês trepariam. Eu gosto de trepar. Porque? Eu não tenho o direito de gostar?” Nesse ponto a personagem sentada de lado na cama, vira o rosto para a câmera com um olhar fixo e falando diretamente com o espectador, ela nos questiona sobre o seu direito a uma libido, a um prazer. Assim, o documentário introduz o debate sobre o preconceito que as ex-militantes sofrem ao assumirem ter desejos sexuais, mesmo depois de terem sido violentadas sexualmente em práticas de tortura.

No documentário este preconceito também nos é apresentado por meio de outra encenação da personagem, onde mostra estar revoltada com o homem com que ela está saindo, pelo fato dela achar que ele leu a sua entrevista no jornal e por isso não telefonou para ela no dia seguinte. Um problema casual que a personagem transforma em um pesadelo, fruto do convívio com o trauma, a ponto de acreditar que o desprezo do homem está associado ao fato dele não considerá-la como uma pessoa comum, uma mulher que tem vontades, que tem tesão. “Acha que não vai conseguir trepar comigo porque com mártir não se trepa”. Este papel de mártir que as militantes carregam por terem sobrevivido e não enlouquecido, nos é apresentado no documentário como um aspecto contraditório do tempo presente, o de quanto a loucura seria um lugar mais seguro para estas vítimas da tortura. Se aquele que enlouquece tem o direito ao isolamento e ao tratamento, quem sobreviveu às atrocidades do regime militar é cobrado o esquecimento.

Rosalinda Santa Cruz marca de maneira muito forte esse aspecto: “Eu cheguei a um momento da tortura em que disse, me mate, não tô mais aguentando [...] e a minha resistência, era a resistência do limite da minha dor, do limite do meu corpo, acho que esse é o caminho pra a questão da loucura”. Mas ela sobreviveu e passou a conviver com o dilema de sentir culpa por estar viva e o seu irmão não:

[...] se eu tivesse numa praia mesmo dois anos depois de Fernando ter desaparecido de repente me dava um sentimento de culpa terrível, como eu podia tá me divertindo indo à praia se Fernando tava morto, se Fernando ainda naquela hora podia tá sendo torturado e eu tava ali no lugar de tá buscando de tá procurando, em lugar de tá denunciando a morte dele.

Neste momento Lúcia Murat insere mais recortes de jornais em que as manchetes noticiavam sobre os desaparecidos políticos. Entre os depoimentos a diretora insere imagens de grades de prisão, sempre em preto e branco, com sombras muito bem marcadas, criando no filme um clima tenso e sombrio, recompondo os tons dos porões da ditadura. Ainda sobre as marcas e sequelas que ficaram desse período, existe o medo de bichos, como baratas e lagartixas. Para elas esses animais suscitam sentimentos ligados à tortura. Em uma sequência surge na tela a imagem de uma barata, em preto e branco, em seguida a personagem de Irene aparece sentada na cama vestida toda de branco, uma roupa que lembra uniformes de pacientes de hospitais psiquiátricos, causando a impressão de que está louca. A personagem de Irene Ravache explica que o seu medo não é uma neurose qualquer, porque a final de contas ninguém gostaria de ser torturado com baratas. O medo dela tem lógica “e a classe média adora lógica, o que se explica tudo bem, e agora o que não se explica?”. Esse discurso é um

exemplo que como o filme coloca a existência de inúmeras questões sem respostas, deixando uma metáfora de que na versão da narrativa é impossível se compreender a tortura, os tabus, o preconceito, a impunidade, a falta de esclarecimentos sobre os desaparecidos, enfim, a ditadura.

Todas as vítimas deram continuidade as suas vidas, umas casadas outras não, a maioria com filhos, e todas trabalhando. Curiosamente, todas trabalham com profissões capazes de promover um autoconhecimento, e causar uma conscientização nos outros, ou profissões capazes de cuidar dos outros. Elas são educadoras, historiadoras, filósofas e enfermeiras.

Ao final do documentário os depoimentos vão tomando a direção da superação das personagens, agora Lúcia Murat intercala as imagens de cadeados das celas, os cadeados aparecem primeiro fechados, trancando o portão, depois com a chave presa neles e terminam com eles destrancados e o portão se abre uma maneira encontrada de sinalizar a liberdade e o direito de falar conquistado por elas, inclusive por meio do documentário de Murat. *Que bom te ver viva* mantém a luta para que o sofrimento destas mulheres não seja apagado da memória coletiva do país, como pretendem alguns grupos sociais ainda hoje, apoiados na “conciliação pragmática” que a Lei da Anistia se transformou. A trilha pesada que acompanha todo o filme é substituída por uma trilha leve, associada a imagens de momentos felizes vivenciados pelas oito mulheres, com suas famílias, amigos, ou no trabalho. O documentário conclui com um sentimento de vitória conquistado por estas mulheres, que é descrito por Regina uma das ex-presas políticas da seguinte maneira: “Eu acho que muito mais forte do que os caras [...] eu acho que hoje em dia eu posso falar que tive vitórias e eles não podem falar disso”.

No entanto, o documentário não procura um final feliz. A trilha de suspense é retomada no momento que a personagem interpretada pela atriz Irene Ravache faz sua última fala. Em um plano geral acompanhamos a personagem de pé na sala, com um tom de voz ameno, uma iluminação escura, ela caminha em direção da câmera contando que um dos seus torturadores lhe falou que depois de vinte anos ela agradeceria por estar viva, mas o que ela gostaria é que houvesse uma opção de vida que não incluísse a tortura. A câmera faz um *zoom out*⁷ para fora da casa, afastando-se de onde a personagem está. A visão que temos a seguir é a da personagem através das grades de uma janela, a câmera para e temos uma visão frontal da personagem, sugerindo que ela estava presa a algo ainda mais forte, a um passado de traumas. Apesar desta representação sugerida ao final do documentário, a personagem diz que vai sair

⁷ Movimento de câmara feito com a própria lente. Existe o Zoom in (à frente) e o Zoom Out (atrás).

para se divertir, beber, e “arranjar um gato”, mesmo que no dia seguinte tenha que avisá-lo para ir com calma, pois já a machucaram bastante. O que nos remete ao fato de que as feridas ainda não se cicatrizaram e que, dificilmente irão ser cicatrizadas, mas que é preciso combater para que as atrocidades daquele tempo não sejam cometidas novamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário se constitui a partir das lembranças do passado, um passado recente, mas de importância para o presente das mulheres (atores sociais) que sobreviveram aos traumas daquela época. As relações com o tempo que se foi e o trabalho de memória tornam-se central para que, *Que bom te ver viva* funcione como uma busca da cineasta por explicações sobre o seu próprio passado de ex-militante, e as consequências traumáticas disto para o seu presente. A personagem interpretada por Irene Ravache é uma conectora entre os depoimentos das outras mulheres do filme, que possibilita a diretora Lúcia Murat a lançar-se a uma jornada de autoconhecimento ao também rememorar o seu passado na luta contra o regime militar.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que registra os depoimentos das outras vítimas e de seus conhecidos, a diretora está reconstituindo a sua própria memória. O título que da nome ao filme faz referência a um cumprimento característico das pessoas que não se encontram a algum tempo, -Que bom te ver! Uma exclamação alegre de felicidade pelo reencontro, mas o título é acrescido da palavra *Viva* pressupondo que correram risco de morte na ditadura. O processo de identificação ocorre não apenas pela reconstrução de uma memória comum aos atores sociais, mas também pelo posicionamento crítico existente entre eles. O filme de Lúcia Murat cria o desafio da reconstrução histórica e democrática no Brasil. *Que bom te ver viva* nos faz refletir a memória política num período recente, segundo a narrativa das testemunhas, por meio daquilo que é o oposto à compreensão: a tortura e o desaparecimento político durante o período da ditadura militar. A idéia abarcada no documentário é a de que as emoções expostas pelos relatos, se interrogadas de uma maneira correta, proporcionam um sentido para o inexplicável da repressão. A diretora se insere como mais uma personagem no filme através das encenações que servem como conectores dos temas abordados, como o medo, a superação, a relação das vítimas com as pessoas de fora desse contexto. Por essa perspectiva, pode-se dizer que o documentário diz mais a respeito de como as vítimas sobreviveram às violências sofridas do que sobre como ocorreram às torturas. *Que bom te ver*

viva é um marco na história de filmes de denúncia, mesmo as mulheres serem atuantes como militantes contra a repressão e sofrerem todas as consequências dessa política de Estado lado a lado com os homens não recebem o reconhecimento na história e nas recriações feitas por cineastas desse período, Lúcia Murat foi pioneira nesse aspecto, tornando-se filme ainda mais importante no momento em que dá voz a uma minoria que sofreu e ainda sofre com as lembranças de uma luta por uma sociedade, muito mais que uma ideologia pessoal.

O filme abre espaço para que os sobreviventes da ditadura militar, por meio de seus testemunhos, possam romper o esquecimento a que são submetidos seus parentes e amigos assassinados pelo regime. *Que bom te ver viva* se impõe a uma sociedade omissa, sua narrativa resiste como um ato político contra o esquecimento.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D. (Org.) **Cinema-História**: ensaio sobre a relação entre cinema e história. Rio de Janeiro: Lesc, 2007.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

DEPOIMENTOS CHOCANTES DE MULHERES que foram torturadas e estupradas nos porões da ditadura militar. Portal Luis Nassif: Construindo o conhecimento. Disponível em: <http://www.luisnassif.com/forum/topics/depoimentos-chocantes-de>. Acesso em 10 jun. 2011.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MARINI, Ruy M. **Brasil: da ditadura à democracia, 1964-1990**. Disponível em: <http://www.marini-escritos.unam.mx/033_brasil_ditadura_port.htm>. Acesso em 13 de julho de 2011.

MEZAROBBA, Glenda. **Um acerto de contas com o futuro - a Anistia e suas consequências**: um estudo do caso brasileiro. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2006.

MORETTIN, Eduardo V. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, p.39-64.

OS LIVROS DE DENÚNCIA da tortura após 64. Revista Carta Capital. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/politica/os-livros-de-denuncia-da-tortura-apos-64>>. Acessado em 08 jun. 2011

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão P. A encenação documentária. PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; Souza, Gustavo (orgs.). **XI Estudo de cinema e audiovisual**. . São Paulo: Socine, 2010, p.6-8.

ROSENSTONE, ROBERT A. **A História nos filmes os filmes na história**. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARTI, Cynthia. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. **Cadernos Pagu**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a03.pdf>. Acesso em 28 abr. 2009.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.32, n.2, p. 53-69, jul./dez. 2009.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário e as narrativas dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Doc On-line, n.06, p. 6-35 ago./2009. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_cassio_tomaim.pdf >Acessado em: 19 jun. 2011.

SOF-SEMPREVIVA ORGANIZAÇÃO FEMINISTA, **Feminismo e Luta das Mulheres: análise e debates**. Miriam Nobre; Nalu Faria; Maria Lúcia **Silveira**. SOF: São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.sof.org.br/arquivos/pdf/Livro_FemLutMulh.pdf > Acesso em: 13 de julho de 2011

6.1 Filmografia:

MURAT, Lúcia. *Que bom te ver viva*. Produção: Lúcia Murat. 1989. Narração: Irene Ravache. 1 VHS (100 min.), son. Brasil.