

---

## Memórias de Mulheres entre Violências, Silenciamentos e Totalitarismos no Brasil<sup>1</sup>

Meire Oliveira SILVA<sup>2</sup>

Universidade do Oeste do Paraná, PR

### Resumo

*Que bom te ver viva*, produzido entre 1988 e 1989, tem direção e roteiro de Lúcia Murat. Ao oferecer corporeidade imagética para o relato histórico, por meio de uma estética que mescla relatos de ex-presas políticas torturadas, dramatizações de fatos ocorridos e outras encenações que descrevem o período, esse documentário busca estabelecer relações entre memórias e elementos historiográficos. Sendo assim, trata-se de vasto material de pesquisa acerca do cenário totalitário deflagrado no Brasil, a partir de 1964, demarcando o momento histórico. Apresenta-se, inclusive, como reflexão ampla em seus elementos constituintes, sobre a própria formação nacional ancorada em violências diversas sobretudo nas relações de gênero emergidas dos discursos misóginos desferidos pelas instâncias de tortura concomitantes à violação dos corpos femininos.

**Palavras-chave:** Discurso; Memória; Mulheres; Cinema; Totalitarismo.

A ditadura civil-militar brasileira, ocorrida entre 1964 e 1985, encontra ecos historiográficos situados no Cinema. É o caso do documentário *Que bom te ver viva* (1989), de natureza híbrida – ao reunir entrevistas e dramatizações de memórias acerca de eventos históricos. Pode ser concebido inclusive como docudrama, dada a sua estética que mescla relatos e encenação de situações já vividas por personagens (históricas) diante da câmera; as mulheres testemunhas de si mesmas que contam suas experiências de encarceramento durante o período de exceção em que, após deposição do presidente<sup>3</sup> em exercício, militares alternaram-se na ocupação do cargo em questão.

A atriz Irene Ravache também articula os discursos de depoentes que optaram pelo anonimato ao narrarem suas experiências de cárcere e tortura. O longa-metragem, de 97 minutos, suscita ainda mais reflexões ao ser dirigido, escrito e produzido por Lúcia Murat; não só pelo fato de ter sido a primeira obra desse teor<sup>4</sup>, nos anos seguintes a 1985,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Docente do Curso de Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, *Campus Foz do Iguaçu*. E-mail: meire\_oliveira@uol.com.br

<sup>3</sup> João Goulart.

<sup>4</sup> Por mostrar os relatos de torturas sofridos pelas vítimas da ditadura que já tinham começado a aparecer, mas restritos a dossiês frutos de investigações sigilosas organizados por entidades de Direitos Humanos desde a Anistia, entre 1979 e 1985, como o projeto *Brasil: nunca mais*, do qual se tratará adiante.

---

após os movimentos de eleições diretas para presidente da República, em 21 anos de ditadura. Mas, sobretudo, por contar com uma mulher atrás das câmeras. Sendo esta também ex-presa política e, como suas entrevistadas, torturada no DOI-CODI (RJ), na década de 1970<sup>5</sup>. Assim, a voz da documentarista e suas lentes juntam-se a outras vozes e perspectivas, reverberando experiências que parecem abrir espaço para compartilhar os traumas decorrentes do cenário de horror do período.

Ravache encarna a militante contrária à ditadura e guerrilheira urbana envolvida em ações de “expropriação” dirigidas a bancos e personalidades da política internacional, como sequestros e atentados a bombas. Nesse momento, os depoimentos sobrepõem-se às montagens de capas de jornais da época veiculando as ações da esquerda politizada envolvida na luta armada. O espaço é ocupado por inimigos cujas pautas se embatiam diretamente. E, do mesmo modo que havia violência nas instâncias militares para se tentar coibir tais ações dos contrários ao regime militar, esses eram chamados de “terroristas”. A representação de discursos e fatos da vida dessas mulheres intermediam os pontos de vista conflitantes ao tentar extrair – do que ficou no passado e registrado nas matérias jornalísticas – uma atuação contextualizada e atual que se dirige abertamente ao espectador. E opera rumo à reconstituição de fatos do passado no presente histórico<sup>6</sup> – e discursivo do relato. Ao passo em que também oferece caminhos para se refletir atemporalmente sobre os mecanismos relacionados ao autoritarismo no país.

A rememoração desses lugares das memórias de mulheres que foram submetidas às torturas e violações de direitos humanos evoca uma coletividade que se impõe vigorosamente contra as impossibilidades de resgate do passado em busca de uma retratação histórica que seja conciliadora entre as vidas que decidiram seguir após os fatos ocorridos e em meio aos traumas que frequentemente as acometem. São testemunhos vivos de resgate dessas memórias do cárcere. Realizado entre 1988 e 1989, a cineasta se vale da reflexão crítica e da revisão histórica para a compreensão de uma retomada democrática ainda permeada por fatores totalitários em uma formação de povo identitariamente controversa já que pautada pela escravidão e pela colonialidade. Dessa

---

<sup>5</sup> Militante do MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro), a cineasta e jornalista foi torturada após sua prisão, que duraria mais de três anos, em 1971.

<sup>6</sup> O conceito conhecido como presente histórico relaciona-se à utilização de verbos no presente do indicativo para remeter a acontecimentos passados ressignificados no tempo da enunciação discursiva quando evocada no presente. Sua utilização é comum para serem relatados fatos históricos como um recurso que alude à característica testemunhal da voz narrativa.

---

maneira, a própria Anistia é vista com ressalvas por ter se estendido aos torturadores do Estado.

A ditadura militar brasileira empreendida após o golpe sofrido pelo presidente João Goulart, em 31 de março de 1964, desvelou um país cujas lacunas históricas foram capazes de erigir uma institucionalização de aviltamentos de direitos humanos concernentes a pessoas pertencentes a um estrato social<sup>7</sup> que geralmente não é submetido a esses desmandos. E isso leva à reflexão, presente no filme, de que há uma população vulnerável socialmente cujos entrelaçamentos étnico-raciais somam-se aos de gênero a fim de trazer à tona cicatrizes históricas de maneira reiterada na sociedade brasileira. A tortura nas periferias ocorre de maneira sistemática por meio de ações não reconhecidas, mas comumente praticadas pelas instituições. Uma das depoentes, educadora na Baixada Fluminense (RJ), ativista em um grupo de mães contra a violência dirigida à periferia reforça esse depoimento. Assim como muitas das entrevistadas comparam tais práticas às torturas do cárcere.

Além disso, como o foco do documentário reside na violência impelida às mulheres, tais quais estupros e violações de seus corpos em diversos níveis. Quando uma delas declara que “Nosso próprio corpo era um instrumento de tortura”, suscita reflexões acerca da constituição feminina – desde o útero até a menstruação, à gravidez, à amamentação, e mais, relaciona as agressões misóginas com a dominação e exploração das existências de mulheres, sobretudo, nas Américas colonizadas e subjugadas ancestralmente.

E tais fissuras instauradas na história do país aludem a uma continuidade normatizada de silenciamentos, apagamentos de revisões que remetem a deformidades sociais. Ao mesmo tempo, a atuação de Irene Ravache, ao conduzir a trama, oscila o foco narrativo entre encenar a voz de outras mulheres materializando-as também para a câmera, com espaço e tempo demarcados. Assim, narram-se as histórias que se entrecruzam entre as oito entrevistadas. Constrói-se então um enredo único a partir dos planos do discurso que se agregam resultando em individualidades, mas também em fusão de dores coletivas. Os letreiros vermelhos que iniciam o longa-metragem servem de

---

<sup>7</sup> É necessário enfatizar as origens étnica e social dos estudantes - assim como artistas, professores, jornalistas e profissionais liberais - envolvidos geralmente em ações políticas como advindos das classes mais abastadas.

---

legenda descritiva do período sombrio. O AI-5<sup>8</sup> é imediatamente mencionado para fazer alusão aos chamados “anos de chumbo” devido às mortes e aos desaparecimentos ocorridos:

[...] a ordem autoritária dos primeiros anos do regime militar brasileiro estava mais interessada na blindagem do Estado diante das pressões da sociedade civil e na despolitização dos setores populares (operários e camponeses) do que em impedir completamente a manifestação da opinião pública ou silenciar as manifestações culturais da esquerda. Obviamente, não faltaram momentos de conflito entre o regime e os setores de oposição antes do AI-5, que muitas vezes redundaram em prisões, inquéritos policiais militares e atos censórios a obras artísticas. Mas nada próximo da violência sistemática e do fechamento da esfera pública que ocorreria a partir da edição do AI-5, em dezembro de 1968, inaugurando os “anos de chumbo” que duraram, na melhor das hipóteses, até o começo de 1976. Neste período, a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, a censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram seu ponto máximo nos vinte anos que durou a ditadura brasileira. (NAPOLITANO, 2018, p. 68)

A última frase do mesmo letreiro lembra que se trata de “[...] um filme sobre os sobreviventes destes anos”, evoca a memória; e, a seguir, a referência a Bruno Bettelheim com “A psicanálise explica por que se enlouquece não por que se sobrevive” eclode em questões subjetivas e testemunhais que já sentenciam que há maneiras de se buscar justificativas científicas para a loucura, mas não para a sobrevivência que demonstra ser uma ação de insanidade quando sucede tamanha degradação. Alguns psicanalistas farão intervenções sobre os dispositivos traumáticos acionados pela tortura e suas reverberações ao longo da trajetória de um indivíduo. O questionamento da personagem elege como interlocução a sua própria consciência e se pauta por reflexões: “melhor seria questionar não por que, mas como sobrevivemos”. Essa frase corrobora a abordagem fílmica que será construída por meio de testemunhos, memórias e autoanálises da própria voz enunciativa da narração como discurso particular e ancorado em saberes do íntimo e da vivência enquanto memória viva de acontecimentos que se confundem com a experiência coletiva.

Essa protagonista possui uma psique baseada nas vivências das mulheres vítimas das torturas, a partir do roteiro de Lúcia Murat. Esta, em seu papel de escuta das entrevistas, retoma também ecos de seu passado em cada testemunho, como transparece no texto lido pela voz *off* que se confunde à das entrevistadas. A televisão fora do ar, ao

---

<sup>8</sup> Ato institucional nº5, de 13.12.1968, decretado no governo Costa e Silva, para extinguir os direitos civis e executar arbitrariamente perseguições, prisões e mortes (“desaparecimentos”) de quem fosse considerado inimigo do regime militar.

fundo, emoldura o espaço. Com o telefone de fio preto, a camisa larga da atriz, e seus cabelos volumosos, seguem-se as tendências de moda e estilo dos anos 1980. Faz-se reconstituição de época para remeter aos anos de início da abertura política, após a Anistia, em 1979. Dessa maneira, o ambiente dos anos 80 trazem em sua tônica a promessa de tempos melhores, ainda que sejam pautados por questões morais. E a fotografia de Walter Carvalho emerge como contraponto, a um só tempo *kitsch*<sup>9</sup>, ou até uma estética afeita ao rococó e ao barroco para emoldurar a década que se seguiu ao conturbado período, de maneira eufórica e muito influenciada pelas tendências internacionais de moda e comportamento em um mundo que começava a conviver com a ameaça da AIDS e toda a derrocada da revolução sexual anterior. À medida que o discurso vigente disseminado a associa aos chamados “grupos de risco” (como homossexuais, travestis e transexuais), promove-se a estigmatização de pessoas e práticas perante a opinião pública. Configura-se, portanto, como uma espécie de crivo moralizador para condutas conservadoras contrárias às conquistas das pautas pelos direitos sexuais e reprodutivos empreendidos através da década de 1960, em relação aos corpos.

Conseqüentemente, nesse contexto o documentário examina como as questões de gênero sobrepõem-se aos desmandos totalitários por se revelarem como o maior método de opressão contra as ex-presas políticas. O projeto *Brasil: nunca mais*<sup>10</sup> narra os métodos degradantes de tortura, como os abusos sexuais e demais humilhações contidas no dossiê. Ele é referenciado diretamente no filme e a intertextualidade configura-se como método de interlocução adotado como estética. Contudo, nesse processo de elaboração do enredo, o espaço cênico choca-se com os depoimentos por representar um período novo; como a superação de uma época em que, ao mesmo tempo, é questionada pelos depoimentos e pela narração em *voice over* de que as lembranças permanecem, não são simplesmente superadas.

E todo um clima paradoxal entre avanços e retrocessos são uma constante por toda a narrativa. No mesmo sentido, como se fossem frases aparentemente soltas, é erigido um

---

<sup>9</sup> *Kitsch*, como conceito, pode ser considerado como um termo que ultrapassou a dimensão artística para ecoar em estratos ligados à estética relacionada aos meios de comunicação de massa, próprios da indústria cultural, e à subversão de comportamentos padronizados, promovendo destaque à urbanidade e às tendências cotidianas das grandes metrópoles – em dimensão macrocósmica – que ditavam o perfil globalizado dos novos tempos anunciados pela década de 1980 imersa em contradições após as revoluções e transformações políticas e sociais dos anos 60 e 70.

<sup>10</sup> O projeto se deu a partir de Dom Paulo Evaristo Arns, Reverendo Jaime Wright, Arquidiocese de São Paulo e Conselho Mundial de Igrejas, ainda nos anos 1980, após a Anistia. Hoje conta com amplo acervo digitalizado e disponibilizado na internet.

---

pensamento acerca da constituição, a um só tempo, burlesca e grave, de cultura no Brasil. Ao perguntar “Você não sabe que o jornal do dia seguinte é aquele em que a gente limpa a bunda?”, a banalidade diante da barbárie é referida. E, imediatamente a montagem junta capas de jornais às notícias do golpe. Este, não chamado de “golpe” porque a imprensa em questão sofria os crivos da censura e veiculava notícias situadas entre o espetáculo sempre chamativo das manchetes das guerrilhas urbanas e a ideia de normalidade de acontecimentos entre as fotos de militares e outros personagens que se reconfiguravam como protagonistas políticos da nação.

Dada a minuciosa montagem que justapõe uma espécie de eterno ido devir temporal a remeter ao passado, ao futuro e a conceber o presente como uma marca muito volúvel das certezas históricas, afirma-se o filtro controverso das memórias. As imagens e notícias, sem sutilezas de recorte, colocam os opositores ao governo como subversivos. De uma só vez, a retratação dos contrários ao regime militar é esmaecida para dar lugar ao imaginário popular de inimigos da pátria a serem combatidos. O primeiro corte para os depoimentos acontece a partir de uma fotografia de Maria Carmo Brito que, segundo o letreiro, como membro do “comando da organização guerrilheira VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), é presa em 1970 e torturada durante dois meses. Trocada pelo embaixador alemão, fica dez anos no exílio.” A informação de que é “casada, com dois filhos [e] trabalha como educadora” humaniza o relato e sai da protagonista interpretada por Irene Ravache para encontrar seu duplo da vida real, uma ex-presa política. Nesse momento, as barreiras não só temporais, mas entre ficção e relato histórico são quebradas para se afirmar o gênero do docudrama afeito às reconstituições de uma época. O efeito das letras do primeiro e impactante letreiro irem se tingindo de vermelho – com fotos das testemunhas ao lado e um fundo de uma parede caiada – delinea o cenário que faz referência à prisão.

E, nesse aspecto, o fato de serem casadas, mães, terem profissão e papéis no âmbito doméstico e intelectual, corrobora a questão de que não se tratava de um modelo de mulher submetido a imposições sociais que abdica de seus protagonismos. A questão vai sendo esmiuçada nos detalhes de cada plano. O letreiro que descreve a próxima depoente – “militante da organização POC<sup>11</sup>, é presa e torturada em 1969, no Rio, e em 1971, em São Paulo. Filósofa, está casada e tem dois filhos.” –, Estrela Bohadana,

---

<sup>11</sup> Partido Operário Comunista.

embate-se com as imagens de sua vida no momento da gravação do documentário. Parece uma outra trajetória a relatada por aquela mulher diante da câmera, dada a sua rotina de mãe, esposa, professora, entre as imagens de suas aulas e debates com alunos. Essas reflexões voltam-se a barbáries a que foi exposta. Com voz baixa e pausada, rememoram-se degradações irracionais como a de uma procissão parodicamente sádica em que, desnudos e humilhados, os presos políticos deveriam cantar “Jesus Cristo, eu estou aqui” para não irem ao pau-de-arara<sup>12</sup>.

Maria Luiza G. Rosa (Pupi) é descrita como “Militante ligada ao movimento estudantil, é presa e torturada quatro vezes nos anos 70. Está separada, tem dois filhos e é médica sanitaria.” Já Rosalinda Santa Cruz reitera que os corpos femininos, por si só, configuravam-se aos torturadores como um instrumento de tortura; o que já conduz o olhar para os abusos do gênero feminino. A seguir, a legenda de que se trata de “Militante da esquerda armada, é presa e torturada duas vezes. Tem um irmão<sup>13</sup> desaparecido em 1974. Professora universitária, tem três filhos”. Suas funções sociais, íntimas e familiares caracterizam-na como mulher sendo contrapostas aos abusos direcionados à sua identidade de gênero. Esse recurso será continuamente reiterado ao longo do filme.

O mote da narrativa encenada gira em torno da notícia veiculada na imprensa sobre a tortura sexual à qual foi submetida a personagem principal. Assim, é uma presença que parece condensar diversas vozes em seu discurso a fim de promover um balanço das camadas de ocultamento de lembranças traumáticas. Nesse enredo encenado, a mãe da personagem lhe telefona a fim de saber o que houve. Que notícias eram aquelas sobre mortos e torturados políticos, sem omissão dos detalhes desagradáveis? Afinal, como seria possível uma mulher (neste caso, a filha) dar entrevistas a jornalistas sobre um caso tão vexaminoso? E, assim, pela primeira vez, a culpa sobre a tortura e os crimes sexuais contra as vítimas recairão sobre suas próprias responsabilidades. Não só diante da opinião pública, mas de modo geral, inclusive por entes mais próximos, mesmo outras mulheres.

A atriz então se dirige a um interlocutor anônimo como “querido” que estaria aborrecido por vê-la exposta daquela maneira. Então as disparidades de gênero se impõem porque, mesmo entre toda a violência cometida no período contra civis, as mulheres foram

---

<sup>12</sup> Extraído de *Brasil: nunca mais*: “o pau de arara consiste numa barra de ferro que é atravessada entre os punhos amarrados e as dobras dos joelhos [...] seus ‘complementos’ normais são eletrochoques, à palmatória e o afogamento” (1985, p.34).

<sup>13</sup> Fernando Santa Cruz era membro da Ação Popular Marxista-Leninista (APML). Preso em fevereiro de 1974, seu corpo nunca foi encontrado.

expostas a uma sobreposição de agressões. A apresentação das mulheres depoentes condensa o amálgama de narrativas em consonância discursiva e histórica. Identificada pela descrição “militante de organização guerrilheira, viveu quatro anos na clandestinidade e quatro na cadeia. Vive hoje numa comunidade mística e pede para não ser identificada”, uma delas busca superar o passado. Outra testemunha dos atos cometidos contra sua integridade confessa: “Eu estava disposta a pagar com a vida a minha liberdade”. E a identificação de Crimeia de Almeida como “sobrevivente da guerrilha do Araguaia, é presa grávida, em 1972, e tem um filho na cadeia. Enfermeira, vive sozinha com o filho.” parece ecoar em todos os relatos. Sua história coaduna-se às demais que lidam de modos diversos com as reminiscências. É o caso de Regina Toscano, “militante da organização guerrilheira MR-8, é torturada e fica um ano na cadeia em 1970. Tem três filhos e trabalha como educadora”. Visivelmente abalada, ao acessar tais memórias, não se dirige à câmera. Abaixa a cabeça, limpa as lágrimas na blusa e desabafa: “Ai, gente... espera aí, só um minuto, tá? Eu vou melhorar...”

Algumas passagens trazem a questão referente à aura de mártir adquirida pelos sobreviventes. E a personagem questiona sua própria humanidade e a do torturador. Remete-se, portanto, a vários escritos traumáticos. Afinal, segundo um dos diálogos, “Quem sobreviveu não é humano. Igual ao torturador que também não é.” Assim, em ponderações tais quais “Todos vocês acham que a gente é diferente”, olha para a câmera demonstrando a indignação que se expande nos gestos que denotam um ‘ar teatral’. E, ao remeter ao teatro, aproxima-se de um método Stanislavski de interpretação. Tanto pela questão do engajamento político – ao mesmo tempo buscando a essência de uma certa “verdade cênica” provocadora de catarse e reflexão no público – quanto por dialogar com as ideias do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Por conseguinte, toda a atmosfera artística voltada às questões sociopolíticas, que remetia aos anos 1960, é ativada.

O próprio espaço decorado com muitas cores, nos quadros, tapetes e mantas dos sofás que se misturam a sombras de um biombo ornamentado é permeado por disparidades. Choca-se violentamente com outras sombras de uma grade de janela para deixar irromper a voz de um rosto voltado para a câmera: “Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar!” A questão da memória suscitada pelas emoções, sobretudo, nos momentos de silêncio no sistema stanislavskiano, assim como no teatro de Boal (1991) sugere a rememoração de sensações de opressão já vivenciadas para a cena exigida em sua *mise-en-scène*.

---

Ao serem retomados brevemente espetáculos como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), por exemplo, intui-se a pretensão do método: a transformação social através do teatro. Para Augusto Boal, o teatro e as encenações eram aspectos de militância. Logo, vai ao encontro da atuação de Ravache e da reflexão de Murat: viver as memórias daquelas mulheres e construir uma personagem espelho-voz-corpo que condense suas lutas. Como narradora das dores advindas das torturas, relembra e propicia ao leitor que se trata de uma injúria à humanidade no que se relaciona à inteireza psicológica e física. Dessa maneira, constatar tais abusos acirra matizes da problemática ao denotar a existência dos corpos de mulheres como mecanismos para a manifestação do horror.

Entre os usos de insetos às revistas íntimas, a constatação de que existia uma subjugação determinada pelas diferenças entre os gêneros, ratifica as humilhações de uma mulher, ao ser pendurada no “pau-de-arara”. No entanto, são acontecimentos ignorados que dão lugar ao imaginário criado em torno da “ameaça comunista” conforme as manchetes veiculadas no documentário:

Agora você vai conhecer todo o segredo do terror: DOPS, agora, o maior segredo do terror: os desentendimentos entre Carlos Marighela é o ex-capitão Lamarca. O DOPS sabe, também, quase tudo sobre o esquema de ação montado pelos terroristas. Através de documentos encontrados em poder dos elementos que se encontram presos.” (1985, 9min22seg)

Outra notícia, “Promotor pede a pena de morte para terrorista na 3ª Auditoria do Exército”, denuncia a imprensa agindo, no período, de maneira quase unívoca. Pelo menos, a que não era cerceada pelos militares e, por isso, mostrava-se conivente ao regime. Repete-se o discurso de beligerância oferecido à esquerda com expressões que se perpetuam facilmente nas mentes: ‘terror’, ‘terroristas’, ‘sequestradores’, ‘assalto’, ‘subversivos’ etc. Por conseguinte, trava-se, deliberadamente, uma oposição cujos polos são demarcados como inimigos e heróis da pátria. Sendo o Exército um símbolo do governo representando forças militares que salvariam, junto a ‘patriotas’, a nação.

Vale mencionar os movimentos conservadores, inclusive, liderados por mulheres como a MAF (Movimento de Arregimentação Feminina), UCF (União Cívica Feminina) e CAMDE (Campanha da Mulher pela Democracia), além de órgãos fundados e liderados também por mulheres de origem privilegiada socialmente, e contra Jango. A *Marcha da família com Deus pela liberdade* (1964) foi um dos marcos desses movimentos que se caracterizavam por filantropia e discursos e pautas tradicionais, com fins

manifestadamente políticos. Essas aparições foram matéria de capa da *Seleção Reader's Digest* com a manchete de que eram os brasileiros que iriam livrar o país da invasão “terrorista”. Com a reportagem “A nação que se salvou a si mesma”, publicada em novembro de 1964, por Clarence Hall, fez-se um culto à “Revolução de 1964”. Tentou-se transformar aquele momento histórico-social em um atendimento às demandas de um povo unido para impedir o avanço de ‘ideologias perniciosas’. A trama tendenciosa passou a habitar as mentes e ainda ecoa em discursos que reavivam o passado.

É preciso enfatizar que o imaginário popular em torno dessas questões é fortalecido pelos extremos que se embatem e se declaram opostos. A protagonista comenta sobre a imprensa com ar irônico: “Três horas dando entrevista para chamar o médico de torturador e eu de terrorista?” É um dos exemplos de como foi criado o pensamento sobre o período ditatorial. Encontram-se imediatas ressonâncias em outras manifestações totalitárias de regime, como o Holocausto:

É um homem quem mata, é um homem quem comete ou suporta injustiças; não é um homem que, perdida já toda reserva, compartilha a cama com um cadáver. Quem esperou que seu vizinho acabasse de morrer para tirar-lhe um pedaço de pão, está mais longe (embora sem culpa) do modelo do homem pensante do que o pigmeu mais primitivo ou sádico mais atroz. (LÉVI, 1988, p. 173)

Uma das entrevistadas, sendo judia e filósofa, associa os dois períodos. Busca respostas para seus traumas; comenta sobre o fato de as pessoas não quererem falar sobre a ditadura, diferente dos judeus em relação ao genocídio cometido pelos nazistas na Segunda Guerra. E conclui que “não se pode esquecer e não se pode deixar de lado o sofrimento”. Resgatar a existência daquele momento, resistir e sobreviver são palavras que permeiam muitos dos depoimentos de parentes das testemunhas de si mesmas por todo o filme. As entrevistadas relatam serem perseguidas por lembranças que associam situações cotidianas aos atos dos torturadores do passado. A atriz ironiza: “O nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas”. Suas análises remetem a constrangimentos histórico-sociais, inclusive, ao abordar técnicas de tortura de inspiração eugenista adaptada aos moldes brasileiros. E desfere contra a câmera: “O cachorrinho de Pavlov<sup>14</sup> venceu”.

---

<sup>14</sup> A expressão refere-se às pesquisas em torno do comportamento humano (estudos atrelados ao *behaviorismo*) em uma concepção científico-tecnista cuja maior expressão, no Brasil, foram os anos 60 e 70, a partir dos experimentos educacionais fomentados por Ivan Pavlov e contemporâneos, testando os reflexos condicionados (LUCKESI, 1994) dos indivíduos em resposta aos estímulos sensoriais externos, tendo sido primeiramente realizado com animais.

---

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos nos séculos XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

O médico nazista Josef Mengele é citado com sarcasmo. A protagonista, em tom monocorde, simula a leitura de uma notícia narrando, 'com distanciamento científico', as experimentações com as consideradas 'sub-raças'. A associação alerta para algo grave: enquanto o Holocausto é lembrado para que não volte a ocorrer; aquela ditadura civil-militar brasileira (64-85) é cada mais esquecida. Talvez, por isso, frequentemente paire fantasmagórica no pensamento e nas práticas do Brasil. E, assim, o documentário reforça a existência de um autoritarismo somente adormecido a pairar sobre o silenciamento de vozes para aniquilamento das memórias:

Uma das principais repercussões culturais do Holocausto/*Shoah* foi o "boom da memória" iniciado após a Segunda Guerra Mundial. Desde então, o regime de memória social mudou e o papel da vítima e do testemunho passou a ocupar um espaço relevante, tanto em face do Nazismo quanto das ditaduras latino-americanas, como de outras experiências de violência estatal ou social organizada contra amplos grupos sociais. Muitas das formas instituídas de memórias tomaram como preocupação central o registro e a evocação dos crimes, dos sobreviventes. (NAPOLITANO, 2020, p. 25)

O dialogismo (BAKHTIN, 2003) proposto pelo filme alude, de maneira metalinguística, a recursos narrativos que entremeiam narração, encenação e descrição; a ponto de subverter os gêneros literários e textuais. A estratégia mimética de remeter a eventos memorialísticos caminha entre os enunciados até a experimentações coletivas e sociais que irmanam o receptor e o emissor do discurso, a ponto de confundi-los. É o que ocorre entre a cineasta, suas personagens reais e seus espectadores unidos em torno da História congelada no passado, mas presentificada pela voz, pelo corpo e pelos gestos da atriz.

Desde as técnicas de condicionamento até os movimentos de degradação das vítimas, segue descrita em todos os depoimentos a impotência de insurreição contra o sistema opressor. A objetificação do Outro a fim de extrair da humilhação o gozo sádico

é o que parece nortear os torturadores. É o que se tenta explicar, mesmo nos depoimentos de psicanalistas, por todo o longa. O prazer de submeter as mulheres a degradação pode levar às pistas das motivações dos torturadores. Não há respostas, apenas elaborações da dor do trauma.

[...] a alteridade que existe em mim mesmo, assinalada por Freud no "O estranho" (1919), como sendo o inconsciente, é também localizada no Outro, até porque, repetindo a citação de Lacan, o "inconsciente é o discurso do Outro". O totalitarismo, fundamentando-se na ciência moderna, tenta apagar essa alteridade que me é "êxtima", oferecendo-me, na figura do Chefe ou na palavra de ordem, o semblante de completude que tampona minha falta estrutural. E, tendo sucesso nesse seu objetivo, e agressividade, que é da ordem da pulsão de morte, que até então era dirigida contra mim mesmo, o que foi feito dela? (FIGUEIREDO FILHO, 2009, p. 76)

E os espectadores também atuam na recepção desses relatos e em suas ressignificações para a reflexão sobre o papel da memória e da retomada do passado em suas implicações históricas, por meio de testemunhos. Os espaços sociais, se preenchidos pelos depoimentos históricos, poderiam servir para contraponto ao empreendimento de uma compreensão acerca da natureza totalitária que parece reger a formação histórica nacional.

A guerrilha do Araguaia é citada por Crimeia de Almeida que relembra a prática adotada pelos torturadores de mostrar fotos de guerrilheiros decapitados. Sua reação de só ver "uma nuvem na frente" representa esse desvanecer constante das memórias. Junto aos relatos de *mea culpa* da esquerda. Todavia, o desejo de "escapar ao mito" para serem vistas como mulher é, talvez, o eixo catártico dos testemunhos repletos de indagações diante do ilogismo da situação:

"...comigo é diferente, o meu medo é nobre, não é uma neurose qualquer. Afinal de contas, ninguém gostaria de ter sido torturada com baratas. O meu pavor tem lógica. E a classe média adora lógica! O que se explica, tudo bem. O problema é o que não se explica." (1985, 45min37seg)

Portanto, as "testemunhas de si mesmas" ao relatarem suas experiências de traumas e dor, configuram um microcosmo das violências institucionalizadas e normatizadas a partir do AI-5. Todas elas descrevem em suas narrativas episódios de violências contra familiares – mães, irmãs, sogras, filhos – reforçando a ideia de que o núcleo familiar dessa mulher tida como subversiva a desestabilizaria emocionalmente e a faria se despir dos moldes da guerrilheira destemida. Todas as vozes, inclusive a da própria cineasta, expurgam as memórias em um processo que tenciona resgatar as dores

---

do passado como episódios que ultrapassam o relato histórico para simbolizar a gravidade da ação totalitária do “estado de exceção”, de forma a ativar as memórias de um passado recente e ainda não superado no Brasil.

Nos casos das experiências individuais das entrevistadas, a ideia de que a sombra espectral do(s) torturador(es) as rondas é revivida pelos diversos personagens da vida dessas mulheres; desde chefes, parceiros e até desconhecidos. O vulto do homem torturador a se aproveitar das existências femininas não só conduz a narrativa como mobiliza o espectador nesse papel de escuta e identificação. Ao mesmo tempo em que os depoimentos aludem a histórias vividas por outras pessoas, remetem a experiências e situações cabíveis em passagens cotidianas. Com espanto, o discurso vai se desvelando como experiência coletiva catártica e presente no cotidiano.

O silenciamento é, talvez, o fato que mais assombre essas mulheres, seja por parte da sociedade em geral representada pela opinião pública ou pelas interações cotidianas. Podem ser familiares que consideram a tortura como um obstáculo que já foi ultrapassado pelas “mártires” das quais que essas mulheres de corpos repletos de sangue, carnes e vísceras torturáveis querem se distanciar. O próprio teor escatológico emerge dos discursos conferindo uma humanidade composta de corpos reles, frágeis e sujeitos às dores e sofrimentos. As personagens de si mesmas optam por esclarecer que o que ficou na História ainda está vivo em memórias e corpos que experienciaram tais acontecimentos. E o filme pode causar desconforto porque as marcas da tortura parecem se abrir em feridas que ultrapassam a “quarta parede” do simples espetáculo, para se impor desagradável e violentamente contra os espectadores; convocando-os a vivências inesperadas reveladas a cada sequência. Nos minutos finais, as declarações de “Eu finjo que não sofri tortura sexual. Você finge que não sabe de nada”; e “Mas foi bem depois da Anistia que você me encontrou, ficou muito espantado em me ver e disse, emocionado e rindo: ‘Que bom te ver viva’. Eu também ri e, mais uma vez, fiquei sem saber o que responder”, alertam não para o término da questão, mas para a elaboração contínua. E, entre as grades de uma janela, em uma casa qualquer, à noite, o olhar melancólico da atriz se comunica, pela última vez com todas as dores reunidas no letrero final: “aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade.”

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. 41ª ed. São Paulo: Editora Vozes, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRASIL: NUNCA MAIS. (Projeto integral) Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>  
Acesso: 27.09.20

CUNHA, Magali do Nascimento. “Memória, verdade e justiça: o Projeto Brasil Nunca Mais e a comunicação alternativa nos anos de chumbo no Brasil.” *Revista Lumina*. vol.8, nº2, dez. 2014. UFSJ - Universidade Federal de Juiz de Fora.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido – o olho da história II*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DW. “O anjo da morte de Auschwitz”. *Culpa sem expiação*. (Redação polonesa DW; *Interia e Wirtualna Polska*. [dw.com/zbrodniabezkarly](http://dw.com/zbrodniabezkarly)). Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/josef-mengele-o-anjo-da-morte-de-auschwitz/a-52113785> Acesso: 01.10.20

FILHO, Celso Ramos Figueiredo. *A tortura aos presos políticos durante a ditadura militar brasileira: uma abordagem*. Tese de Doutorado. PUC – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2009, 154 p.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCKESI, Cipriano Carlos. *Filosofia da educação*. São Paulo, SP: Cortez, 1994.

MEMÓRIAS da ditadura. *Biografias da resistência*: Lúcia Murat. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/lucia-murat/> Acesso: 26.09.20

NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. “Desafios para a História nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus” In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 68, n. 01, p. 18-56, jan./jun., 2020. UFPR - Universidade Federal do Paraná.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.03, 1989, pp. 03-15.

QUE BOM te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro, 1989, NTSC, cor, 97 min.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003.