

MEMÓRIAS DA MILITÂNCIA: RECONSTRUÇÕES DA RESISTÊNCIA POLÍTICA FEMININA À DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA¹

Danielle TEGA*

RESUMO: A intenção deste artigo é fazer um estudo da maneira pela qual a memória sobre a ditadura civil-militar brasileira, especialmente a resistência política feminina, é reconstruída no filme “Que bom te ver viva”, dirigido por Lúcia Murat e lançado em 1989. Pautando-se por uma perspectiva que se baseia no cruzamento dos estudos de memória com o pensamento feminista, procura-se perceber o filme como manifestação da memória, verificando de que modo os paradoxos e tensões presentes articulam-se na narração da sobrevivência após um período traumático. Os estudos de gênero são pontos de apoio para observar de que forma as convenções de feminilidade são (re)construídas. Diante disso, notou-se a ênfase dada pelo filme às questões subjetivas que ficaram silenciadas nos anos de militância, caracterizadas principalmente nas discussões sobre violência e sexualidade – temas caros ao feminismo.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Feminismo. Gênero. Cinema. Militância.

Tramas da memória

A memória de um período traumático está sempre em disputa nos momentos a ele posteriores. Este artigo busca contribuir no debate em torno da memória

¹ Este artigo está baseado no capítulo II da dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara intitulada *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*, e que deu origem ao livro de mesmo título publicado pela editora Cultura Acadêmica (TEGA, 2010).

* Bolsista FAPESP. Doutoranda em Sociologia. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Pós-Graduação em Sociologia. Campinas – SP – Brasil. 13083-852 – dani.tega@uol.com.br

referente aos anos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), dando destaque à reconstrução da resistência política feminina ao regime repressivo. Tem-se em mente que a manifestação da memória é formada por situações inquietantes quando vista a partir dos estudos de gênero: por um lado, sabe-se que, de um modo geral, há grande dificuldade na narração de fatos ocorridos em situações marcadas pelo abuso da violência; por outro, deve-se levar em consideração o silêncio cultural ao qual as mulheres foram submetidas durante séculos.

Diante disso, apresentamos o estudo do filme “Que bom te ver viva”, primeiro longa-metragem da cineasta Lúcia Murat, lançado em 1989². O estudo aqui proposto pauta-se por uma perspectiva que se baseia no cruzamento dos estudos de memória com o pensamento feminista para, com isso, observar de que modo os paradoxos e tensões presentes no filme articulam-se na narração da sobrevivência (individual e coletiva) após um período traumático.

Trabalhar com a memória não significa apenas considerá-la como um objeto de estudo, mas se trata de uma tarefa ética quando a preocupação está relacionada ao resgate de utopias não realizadas no passado, ainda pendentes de emancipação. Desse modo, não se trata apenas da memória construída sobre os acontecimentos de uma sociedade, mas do debate em torno desta construção.

A reflexão sobre o regime ditatorial, caracterizado pela censura e repressão, pela violência desmedida imposta pelo Estado, pelas mortes e pelos “desaparecimentos”, leva-nos a considerá-lo um evento traumático, no sentido em que o termo é utilizado por Márcio Seligmann-Silva (2003). Tendo como foco a literatura do trauma e baseando-se nos escritos de Walter Benjamin e Sigmund Freud, o autor afirma que a história do trauma é a história de um choque violento e de um desencontro com o real; a experiência traumática é “aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre”, marcada pela “incapacidade de simbolizar o choque” (BENJAMIN, 1996, p.52-53). Essas observações enfatizam que os períodos posteriores ao trauma são momentos que apresentam dificuldades em exercitar a memória, principalmente em sociedades que propalam convicções opostas aos preceitos do estado de exceção, como a brasileira – e que as memórias se constroem, portanto, em cenários de confronto e lutas entre os sujeitos e suas diversas narrativas contrastantes.

Diante desse quadro, os estudos sobre o trabalho da(s) memória(s) e seus conflitos são importantes ferramentas para o entendimento do modo pelo qual o passado é recuperado e interpretado. Contudo, tais estudos revelam-se muitas vezes

² No decorrer deste artigo, as citações que não estiverem acompanhadas das respectivas referências bibliográficas são concernentes às falas das mulheres ou da narradora do filme analisado. Esta observação é válida tanto para as citações destacadas do corpo do texto como para aquelas que se encontram entre aspas.

precários quando não incorporam o pensamento feminista³, já que este, preocupado com as partes silenciadas da memória social, denuncia o caráter sexista da historiografia burguesa. Ao mesmo tempo em que expõe a invisibilidade da mulher na história oficial, a crítica feminista questiona de que modo a desigualdade entre homens e mulheres se estabeleceu e quais as formas de se eliminar essa assimetria. Sob esse aspecto, pode-se dizer que o feminismo atua como uma contramemória: nas margens dos discursos hegemônicos, existem termos para uma construção diferente das relações de gênero. De acordo com Margareth Rago (1995, p.15),

Suprimidas da História, [as mulheres] foram alocadas na figura da passividade, do silêncio, da sombra na esfera desvalorizada do privado. O feminismo aponta para a crítica da grande narrativa da História, mostrando as malhas de poder que sustentam [tais] redes discursivas. [...] É claro que se as mulheres foram um dos grandes setores excluídos da História, sabemos que não se trata apenas de recuperá-las em todos os grandes feitos, inscrevendo-as disciplinadamente nos espaços deixados em branco na Grande Narrativa Histórica, masculina e branca. [...] Contudo, também sabemos que não é suficiente refazer todo o percurso já feito, desta vez no feminino.

Como pode ser observado nas palavras acima, o feminismo protesta por outro tipo de história e, entendido numa perspectiva benjaminiana⁴, enfatiza a importância de saber sobre qual passado se fala, qual passado deve ser lembrado e resgatado, demonstrando a necessidade de se pensar o presente com perspectiva futura.

Uma maneira de pensar a dimensão de gênero na memória parte do enfoque tradicional do feminismo em fazer visível o invisível, dando voz àquelas que foram, por muito tempo, caladas. Mas o trabalho de memória feito pelas feministas, mais do que dar visibilidade às mulheres, procurou entender a situação destas como produto

³ É utilizado, neste texto, tanto “pensamento/crítica feminista” como “estudos de gênero” com o objetivo de chamar a atenção para a conexão política entre ambos. Esse vínculo só ganha sentido numa articulação na qual se levem em conta a militância política, a pesquisa acadêmica e o cenário político-cultural. Esses apontamentos já foram trabalhados ao longo dos anos com competência por outras estudiosas do tema, como Lia Zanotta Machado (1997), Mariza Corrêa (2001) e Lucila Scavone (2008). Cabe ressaltar, contudo, que “[...] isso não implica negar a existência de pesquisadores não envolvidos com a militância hoje, mas implica sim em enfatizar a impossibilidade da existência de estudos de gênero que não tenham uma dimensão política, parte de sua história.” (CORRÊA, 2001, p.25).

⁴ Nos textos de Walter Benjamin (1994), encontramos um apelo para a recuperação das ideias daqueles que foram dominados, um agravo pelas versões alternativas à história dominante e oficial. Esse embate entre possíveis versões a serem resgatadas encontra-se conjuntamente com suas reflexões sobre as tramas da memória e do esquecimento. O autor contrapõe-se, assim, a uma historiografia tradicional que acredita na capacidade de se restituir o passado “por inteiro”, e reitera a necessidade de se escrever a história dos vencidos – o que exige a busca de uma memória não oficial, uma interpretação capaz de “escovar a história a contrapelo”.

da história e da sociedade, denunciando as marcas autoritárias e hierárquicas do processo histórico das relações de gênero. Nesse sentido, compreende o presente como histórico e apto à práxis transformadora; como movimento emancipatório, o feminismo procura superar as formas de organização tradicionais em busca da libertação das mulheres.⁵

Nesse sentido, cabe questionar por uma perspectiva de gênero o modo pelo qual a memória da ditadura militar no Brasil é reconstruída. Está certo que tal reconstrução pode ocorrer em diferentes meios, como nas matérias jornalísticas, nos tratados sociológicos, nas diferentes formas de arte. Ao escolhermos como objeto de estudo um filme dirigido, roteirizado e produzido por uma ex-militante de um grupo guerrilheiro, sabemos que a problemática se amplia. Não são poucos os obstáculos presentes ao se pensar na narração do acontecido, pois está em pauta a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de revestir o vivido com o verbal. O inimaginável de uma situação de extrema violência desconstrói o mecanismo da linguagem, que, paradoxalmente, só pode enfrentar o vivido com a própria imaginação: “por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.47).

Por esse motivo paradoxal, e apesar das dificuldades que ele impõe, é na **arte** e na sua potência para a realização do trabalho de memória que pautaremos nossas análises.

Vozes femininas em cena

Lançado em 1989, o filme “Que bom te ver viva” aborda a sobrevivência à ditadura militar de mulheres que participaram da resistência política ao regime repressivo. Imagens em movimento, vozes, música e fotos de arquivo são combinadas na construção de uma memória sobre esse passado e, nesse sentido, entram em debate com outras memórias.

Lúcia Murat, diretora do longa, cursava economia quando se engajou nas atividades do Diretório Acadêmico e no movimento estudantil. Em 1968, com 17 anos, foi presa pela primeira vez ao participar do famoso Congresso da UNE em Ibiúna. A partir daí, passou a ser considerada uma pessoa “marcada” pelos agentes da repressão. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, foi novamente presa em São Paulo por uma semana e, desse momento em diante, caiu na clandestinidade,

⁵ Até esse ponto, foi utilizado o termo “mulheres” para enfatizá-las enquanto sujeitos políticos. Porém, outros determinantes sociais definem suas vidas enquanto indivíduos: as classes sociais e as etnias inscrevem-se em cada mulher particular, gerando outras formas de opressão e conflitos de interesses.

abandonando a vida legal: “Minha vida se definia pela chamada revolução, nada mais existia”, diz em entrevista à Lúcia Nagib (2002, p.323). Permaneceu ligada à organização guerrilheira MR-8 até meados de 1971, ano em que é novamente presa,

Em setembro de 1969, depois do sequestro do embaixador americano, entrei na clandestinidade total. Foi um período negro em minha vida. Fiquei um tempo na Bahia. Descoberta, consegui não ser presa. Fiquei, por três meses, trancada dentro de um apartamento até conseguir ser levada para o Rio. Cercada pouco depois, em abril de 1971, fui presa e torturada nos dois meses e meio em que estive do DOI-Codi. Uma experiência que me marcou para o resto da vida.

Esses sinais estão presentes em boa parte de seus filmes que, direta ou indiretamente, tratam da experiência da violência.⁶ Mais que isso, ao levarmos em conta a importância da arte para o processo de elaboração, é peculiar a seguinte afirmação da cineasta ao jornalista Heitor Augusto (2008):

Acho que questões como a da violência vão ficar eternamente pra mim. De certa maneira, apesar de o cinema ser uma grande indústria onde gira muito dinheiro, acabou sendo uma maneira de eu sobreviver a tudo isso discutindo essas questões. [...] Eu acho que a arte tem muito a ver com o sujeito. Não que ela seja realisticamente autobiográfica, mas tem a ver com seus questionamentos, angústias.

Sob esse prisma, pode-se dizer que a relação da diretora com o cinema passa pela necessidade que sentiu de refletir sua experiência na resistência à ditadura no Brasil.

“Que bom te ver viva” mistura documentário e ficção para abordar a tortura durante a ditadura no Brasil, mostrando como suas vítimas sobreviveram e como encararam aquele período de violência 20 anos depois. Na parte documental, oito mulheres que participaram da militância política e viveram situações de tortura são entrevistadas; na parte ficcional, uma personagem anônima interpretada pela atriz Irene Ravache enuncia diversos monólogos que são intercalados aos testemunhos. Para diferenciar a ficção do documentário, Lúcia Murat optou por gravar os depoimentos das ex-presas políticas em vídeo com um enquadramento em primeiro plano, capaz de enfatizar emoções e detalhes. O cotidiano dessas

⁶ Filmes como “Doces Poderes” (1997), “Brava gente brasileira” (2000) e “Quase dois irmãos” (2004), além de “Que bom te ver viva” (1989), são os exemplos em que a questão da violência aparece de forma mais manifesta na obra de Lúcia Murat. Embora pareça um caminho interessante, fugiria dos limites deste artigo fazer uma análise de toda a obra da cineasta.

mulheres é filmado à luz natural, como se representasse a vida aparente. E a luz teatral é utilizada nos monólogos, uma espécie de discurso inconsciente da narradora.

O difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo

Na primeira sequência do filme, uma mulher está sentada sobre o chão de uma pequena sala com poucos móveis. Nesse espaço cênico teatral, ela retira uma fita VHS do aparelho de videocassete e insere outra. Em seguida, uma *voz-over* nitidamente construída para expressar o pensamento desta mulher, nos diz: “Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Tudo começa exatamente aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta: ao invés de ‘por que sobrevivemos’, ‘como sobrevivemos’?”.

É sobretudo a partir do recurso da metalinguagem da primeira sequência, quando a personagem vivida pela atriz Irene Ravache, ao retomar uma indagação já presente no epílogo,⁷ diz ter visto e revisto “as entrevistas”, que passamos a percorrer o labirinto da memória construído pelo filme. A personagem refere-se às entrevistas realizadas pela própria diretora do filme, e que serão apresentadas como depoimentos entre um monólogo e outro que interpreta. Trata-se de um momento ambíguo, pois revela um tempo filmico que: a) é inicial para os espectadores, pois estes ainda não viram as entrevistas citadas; b) já possui algumas reflexões finais, observadas quando a cineasta fala pela voz daquela mulher sentada, e age por intermédio desta personagem ao nos introduzir os depoimentos que seguem após a introdução da fita no videocassete.

A ambivalência do tempo – que também permeia outros momentos do filme – tem, nessa primeira sequência, um duplo efeito: permite-nos trabalhar com a hipótese de que a personagem de Irene Ravache é o **alter-ego** de Lúcia Murat; e nos dá pistas com sua “conclusão inicial” de que vai tratar de um assunto que é próprio do trauma – a falta de resposta, a dificuldade em verbalizar o ocorrido. Os monólogos da personagem têm a virtude de pôr em palavras e imagens certos incômodos que não são abordados pelas entrevistadas. Sendo a narradora do filme, sua atuação é intercalada aos depoimentos, e seu posicionamento cênico encara a câmera em diversas situações, provocando o/a espectador/a. O fluxo de sua

⁷ Antes mesmo destes planos iniciais, há uma legenda introdutória escrita em vermelho num fundo preto, a respeito do golpe de 1964 e do AI-5 em 1968, alertando sobre a prática sistemática da tortura aos opositores do regime. Na última frase, o assunto que o filme pretende abordar – “Este é um filme sobre os sobreviventes destes anos” – e, na legenda seguinte, um epílogo citando o autor Bruno Bettelheim: “A psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive.”

consciência demonstra inquietação e perturbação, tendo como um dos sintomas a invocação de um tempo mesclado, em que passado, presente e futuro precisam ser decifrados. Assim, o tom autobiográfico é somado aos momentos performáticos dos monólogos, atraindo-nos para as representações subjetivas dos acontecimentos traumáticos.

Para entender melhor essa composição, que mistura ficção e documentário, voltemos ao filme. Após duas breves ligações telefônicas recebidas pela personagem de Irene Ravache, há uma sequência com imagens de arquivo, jornais e fotos. Em *close*, conhecemos a primeira entrevistada. Uma música instrumental acentuada enfatiza o caráter emotivo de um pequeno trecho de seu depoimento. A imagem é, então, congelada, para depois ser diminuída a ponto de dividir a tela com uma legenda que contém informações sobre a depoente. Trata-se da educadora Maria do Carmo Brito, que tem 44 anos e dois filhos; foi comandante da VPR, presa e torturada durante sessenta dias, passando dez anos no exílio. O mesmo recurso é utilizado para as demais depoentes, exceto uma que preferiu não se identificar. Nos primeiros instantes do filme, portanto, já são feitas as apresentações das “sobreviventes”, às quais a cineasta havia se referido na legenda introdutória do filme.

Num primeiro bloco, conhecemos, além de Maria, Estrela Bohadana (40 anos, militante do POC, presa e torturada no Rio de Janeiro e em São Paulo, dois filhos, doutora em Filosofia), Pupi (Maria Luiza Garcia Rosa, 37 anos, participante do movimento estudantil, presa e torturada três vezes, dois filhos, médica sanitarista), Rosalina Santa Cruz (43 anos, presa e torturada, três filhos, professora). Num segundo bloco, são apresentadas: uma militante que preferiu não se identificar (quatro anos de militância, quatro anos de cadeia, sem filhos – seu rosto é substituído por uma vela), Criméia Schmidt de Almeida (41 anos, sobrevivente da Guerrilha do Araguaia, um filho, enfermeira), Regina Toscano (40 anos, torturada ao ser presa em 1970, três filhos, educadora) e Jessie Jane (37 anos, detida em 1970, três meses encarcerada nos órgãos de tortura, nove anos de prisão, uma filha, historiadora).

Embora esses apontamentos possam ser entendidos como didatismo por parte da diretora – que buscava, nesse sentido, mostrar informações suficientes para que qualquer espectador, mesmo o menos familiarizado com o tema proposto pelo filme, consiga localizar historicamente cada personagem apresentada –, trazem dados importantes para se pensar a resistência feminina à ditadura. O perfil das mulheres apresentadas no filme não deixa de revelar o perfil das militantes do período de uma forma geral, como foi demonstrado por Marcelo Ridenti (1993). Ao estudar dados referentes às organizações de esquerda, o autor observa que, dentre as mulheres que participaram dos grupos armados, cerca de 75% pertenciam às camadas médias

intelectualizadas. Grande parte delas, como a própria cineasta, iniciou a militância no movimento estudantil e, depois, ligou-se à luta armada.

A forma fílmica escolhida pela cineasta, que filma em *close* todos os depoimentos, coloca literalmente em primeiro plano algo que, até então, não aparecia com a atenção merecida: a participação política das mulheres na luta contra a ditadura militar. A proximidade da câmera expande na tela esses sujeitos históricos e nos mostra quem são, como militaram, como (sobre)vivem. “Que bom te ver viva” faz um importante diálogo com o pensamento feminista ao manifestar as trajetórias ainda pouco exploradas e dar visibilidade a depoimentos até então escondidos. Reconstrói a memória abrindo espaço para as vozes das mulheres na elaboração do passado traumático. Cabe verificar a partir de quais pontos o filme faz esse exercício de memória.

Tentando entender a loucura latente daquela procissão

O filme de Lúcia Murat usa a entrevista para unir diferentes relatos numa única história. Os depoimentos são tramados com ênfase no discurso subjetivo sobre o valor duradouro de um momento específico, caracterizado pela tortura política. A profundidade psicológica percorre todas as falas, como podemos observar na declaração de Pupi:

Quando eu fui presa, tinha uma sensação muito grande de poder. Como eu acreditava muito no que estava fazendo, acreditava que a gente ia conseguir transformar o mundo, eu achava que os torturadores e a polícia eram seres quase inferiores. Eu tinha muita segurança em mim e achava que ia segurar a situação. A tortura foi indo e eu cheguei na minha situação limite.

Pupi acrescenta que a violência da tortura psicológica era muito forte. Em algumas circunstâncias, com o intuito de obter informações, o torturador fingia estar apaixonado. Jessie Jane, presa quando tentava sequestrar um avião, também destaca o drama da tortura psicológica e a sensação de impotência ao saber da prisão de outras mulheres de sua vida. Sua irmã, sua mãe e sua sogra também foram presas, e a primeira foi torturada em sua frente. “Ter sobrevivido sem enlouquecer foi uma vitória”, afirma.

Regina comenta o que ocorreu quando foi presa após uma perseguição: “procuraram arma dentro de minha xoxota. Sabiam que não tinha; foi mesmo para me humilhar”. Grávida, perdeu o filho. Acredita “que a vida continua”. Mas se

percebe que a continuidade está danificada, e a dificuldade de expor esse assunto é claramente percebida em sua face, em suas palavras trêmulas, que contrabalançam com o largo sorriso ao lado dos filhos e das amigas. Situação que a narradora do filme percebe como um “quebra-cabeça difícil de encaixar”, cujas peças parecem ser montadas com uma informação adicional em *voz-over* que as imagens não mostraram – durante a entrevista, Regina estava com seu remédio de epilepsia ao lado o tempo todo, com medo de uma nova crise ao tocar no assunto.

Rosalina cita algumas sevícias as quais fora submetida, afirmando que apanhou de diferentes formas, passou pelo choque elétrico e pelo pau-de-arara. Chegou a pedir que o torturador a matasse, mas a relação de poder estabelecida naquele momento é revelada na frase do algoz: “Não mato, faço o que eu quiser”. Essa situação da tortura é entendida por Marilena Chauí (1987, p. 37) a partir de um paradoxo fundamental:

Destituir alguém de humanidade e de subjetividade, produzir um outro sujeito no lugar do sujeito real, pois dessa ‘subjetividade’ criada depende a ação e a sanidade do próprio torturador que só persiste se a ‘coisa’ puder ser convertida em ‘sujeito’ para reconhecê-lo. Pois o reconhecimento, marca essencial da intersubjetividade, é a condição e o fim da humanidade de cada um e de todos.

Além dos depoimentos, os monólogos de Irene Ravache fazem uma costura que traz ao presente as cicatrizes do passado. Dialogando ora com o espectador, ora com o torturador, ora com o homem desejado, suas intervenções voltam-se para a câmera, seus olhos e suas ações encaram e provocam às/aos que assistem. Numa ocasião em que interpreta ter acabado de ser despedida, refere-se ao ex-chefe como um novo tipo de carrasco, e relaciona a violência que sofrera na tortura a esta nova situação: “Não adianta dizer que não tem nada a ver, porque tem”, insiste. Em seguida, percebendo que talvez isso seja um devaneio, afirma que está “amarrada, mais uma vez pendurada.” Quando a atriz finaliza essas palavras, há um enquadramento da câmera que a posiciona ao lado de um enfeite de anjo. A presença em cena deste enfeite é instigante: suas asas revelam uma vontade grande de voar, de libertar-se. Os fios que o prendem, os limites em mover-se. Atada aos traumas do passado, a liberdade da personagem fica também tolhida no presente.

Os depoimentos do filme envolvem outra questão, voltada à especificidade de gênero na prática da tortura. Os estudos que consideram tal especificidade estão baseados nos corpos femininos (e, por relação, nos masculinos) em suas dimensões política e cultural, ou seja, dos corpos tratados a partir da concepção do que é ser mulher e ser homem na sociedade. E no período retratado pelos depoimentos, a militância feminina em organizações revolucionárias era vista como uma dupla

transgressão: a) assim como os homens, essas mulheres eram consideradas “fora da lei” por realizar operações armadas; b) a participação feminina na política era um desafio às convenções de gênero da época, marcada pelo conservadorismo moral que relegava as mulheres ao espaço privado em funções de mãe, esposa e dona de casa.

Elizabeth Jelin (2001, p.128-137) acrescenta que as informações existentes sobre a tortura indicam que o corpo feminino sempre foi um objeto especial para os torturadores; e as sevícias pelas quais as mulheres passavam incluíam sempre alta dose de violência sexual: “*Los cuerpos de las mujeres – sus vaginas, sus úteros, sus senos –, ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres, eran claros objetos de tortura sexual.*” No caso dos homens, a questão de gênero está da mesma forma presente,

*Para los hombres, la tortura y la prisión implicaban un acto de **feminización** de la víctima masculina, transformándola en un ser pasivo, impotente y dependiente (incluyendo, a veces, violencia sexual). Era una manera de convertir a los hombres en seres inferiores y, en ese acto, establecer la **virilidad** militar. Los hombres tenían que **vivir como mujeres**, tomando conciencia de sus necesidades corporales.* (JELIN, 2001, p.131, grifos da autora).

Além disso, não se pode deixar de considerar que a repressão foi executada por instituições masculinas e patriarcais. As forças armadas e policiais agiam também com a intenção de restaurar aquilo que consideravam como ordem natural de gênero, ou seja, viam-se com o dever de recordar permanentemente as mulheres sobre seus lugares na sociedade – estruturada pelo gênero. Buscava-se, com isso, a reafirmação de certas convenções de feminilidade que são ambivalentes, pois recordar seus lugares significava enfatizar que deveriam cuidar dos filhos e do marido, e não colocar as mãos em armas. Como essas mulheres subvertiam tais condições, eram tachadas de putas pelos agentes repressivos.

A tortura às mulheres englobava, portanto, a questão política repressiva da ditadura e a questão da dominação masculina – convém ressaltar que apenas os homens torturavam. O fato de terem sido martirizadas enquanto mulheres perturba, em maior ou menor grau, a própria sexualidade. Lidar com tal situação implica diferenças para cada mulher, o que pode ser verificado no filme: nos depoimentos das ex-presas, o tema da sexualidade gira em torno da maternidade; já na interpretação de Irene Ravache, ganha destaque a questão da busca do prazer sexual. Vejamos nos próximos dois tópicos como esses temas são trabalhados no filme.

A maternidade explica ou encerra tudo?

Maria do Carmo inicia seu depoimento com declarações a respeito de sua militância política. Fala do “ponto” com o companheiro e do pacto que fizera com seu marido, quando combinaram que, se em algum momento fossem surpreendidos pela polícia, um deveria atirar no outro e se matar em seguida. Enquanto fala, algumas fotos do período de resistência aparecem na tela. E, numa referência à psicanálise, diz ter sido sua “parte saudável” que a fez não cumprir tal pacto – a depoente revela que seu marido se matou, mas ela decidiu atirar nos policiais. Antes de compreender sua escolha pela vida, sentia-se culpada por não ter morrido.

Essa mesma culpa está presente na fala de Rosalina Santa Cruz, quando questiona o desaparecimento de seu irmão, Fernando. “Por que eu sobrevivi e ele não?”. Ela enfatiza a dificuldade em relacionar-se com o prazer, já que era preciso conviver com a dor.

Culpa por ter sobrevivido enquanto outros morreram; culpa por ter sobrevivido e sentir-se responsável pelo cárcere e pela morte de outras/os companheiras/os ao não ter suportado todas as sevícias aos quais corpo e mente foram submetidos na tortura. Em outro depoimento emocionante, Pupi revela que “falar o que não quer falar; abrir, entregar [na tortura]. Entregar os companheiros tira um pedaço da alma”. O assunto altamente sensível deixa clara a dificuldade em lidar com essa questão; seu rosto demonstra toda dor que sente ao tocar nesse assunto. Como suportar esse fardo?

Tentemos unir os fragmentos do filme e voltemos à Maria do Carmo. Mais fotos suas são mostradas, enquanto a ex-guerrilheira narra sobre sua gravidez, que considera uma “descoberta tão bonita”, pois era “produção de vida”. E, nesse caminho, conclui: “A melhor coisa no mundo é ser mulher. [Com a gravidez], descobri que ser mulher era o maior barato!”. Corta. Na próxima cena, Maria do Carmo está na cozinha, fatiando legumes para, em seguida, observar, pela janela, seus filhos brincando no parque infantil do condomínio. Ao mesmo tempo em que evidencia a dupla jornada de trabalho feminino, pois já foi revelado que a depoente tem uma profissão, essa montagem não deixa de conter certa ironia ao destacar as tarefas domésticas e o cuidar das crianças logo após a exaltação do quanto é bom ser mulher. Tal situação se insere numa preocupação em recuperar a história da militância e na dificuldade em restaurar esse passado no presente. Com *voz-over*, diz a narradora: “a história de Maria hoje, educadora, casada, dois filhos, parece não ter muito a ver com esse passado [de resistência à ditadura]. Como integrar essa dona de casa com a história épica da ex-estudante que organizava camponeses?”.

O incômodo presente no questionamento sobre o passado e o presente dessas mulheres, ou sobre as façanhas da militância em comparação ao dia a dia, é transferido ao/à espectador/a pela montagem do filme. A cineasta repassa essa inquietação quando intercala as atividades domésticas às imagens de arquivos do período da militância, ou quando sobrepõe a narração em *voz-over* que compara aquele período e as atividades atuais. Repete a mesma fórmula, mesmo que de maneira não evidente, nas outras entrevistas, ao filmar o cotidiano dessas mulheres.

Observemos também o caso de Criméia, que é filmada em sua casa, fazendo tricô, enquanto a narradora diz que ela “vive em um apartamento pequeno” e a câmera exhibe esse espaço. Em seguida, seu depoimento em *close* é intercalado com fotos de arquivo sobre a Guerrilha do Araguaia, que também ficam em primeiro plano. Assim, a cineasta mostra a dificuldade das tramas da memória, quando os fios do passado parecem ser de um tipo muito diferente dos fios que compõem o presente, embora estes sejam, ao mesmo tempo, obras daqueles.

Na árdua tarefa de entrelaçar esses fios, “Que bom te ver viva” mostra as tensões que permeiam essa atividade – e a voz dos filhos das militantes ou a voz da narradora apresentam alguns dos paradoxos mais exemplares. Em certo momento, a partir da fala de uma das depoentes, recebemos em *voz-over* a informação de que “sua história [da militante] não faz parte do mundo de seus filhos” – o que poderia ser um não entendimento do legado destrutivo da ditadura, já que o “não fazer parte” é consequência das políticas econômicas e sociais de conciliação entre a sociedade e o passado recente. Porém, em outro momento, na voz do próprio filho de outra militante, escutamos que ele pensa em “tentar terminar o que [o pai, que militava com a mãe] começou”. Uma relação forte entre passado e presente, *do* passado *no* presente. E é a partir desses laços, envolvendo militância e maternidade, que encontramos mais vestígios sobre uma pergunta que permanece aberta: como arcar com o peso da culpa?

Vejamos mais algumas cenas. Regina Toscano diz que foi presa grávida e perdeu seu filho nas sessões de tortura. Nessa situação, transformou a dor em esperança, pois a vontade de ser mãe foi responsável por permanecer viva; a “certeza de ter outro filho representava a vida”. Nesse momento, o filme corta o depoimento para acompanhar a chegada de Regina ao quarto onde estão seus filhos. Deita-se em uma cama de casal com todos, procurando beijá-los e abraçá-los. Corta. A câmera muda o enquadramento para que possamos ver todos numa mesma moldura, quase uma foto de família contemporânea.

A depoente Pupi descreve da seguinte maneira sua gravidez: “Quando eu fiquei grávida, eu tava até fazendo terapia, e aí o terapeuta falou: vai embora para

casa, vai ter seu filho. É uma vida nova que surge e uma esperança grande que vem junto. E aí você se desloca do social mais para o individual.” Novamente vemos uma longa cena da mãe com as crianças, e a câmera nos apresenta a sala da família, registra Pupi sentada sobre o sofá, observando a brincadeira dos filhos.

Criméia também acrescenta que a gravidez foi algo muito marcante: “Eles tentam acabar comigo, e nasce outro, aqui mesmo”. Para a narradora, “o filho se libertando do útero é sinal de liberdade”. Criméia é a única a dizer que, embora seja muito gostoso ficar grávida, vê uma segunda gravidez como algo “pavoroso”.

Em outra situação, vemos um filme dentro do filme na cena em que Jessie Jane e seu companheiro estão assistindo a um vídeo que repassa no retroprojetor do casal. Momentos de sua saída da prisão e do reencontro com sua filha ainda pequena são destacados, seguidos de fotos dela com a criança. Essa sequência, somada às acima citadas, demonstram a importância da maternidade na vida dessas mulheres.

Outros depoimentos do filme igualmente abordam a maternidade de forma intensa. Nos monólogos interpretados por Irene Ravache não há referência sobre essa questão, mas, como já foi observado, a personagem mescla-se à própria cineasta. É dela a *voz-over* que ouvimos, comentando cenas ou acrescentando informações. E, nesse sentido, a presença da maternidade exacerba-se na própria forma do filme, tanto pela seleção dos trechos de depoimentos que ouvimos a cada face em *close*, como nos demais elementos de construção filmica – nos comentários em *voz-over*, na forma pela qual o documentário mostra as crianças, na opção por colocar o número de filhos na legenda que apresenta cada entrevistada.

Mas o que significaria ou revelaria essa insistência na questão da maternidade presente no filme? Uma convenção de feminilidade, já tão debatida pelas diferentes correntes do feminismo, não pode ser compreendida sem que se leve em conta as tensões que a rodeiam. Retomando a forma como Joan Scott explicita os laços entre gênero e poder, Lucila Scavone (2004, p.41) exemplifica esse assunto:

Ela [a maternidade] pode ser abordada não apenas como símbolo de um ideal de realização feminina, mas também como símbolo da opressão das mulheres, ou do poder das mulheres, e assim por adiante, evidenciando as numerosas possibilidades de interpretação de um mesmo símbolo.

Ou seja, compreender a questão da maternidade requer reconhecer suas ambiguidades. Como estamos tratando de cinema, a observação de Teresa de Lauretis (2003, p.6) parece completar essas ponderações: “as imagens são (potencialmente) férteis em contradições, tanto no processo subjetivo quanto no processo social”. A autora acrescenta as possibilidades do

[...] conceito de feminilidade como uma condição privilegiada, uma proximidade à natureza, ao corpo, ao lado maternal ou ao inconsciente. No entanto, somos alertados, tal feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; e não de uma qualidade propriamente da mulher. (LAURETIS, 1994, p.230).

Diante dessas observações, a experiência da maternidade não deve ser entendida em termos de evidência, mas, como propõe Joan Scott (1999), deve ser historicizada. Colocar a visão do sujeito como suporte da evidência não questiona a forma pela qual essa visão é/foi estruturada – fato que pode reproduzir sistemas ideológicos estabelecidos em vez de contestá-los. Para impedir essa situação, é necessário historicizar a experiência, o que requer um estudo dos processos histórico-sociais que, de forma dialética, produzem e são produzidos pela experiência. Trata-se de explorar como se estabelecem as relações sociais, como e de que forma interferem no momento e no modo em que os sujeitos relatam suas vivências.

A visão conservadora, que idealizava e naturalizava a maternidade, é o ponto de partida das diferentes propostas feministas sobre o tema nas décadas de 1970 e 1980⁸.

Para problematizar esse debate, deve-se observar que as diferenças não estão apenas entre mulheres que optam por filhos e aquelas que optam por não tê-los, mas também na maneira pela qual cada mulher vivencia a maternidade. Nesse sentido, o estudo da forma pela qual o filme apresenta essa questão recebe novos instrumentos de análise. Em trabalho realizado com mulheres de uma comunidade de São Luiz do Maranhão, Lucila Scavone (2004, p.153) faz uma importante observação:

[...] deve-se considerar, igualmente, o significado e o desejo da maternidade no universo estudado. Isto porque a vontade de ter filhos(as) aparece como um fato inquestionável e de bastante força na vida destas mulheres, apesar de todas as dificuldades materiais que enfrentam no cotidiano. Este desejo é justificado por fatores circunscritos ao plano afetivo e psicológico, os quais representam elementos importantes à realização da maternidade.

⁸ Duas principais correntes no feminismo preocupavam-se com esse debate. A primeira posição, que negava qualquer tipo de imanência no feminino, considerava a maternidade como construção social e como o principal eixo da opressão das mulheres. A segunda posição afirmava a materialidade do ser mulher, dando relevância à dimensão bio-psicológica e, inspirada na psicanálise, acentuava a importância dos ciclos de desenvolvimento do corpo feminino. Ambas as correntes, quando radicalizadas, apresentavam posições estanques em suas propostas: a primeira, por desconsiderar a vivência feminina do seu corpo; a segunda, por universalizar a família edípica.

Apesar de se referir a um contexto diferente, essa citação possibilita compreender a situação das depoentes do documentário de Lúcia Murat – e também de outras mulheres que atuaram na resistência à ditadura militar. A partir dessas discussões, observa-se que o filme “Que bom te ver viva” oferece um tipo de “armadilha da maternidade”⁹.

O termo “armadilha” é aqui recuperado para ser pensado em sentido de possibilidade, e pode-se ou não cair na emboscada. A armadilha da maternidade no documentário de Lúcia Murat está ligada ao modo que o filme atualiza tal convenção de feminilidade. Por um lado, a valorização da maternidade é exposta nas longas cenas com as crianças, nos depoimentos e nos elementos filmicos, como exemplificados nos parágrafos acima. Tal fato sugere uma aproximação àquela corrente do pensamento feminista que afirma a imanência do feminino, e que considera a maternidade um poder insubstituível – poder este possuído pelas mulheres e invejado pelos homens.

Dá o que pensar essa observação, já que se encontra no limiar da ideologia dominante e, muitas vezes, é por ela absorvida e dissimulada numa outra concepção, que valoriza e santifica o ser mãe e o cuidar integral da mulher à criança e ao lar. Trata-se de uma noção que, além disso,

[...] é antisséptica, romântica, deixando de lado o choro às noites, as fraldas sujas, etc. O processo de produção do bebê não entra em questão. É uma concepção de maternidade que esvazia a vivência concreta de sua realidade material e, mais ainda, de sua realidade afetiva. Porque há pessoas neuróticas, ignorantes, violentas e incapazes de amar. Porque a maternidade envolve ambivalentes sentimentos de amor e ódio, e é também o lugar de muitas fantasias. (MORAES, 1996, p.93).

Retomando a discussão a partir do filme, podemos observar tentativas de contraponto à experiência da maternidade em duas situações. A primeira está relacionada ao fato de que a personagem de Irene Ravache não tem filhas/os. A segunda tentativa se estabelece quando a narradora questiona as falas da mãe e da amiga de uma das depoentes. Num determinado momento, a mãe de Maria do Carmo afirma que sua filha “está feliz, teve dois filhos”; e uma amiga também acredita na sua superação, já que a ex-guerrilheira “teve dois filhos”. Em seguida, com o recurso

⁹ Utilizo essa expressão inspirada em Simone de Beauvoir, mas numa interpretação diferente daquela por ela abordada. Em entrevista concedida aos 77 anos, a pensadora francesa fazia a seguinte afirmação: “Eu não recuso a maternidade. Acho apenas que é uma armadilha. O que se deve condenar não são as mães, mas a ideologia que incita as mulheres a serem mães e as condições em que devem sê-lo. Junta-se a isso uma mistificação perigosa da relação mãe-filho. Mesmo que uma mulher tenha vontade de ter filhos, deve refletir muito porque a maternidade, atualmente, é uma verdadeira escravidão.” (BEAUVOIR, 1985 apud MORAES, 1996, p.29).

da *voz-over*, a narradora parece contestar essas afirmações: “Na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida. Mas isto explica ou encerra tudo?”. Trata-se de um ensaio de oposição às duas afirmações anteriores, que pode ser entendido como uma vontade de explicar que a situação é mais complexa do que as falas de ambas.

Suscitaria uma discussão interessante nas telas se o filme se arriscasse na empreitada de questionar de forma mais radical tais posições. Contudo, esse embate fica enevado quando, logo após a pergunta acima, a mesma *voz-over* responde: “Mas, quando se tornou mãe, [Maria do Carmo] também entendeu isso.”

O filme caminha, portanto, para uma outra proposta ao por em cena o tema da maternidade. Como já observado, as memórias pessoais sobre a tortura estão fortemente marcadas pelo corpo. Como as experiências se refletem nas diferentes qualidades de memória – ou seja, a experiência tem gênero –, a presença da maternidade nos depoimentos femininos passa a ser compreendida de outra forma. Vejamos isso melhor.

Ao ponderar sobre sua própria experiência, Eleonora Menicucci de Oliveira (1996, p.16) afirma ter havido “[...] um sentimento de maternidade que a tortura fez vibrar em meu próprio sangue, e foi através desse sentimento que busquei a força da resistência.” Em sua opinião, dois aspectos se destacam em relação às torturas sofridas no período da ditadura militar. Primeiro, que o corpo feminino foi “utilizado e vilipendiado” pelos torturadores a partir da concepção do que é ser mulher em nossa sociedade. Segundo, e parece tratar-se de consequência do primeiro, que a relação mãe/filhas(os) foi usada como estratégia pelos agentes da repressão – sua filha, então com um ano e dez meses, foi colocada na mesma sala para assistir à tortura que a mãe, amarrada na cadeira-do-dragão, estava sofrendo. A autora completa o que ocorreu:

O meu marido estava sendo torturado em outras salas, mas com ele não se repetiu esta cena, embora os torturadores tenham dito a ele o que sucedia ao lado. Dois corpos torturados e submetidos como objetos nas mãos dos torturadores, anulados enquanto sujeitos, mas explicitamente diferenciados sexualmente. Cada história de vida é uma história de um corpo, e cada corpo tem um sexo que tem um valor histórico, social e culturalmente. (OLIVEIRA, 1996, p.06).

Além de reafirmar a especificidade de gênero na tortura, as palavras da autora demonstram a maternidade enquanto forma de resistência. Pensando nos depoimentos do filme, percebemos que as entrevistadas deixam claro que se trata

de uma maternidade livremente escolhida, cuja opção se deu, na maioria dos casos, num contexto em que boa parte das depoentes passou a refletir suas vivências, principalmente por intermédio da terapia psicanalítica – e, em vários casos, a partir também do feminismo. Como acrescenta a autora, as militantes de partidos clandestinos de esquerda incorporavam, muitas vezes, “o modelo masculino da coragem e do poder viril” para serem aceitas nessas organizações que, de certa forma, transformavam as pessoas em “militantes impessoais”. Ao mesmo tempo em que contribuíram para conquistar novos espaços e trilhar outros caminhos, rompendo com uma série de preconceitos,

[As mulheres daquela geração] também atuaram com cumplicidade nas relações de poder entre os gêneros no interior dos movimentos de esquerda, mesmo porque, para atenderem as expectativas de ‘revolucionárias’, ficavam em sua maioria presas ao modelo do macho, do forte, do corajoso e do frio. Nosso corpo foi colocado como propriedade da revolução social, para usufruto da organização à qual pertencíamos. Microcosmo de poder dentro das organizações. E poderia ter sido diferente? Penso que não, pelo fato de sermos muito jovens e termos pressa. (OLIVEIRA, 1996, p.15).

Assim, o momento em que refletem suas vivências é também o momento em que procuravam afirmar-se subjetivamente como [...] mulheres! O que deve ser levado em conta, em primeiro lugar, é relembrar que as entrevistadas sentiram também em seu *corpo* as sevícias da tortura. Não é por acaso que o usem como instrumento de luta, de reafirmação.

Os estudos de gênero mostram que, por um lado, não devem ser negados a plasticidade da sexualidade humana e os ‘deslocamentos’ do feminino e do masculino, provocados pelas conquistas que transformam a situação da mulher. Por outro lado, afirmar tal plasticidade do corpo biológico não significa negá-lo, superdimensionando as forças do cultural e do simbólico: “as fórmulas genéricas (como gênero) obrigam a uma reflexão sobre a relação entre corpo e psique” (MORAES, 2007, p.128), ou seja, trata-se de compreender a importância da experiência desse corpo para a subjetividade. De acordo com Mariza Correa (2001), deve-se levar em conta a desnaturalização e a dessencialização das definições e classificações humanas, como o sexo e a raça. Contudo, como ressalta a autora, não se deve esquecer que é no *corpo* que essas marcas classificatórias são impressas.

A maternidade é, então, entendida como uma prática social e subjetiva feminina, aparecendo nos depoimentos como fonte de vida, de renovação de forças para seguir em frente, como a marca da diferença entre a vida e a morte.

O sentimento de culpa reiterado pelas militantes é por elas deslocado quando encontram um novo sentido para viver. A armadilha da maternidade pode ser desarmada quando se percorre o labirinto da memória construído pelo filme, cuja saída no presente é uma resposta às dores do passado. Da culpa pela sobrevivência à esperança via maternidade: é assim que o fardo que cada uma dessas mulheres carrega parece diminuir, ao “dar a vida e cuidar da vida”¹⁰.

Eu gosto de trepar. Por que eu não tenho o direito de gostar?

Nos depoimentos das entrevistadas, sobressaem suas experiências em relação à tortura e à maternidade. Já nos monólogos de Irene Ravache, vemos uma maneira diferente de tratar as questões da tortura e da sexualidade, pois esta aparece deslocada da reprodução. Os conflitos vividos por sua personagem demonstram intensidade quando o trauma irrompe em ocasiões diversas do cotidiano, fazendo com que ela se perca na confusão de seus pensamentos.

Em determinado momento, a câmera, em plano fixo, enquadra do rosto à cintura de Irene Ravache. Com um vestido preto, olhando-se no espelho, suas costas estão nuas. Uma cena sensual, que parece destoar das demais e, em certo sentido, provocar a própria narrativa do filme – é o momento em que ela fala abertamente sobre o sexo e prazer, e também sobre a cobrança social que sente para que não tenha esses desejos. Encostando-se no espelho, afirma:

Como eu gosto de trepar com você! [...] Eu finjo que não sofri tortura sexual, você finge que não sabe de nada. Eu finjo, tu finges, e nós fingimos [...]. O resto é passado, o resto é violência, o resto acabou. Ah, meu amor, que mentira! Eu odeio quando vocês dizem que nunca mais trepariam. Eu gosto de trepar. Por que eu não tenho o direito de gostar?

Novamente, uma divagação em relação ao tempo, desta vez para unir o passado de tortura ao presente que busca prazer. A tensão entre tentar deixar a violência no passado e a insistência dessa mesma violência em aparecer no presente; a vontade de “fingir”, e o não acreditar no próprio fingimento; a busca por uma relação sexual sem culpa, mas um sentimento de que o prazer sexual é coibido por “vocês”, pela sociedade. A cineasta revela, nessa sequência, uma dupla cobrança que sente: o esquecimento do passado para continuar a viver; a lembrança desse passado para que continue a sofrer. Um questionamento latente da falta de entendimento

¹⁰ Inspiro-me aqui no título do livro de Lucila Scavone (2004).

que a sociedade tem do período ditatorial, uma crítica que passa pelo corpo, pela sexualidade, pelo cotidiano.

Essa fala demonstra a complexidade de uma questão que extrapola o âmbito individual. ‘Sentir prazer’, ‘gostar de trepar’ e ‘fingir’ não são problemas específicos das mulheres que sofreram fortes sevícias por serem **militantes**, mas sim um problema geral relacionado a todas as mulheres que sofrem sevícias por serem **mulheres**. Nesse sentido, aproximam-se os planos pessoal e social, sexual e político, afetivo e histórico. Por essas características, o filme mostra a tensão e a luta que envolvem a afirmação “nosso corpo nos pertence”, e revela novamente vinculação com temas feministas, cujo movimento engendrou tal enunciado nas suas ações políticas realizadas no Brasil em fins da década de 1970. Como explica Eleonora Menicucci de Oliveira (2005), esse feminismo baseava-se no resgate do direito ao corpo e ao conhecimento sobre ele, para que as mulheres tivessem em mãos o caminho de suas vidas.

O movimento feminista brasileiro passa a tratar de temas fundamentais na década de 1980, como os relativos ao corpo, ao desejo e ao aborto, dando visibilidade a essas questões-tabus. Desenha-se um perfil mais voltado para as áreas da saúde e da violência, as quais estão intrincadas à opressão sexual que se dá sobre o corpo e a sexualidade. E são esses os temas de destaque em “Que bom te ver viva”: a violência (de gênero) da tortura; e a saúde (psicológica e do corpo), dividida nas falas sobre maternidade e prazer sexual.

Um comentário se faz necessário, dada a característica ambígua da personagem de Irene Ravache. Se, por um lado, ela costura os depoimentos e pode ser vista em uma posição que complementa as demais militantes, não se pode negar que, por não ser mãe como as demais (exceto a depoente que é mística), também exerce o papel de fazer um contraponto às depoentes. Pensando neste segundo ponto, o filme traz em cena o dualismo entre vida reprodutiva (nas mães, que não falam sobre sexo e prazer) e vida sexual com prazer (a busca da personagem narradora, que não tem filhos). Com isso, deixa-se de aproveitar uma valiosa oportunidade para debater com mais rigor uma importante convenção de feminilidade, a qual evita ver a mulher enquanto **mãe** e **sexuada** ao mesmo tempo.

Ao redor dos temas da tortura e da sexualidade, observam-se os sentimentos e as vidas prejudicadas. O legado destrutivo da ditadura persiste nos corpos e nas sensações dessas mulheres, como também persiste em suas relações sociais, marcadas pela dificuldade em conversar sobre o ocorrido. Estrela afirma que, de uma forma geral, na sociedade “[a tortura] é um assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça.” A experiência emocional interna em relação à tortura, diz a depoente, é algo que ninguém quer ouvir. Essa situação demonstra a falta de

testemunha – aqui entendida no sentido amplo do termo, como proposto por Jeanne Marie Gagnebin (2006). Ou seja, é necessário que haja pessoas dispostas a ouvir a narração do outro, mas a carência de ouvintes é mais um obstáculo para a elaboração do passado, cujas cicatrizes permanecem pendentes.

Em *voz-over*, a narradora informa que Estrela, na tortura, foi obrigada a ficar nua junto aos demais presos e presas, que caminhavam numa espécie de cortejo para exaltação divina. A opção da ex-militante em estudar filosofia após a saída do cárcere foi a forma encontrada para, em suas palavras, tentar entender “a loucura latente daquela procissão”. Buscam-se diferentes alternativas para suportar o trauma. A filosofia, para Estrela; a vida religiosa, para a depoente que preferiu não se identificar. No caso da cineasta Lúcia Murat, a escolha foi fazer o filme:

O filme parte das minhas crises. Mistura a realidade com o delírio. Foi minha forma de lutar contra minha angústia, de surpreender e de compreender essa história, de lutar contra a loucura. Porque o caminho para a loucura entre as vítimas da tortura passa por essa não admissão de entrar na discussão do que aconteceu. (PEREIRA, 1989).

A procura pela compreensão de algo que, quando não elaborado, irrompe em diversos momentos da vida daqueles/as que o sofreram é algo reiterado no filme. A personagem de Irene Ravache revela, em seus devaneios, a dificuldade em manter-se sã, e os acontecimentos reais relatados nos depoimentos são amplificados pelos acontecimentos imaginários dos monólogos. Essa combinação livre do real e do imaginário desenvolve a capacidade de intercalar temas que trazem a participação política no espaço público com questões cotidianas, habitualmente associadas à vida privada. Declarações afetivas se impõem sobre o discurso fechado da razão do Estado e da Política. São ponderações que não expressam o mundo privado e o mundo público como indiferenciados, mas os colocam em relação de outro modo, despojados dos privilégios hierárquicos com os quais são habitualmente apresentados.

Nesse sentido, pode-se observar que, pela sua capacidade de politizar as relações privadas, o filme de Lúcia Murat trabalha com outra importante característica do pensamento feminista. “O pessoal é político” está na raiz das críticas do feminismo à convencional dicotomia liberal público x privado, e como afirma Susan Okin (2008, p.312),

[...] as teóricas feministas, focando o gênero e argumentando que poder e práticas políticas e econômicas são estreitamente relacionados às estruturas e práticas da

esfera doméstica, expuseram o quanto a dicotomia entre público e doméstico, também reificada e exagerada pela teoria liberal, serve igualmente a funções ideológicas.

Tal como a proposta feminista, “Que bom te ver viva” atenta-se à política da esfera pessoal da sexualidade e da família, convencionalmente considerada como ‘não política’. A atual organização da sociedade contemporânea mantém-se profundamente afetada pela percepção de que duas esferas – separadas e distintas – dividem a vida social. Esse pensamento reifica e legitima a estrutura de gênero na sociedade, pois considera ‘natural’ a ligação da mulher na criação dos filhos e na domesticidade, situando essas questões fora do escopo da crítica política. Tal abordagem é desafiada por pesquisadoras feministas quando argumentam que a divisão sexual do trabalho e a prevalência da mulher na responsabilidade de criação dos filhos são socialmente construídos e, portanto, questões de relevância política. Isso não significa que a afirmação “o pessoal é político” seja interpretada como uma identificação simples e total entre as duas esferas. Na verdade, trata-se de entender que

[...] o que acontece na vida pessoal, particularmente nas relações entre os sexos, não é imune em relação à dinâmica de *poder*, que tem tipicamente sido vista como a face distintiva do político. E nós também queremos dizer que nem o domínio da vida doméstica, pessoal, nem aquele da vida não-doméstica, econômica e política, podem ser interpretados isolados um do outro. (OKIN, 2008, p.314).

Essa bandeira feminista insiste sobre o caráter estrutural da dominação expresso nas relações da vida cotidiana. Quando essas relações são entendidas apenas como produto de situações pessoais e/ou naturais, seu caráter sistemático de dominação fica obscurecido. O feminismo busca mostrar os artifícios estruturais pelos quais poderosas instituições – como a família e a divisão sexuada do trabalho e do emprego – ocultam e asseguram a dominação.

O fato de “Que bom te ver viva” explorar as questões subjetivas, politizar as relações privadas, questionar a sexualidade e a violência contra as mulheres, demonstra que, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma, o filme realiza um diálogo com as conquistas feministas. As condições objetivas e subjetivas para que temas como esses pudessem ser trabalhados devem muito ao feminismo e ao exercício de memória realizado por suas militantes, embora tal situação não deva ser entendida em termos de causa e consequência: o filme de Lúcia Murat não apenas é parte dessas condições, como também ajuda a produzi-las.

O labirinto da memória: como será o amanhã?

Ao colocar em cena as mulheres que participaram da resistência política à ditadura, o filme de Lúcia Murat as mostra como sujeitos históricos. Em determinada sequência, quando Rosalina vai à festa, há uma montagem de imagens que, com o fundo musical, colocam todas as depoentes participando deste mesmo evento. Breves frases de cada uma delas intercalam-se às imagens da festa quando, nessa união de fragmentos, a *voz-over* de Irene Ravache diz: “Foi quando você me olhou e disse: Que bom te ver viva!”.

Essas imagens, recortadas e reunidas, indicam que a resistência não foi uma atitude isolada, mas um ato coletivo. Como afirma Maria Auxiliadora de Almeida Arantes (1997, p.441, grifo da autora), “*Cair* na clandestinidade não foi uma decisão individual, foi uma decisão política, e o ato de *ser clandestino*, o cumprimento desta decisão.”

“Eu acreditava que ia conseguir transformar o mundo [...] como na organização em que militava. Hoje sei que tenho limites [...]. Vale a pena transformar o mundo num mundo melhor; mas acho que, hoje, as coisas são diferentes.” Com essas frases, Pupi revela as diferenças entre um passado que buscava coletivamente a transformação revolucionária e as restrições que se encontram no presente. Novamente vemos a difícil tarefa de tramar os fios da memória, como na *voz-over*:

Continuar. Uma palavra mágica que parece negar tudo o que mudou. O caminho feito entre a liberdade dum ato e as esquinas paulistas. Entre a onipotência da guerrilha e as reuniões das mulheres onde se discute as políticas do dia a dia. A dimensão trágica virou coisa do passado, e qualquer tentativa de ligação lembra um erro de roteiro.

Nessas contradições da memória, quando as diferentes vozes parecem ser de apenas uma, é também o momento em que a voz de cada uma se amplifica como se fosse a das demais. Entrelaçando o âmbito individual e o coletivo, já não importa identificar quem disse cada frase – pertence a todas àquelas que continuam comprometidas com a luta política:

Saudades dos companheiros que lutaram. / Ainda acho que vale a pena lutar por um mundo melhor. / Eu persisto na cobrança, eu continuo cobrando. Eu não fiz parte deste acordo de silêncio. / Eu sou profundamente radical nisso. Se eu encontrar torturador, faço um escândalo não importa onde estiver. / É uma luta manter a denúncia. / Não tem esse negócio de esquecer não. Não tem mesmo. Pronto.

Se o trabalho de articular o passado ao presente não é dos mais fáceis, principalmente quando se refere a um período traumático, pensar nas possibilidades futuras parece ser tarefa ainda mais difícil. Na luta do presente, a denúncia, a recuperação da luta do passado. Mas como projetar o futuro? Parece-me que o próprio filme não encontra resposta para isso. Mesmo na sequência da festa, a música escolhida deixa esse ponto em aberto: “Como será o amanhã? / Responda quem puder / O que irá me acontecer? / O meu destino será / Como deus quiser. / Como será? [...]”.

E a melancolia presente no último monólogo, fechando o filme, reafirma essa falta de perspectiva futura: “Não sei como é essa história de que a vida continua, mas ela continua”, diz a personagem, enquanto se aproxima das grades de uma janela. Na tela, vemos a parede, a janela, as grades e a narradora – presa novamente? O monólogo é finalizado:

Mas hoje eu não quero pensar nisso não. Eu vou sair, acho até que vou tomar um porre, vou descolar um gato, mesmo que amanhã de manhã eu tenha que avisar: olha, cara, vai com cuidado, vai com cuidado que já me machucaram pra caralho. Acho que é isso, devia por uma placa: cuidado, cachorro ferido.

Por hoje, bastou toda a dor da recordação. Se a vida continua, e não se sabe como o amanhã será, hoje não é o melhor dia para pensar nisso. No labirinto da memória construído pelo filme, os traçados que podem levar à saída pra o futuro, ou seja, para uma perspectiva libertadora, possuem obstáculos ainda mais espinhosos para serem vencidos.

***MEMORIES OF MILITANCY: RECONSTRUCTIONS OF
WOMEN’S POLITICAL RESISTANCE TO THE CIVIL-
MILITARY DICTATORSHIP IN BRAZIL***

ABSTRACT: *The aim of this article is to analyze how the memory of the civil-military dictatorship in Brazil, especially the female political resistance, is reconstructed in the film “How nice to see you alive”, directed by Lucia Murat and released in 1989. Our perspective is based on the intersection of memory studies with feminist thought, and we try to understand this film as a manifestation of memory. By doing so, it is possible to identify the paradoxes and tensions present in this movie and how they help build this narrative of survival after a traumatic period. The gender studies perspective is relevant to our observation of how the conventions of femininity are (re)built, and one is*

able to notice the emphasis on the subjective issues that were silenced in the years of militancy, present mainly in the debates on violence and sexuality – important topics to feminism.

KEYWORDS: *Memory. Feminism. Gender. Movie. Militancy.*

Referências

AUGUSTO, H. Misturando erudito e popular, diretora filma musical na favela. **Revista de Cinema**, São Paulo, v.8, n.85, p.17, maio 2008.

ARANTES, M. A. de A. A subversão do eu. In: FREIRE, A.; ALMADA, I.; PONCE, J. A. de G. (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura:** memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione Cultural, 1997. p.439-448.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, M. A tortura como impossibilidade da política. In: BRANCA, E. (Org.). **Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais.** Petrópolis: Vozes, 1987. p.28-37.

CORREA, M. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.16, p.13-30, 2001.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: 34, 2006.

JELIN, E. El género en las memorias de la represión política. **Revista Mora**, Buenos Aires, n.7, p.128-137, 2001.

LAURETIS, T. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.207-208.

_____. Imagenção. **Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR**, Curitiba, n.2, p.1-79, 2003.

MACHADO, L. Z. Estudos de gênero: para além do jogo entre intelectuais e feministas. In: SCHPUN, M. R. (Org.). **Gênero sem fronteiras.** Florianópolis: Mulheres, 1997. p.93-139.

MORAES, M. L. Q. **Vinte anos de feminismo.** 1996. 103f. Tese (Livre-Docência em Sociologia) – **Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. O feminismo político do século XX. **Margem Esquerda: Ensaio Marxistas**. São Paulo, v.9, p.129-143, jun. 2007.

NAGIB, L. **O cinema da retomada**. São Paulo: 34, 2002.

OKIN, S. Gênero, o público e o privado. **Revista Estudo Feministas**, Florianópolis, v.16, n.2, p.305-332, 2008.

OLIVEIRA, E. M. Nosso corpo nos pertence: uma reflexão do feminismo pós-70. **Labrys Estudos Feministas**, Brasília, n.7, p.138-152, 2005.

_____. As relações entre mães e filhas/os na solidão da tortura: reflexão de uma experiência. In: ENCONTRO DA ANPOCS, 20., 1996, Caxambu – MG. **Anais...** Caxambu – MG, 1996. p.2-18.

PEREIRA, E. O filme-impacto do festival. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 14 jun. 1989.

RAGO, M. Adeus ao Feminismo? Feminismo e (Pós) Modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**, Campinas, v.3/4, p.11-43, 1995.

RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

SCAVONE, L. **Dar a vida e cuidar da vida: feminismo e ciências sociais**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.

_____. Estudos de gênero: uma sociologia feminista? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.16, n.1, p.173-186, 2008.

SCOTT, J. W. Experiência. In: SILVA, A. L. da et al. (Org.). **Falas de gênero**. Ilhas de Santa Catarina: Mulheres, 1999. p.21-55.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução. In: _____. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003. p.7-44.

TEGA, D. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

Recebido em: 12/04/2011

Aprovado em: 26/08/2011

