

**QUE BOM TE VER VIVA (1989): ENTRE VOZES-MULHERES, TRAUMAS E
RE(E)XISTÊNCIAS****HOW NICE TO SEE YOU ALIVE (1989): BETWEEN WOMEN'S VOICES,
TRAUMAS AND RE(E)XISTENCES**Maíra Santana Marinho da Cunha¹

Resumo

O artigo analisa o filme *Que bom te ver viva* (1989) da cineasta Lúcia Murat para compreender a relação entre gênero, trauma e violência no Brasil, a partir da Ditadura Militar (1964-1985). Partindo da hipótese de que as torturas sofridas pelas mulheres no contexto ditatorial perduram sobre toda a construção da subjetividade no pós tortura, buscamos entender como a relação entre lembrança e esquecimento demonstra-se como elemento central nos relatos proferidos pelas vítimas no filme. Examinamos, também, a maneira como o cinema possui papel significativo nas disputas de memória em países que passaram por experiências autoritárias, tornando-o fonte histórica para apreciação dos historiadores e historiadoras. Através das leituras feministas pós-coloniais e dos estudos historiográficos sobre memória, buscamos traçar um diálogo entre trauma, gênero e resistências.

201

Palavras-chave: Ditadura militar; gênero; trauma; cinema

Abstract

The article analyzes the film *How Nice to See You Alive* (1989) of the filmmaker Lúcia Murat to understand the relationship between gender, trauma and violence in Brazil, in the context of Military Dictatorship (1964-1985). Starting from the hypothesis that the torture suffered by women in the dictatorial context persists throughout the construction of subjectivity after torture, we seek to understand how the relationship between memory and forgetfulness is demonstrated as a central element in the accounts given by the victims

¹ Doutoranda em História Política (2023) pelo Programa de Pós Graduação em História Política (PPGH) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestra em História Política (2022) pelo Programa de Pós Graduação em História Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com foco nas relações entre Política e Cultura. Possui bacharelado e licenciatura em História (2020) pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: mairaa.marinho@gmail.com.

in the film. We also examine the way in which cinema plays a significant role in memory disputes in countries that have gone through authoritarian experiences, making it a historical source for the appreciation of historians. Through post-colonial feminist readings and historiographical studies on memory, we seek to trace a dialogue between trauma, gender and resistances.

Keywords: Military Dictatorship; gender; trauma; cinema

Para início de conversa...

“Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar!” (*Que bom te ver viva*, 1989, 9’20”)

A relação entre história, arte e trauma se conforma como um campo de análise que possibilita aos historiadores e às historiadoras a compreensão de determinado tempo histórico, a partir das produções que mobilizam a temática do período que se pretende estudar. No entanto, muito vem sendo apontado sobre a utilização de fontes audiovisuais, literárias ou plásticas, fugindo de uma percepção destas enquanto mera ilustração de seus tempos históricos, e reforçando a análise de que são *parte constitutiva do próprio período*.

No caso do cinema, um agente importante da reprodutibilidade de histórias, narrativas, ideologias e vozes, Marc Ferro (2010) apresenta a ideia de que o filme pode ser compreendido como uma testemunha singular de seu tempo. Singular porque a produção cinematográfica possui suas próprias tensões, contradições e certa autonomia por circular em lugares que fogem do alcance de quem o produz (Morettin, 2003). Aponta ainda que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (Ferro, 2010, p. 32), demonstrando como o cinema é capaz de englobar linguagens e “lapsos” do tempo que ultrapassam a sua produção e a concepção ilustrativa de determinado período. A produção cinematográfica é produção historiográfica, quando pensada em toda a sua complexidade que vai desde o contexto de produção, visão de mundo do cineasta, movimento de câmeras, escolha de sonoplastia, público alvo.

Diante desses apontamentos, buscamos neste artigo nos debruçar sobre a forma como *Que bom te ver viva* (1989), da cineasta Lúcia Murat, trabalha através da linguagem cinematográfica a relação entre história e trauma das torturas e violências sofridas por mulheres durante a Ditadura Militar brasileira (1964-1985). Em nosso argumento,

abrimos a discussão sobre a relação entre a dupla dimensão do trauma: a lembrança e o esquecimento, e a violência de gênero sofrida pelas personagens, de forma a entender como as experiências de tortura mudam significativamente a vida das vítimas.

Vale ressaltar que a experiência da tortura executada pelos militares durante a ditadura brasileira se insere no contexto mais amplo de um país que foi concebido através da lógica da violência. Isto é, a História do Brasil é necessariamente uma história ligada a uma ordem brutal, em que há uma supremacia de determinado gênero e raça em detrimento de outros. Em um português mais claro, compreendemos que a experiência de tortura vivida pelas mulheres durante o regime militar faz parte de uma ordem mais profunda, que orquestrou a estrutura social brasileira de modo a conceber o corpo das mulheres e da população negra como subjugado ao domínio masculino, heteronormativo e branco.

Tal reflexão nos leva a enxergar a experiência da tortura como algo que *faz parte* de uma sociedade previamente estruturada pelo poder masculino e pela colonização. Isto é, como experiência histórica que penetra as profundezas da sociedade brasileira desde a cosmovisão dos povos que residiam neste território - antes da invasão portuguesa, até a inserção da violência estatal, como parte constituinte do próprio poder político. Para isto, nos valem de contribuições teóricas de historiadores e filósofos(as) que discorreram sobre a relação entre trauma, gênero, violência e colonialidade, como Gayatri Spivak (2010), Grada Kilomba (2019), Andreas Huyssen (2014), entre outros autores(as), sem perder de vista a centralidade da narrativa e dos relatos proferidos pelas mulheres na filmografia.

Que bom te ver viva - quando memória e arte se encontram

As experiências traumáticas das ditaduras militares no Cone Sul durante o século XX simbolizam uma marca abrupta na construção das sociedades e nas relações entre Memória e História na América Latina. A violência do Estado, marcada pelas operações militares, tinham um claro objetivo em estruturar os territórios latino-americanos para que estivessem em consonância com a política implementada pelos Estados Unidos e pelos países alinhados ao bloco capitalista nos marcos da Guerra Fria. Tratava-se de garantir “a ordem” política em prol dos interesses das elites. Desta maneira a repressão, torturas e os desaparecimentos, foram práticas recorrentes das autoridades militares. Sendo uma maneira de responder às movimentações políticas e de implementar “na marra” um

modelo de desenvolvimento desigual, aprofundando as contradições sociais e promovendo o aniquilamento dos pensamentos, utopias e organizações contra hegemônicas.

A arte, como linguagem que ultrapassa os limites da escrita da história de forma textual, alcança múltiplos sentidos nos olhares subjetivos e coletivos e foi um instrumento muito utilizado para disseminação e perpetuação dessas memórias sensíveis nos pós-ditaduras. Quer dizer, para muitos sujeitos que viram suas vidas e corpos transformados a partir dessas experiências, a produção textual nos limites acadêmicos muitas vezes limita a complexidade das vivências. Neste sentido, o longa-metragem *Que bom te ver viva* demonstra-se como fonte valiosa de vociferação dessas lembranças no contexto pós-Ditadura no Brasil. Obra de muita relevância não apenas pela construção técnica e fundamentação teórica, mas também pelo valor dos relatos em um contexto de abertura democrática. *Que bom te ver viva* é um documentário de 1989, portanto, poucos anos após o processo de redemocratização. Com direção da cineasta Lúcia Murat, o filme faz parte de um escopo mais amplo de produções que mobilizaram a memória da Ditadura Militar, como *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Jango* (Silvio Tendler, 1984).

Murat foi uma das milhares de brasileiras que tiveram suas vidas modificadas pela ditadura. Iniciou sua militância política no movimento estudantil e foi uma das estudantes presas no Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) em Ibiúna (SP). Após o Ato Institucional 5, Murat entrou na clandestinidade passando a atuar na Dissidência Estudantil da Guanabara (DI-GB) e depois no Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8). Em 1971, aos 22 anos, foi presa e torturada no DOI-CODI. Murat relatou sua experiência de tortura para a Comissão Nacional da Verdade (CNV)², onde falou sobre a intensa violência que sofreu entre pau-de-arara, choques elétricos e espancamentos. Ao resgatar a história de Lúcia³, percebemos que há no filme uma forte presença também da sua história.

²A Comissão Nacional da Verdade foi uma das primeiras e únicas políticas instauradas no Brasil, já no período democrático, que buscou investigar as torturas e os crimes cometidos pelos militares durante a ditadura, na intenção de fortalecer a busca por memória e verdade. “A Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão temporário criado pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, encerrou suas atividades em 10 de dezembro de 2014, com a entrega de seu Relatório Final. Esta cópia do portal da CNV é mantida pelo Centro de Referência Memórias Reveladas, do Arquivo Nacional.”. Ver mais em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>

³ Ver mais em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/lucia-murat/>

A obra mescla depoimentos de oito mulheres vítimas da tortura (Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza Rosa “Pupi”, Rosa Santa Cruz, uma que preferiu não se identificar, Criméia de Almeida, Regina Toscano e Jesse Jane) com trechos ficcionais que revelam os efeitos da violência cometida pelos militares, através da interpretação de Irene Ravache, que dá vida a uma personagem anônima, de forma a aproximá-la do conjunto de entrevistadas. Com o intuito de diferenciar a personagem ficcional e as cenas documentais, Murat optou pelo uso de diferentes técnicas do registro das imagens.

Os depoimentos das ex-presas políticas foram gravados em vídeo, com enquadramento semelhante a uma fotografia 3x4. Já nas cenas onde prevalece a dramatização de Irene Ravache, há uso da luz teatral de encenação, com o intuito de exaltar o discurso inconsciente do monólogo interpretado pela atriz. Na sequência de imagens abaixo, podemos observar como os diferentes usos de linguagens, bem como o uso de fontes arquivísticas, foram elaborados pela cineasta para desenvolver o argumento e constituir um fio condutor entre as mulheres torturadas.

Figura 1 – Dramatização de Irene Ravache demonstrando o protagonismo da personagem ficcional



Fonte: Captura de tela do filme *Que bom Te Ver Viva* (8'46'').⁴

⁴ MURAT, Lúcia. *Que Bom Te Ver Viva* (1989). Disponível em: <https://youtu.be/zqpybT37k9A?si=22Pw10rp96dkj7RV>. Todas as figuras que se seguem são capturas de tela do referido filme.

Figura 2 – Imagem da primeira vítima torturada. Chegada de Maria do Carmo Britto na capital argelina durante a Ditadura



Fonte: Captura de tela do filme *Que bom Te Ver Viva* (3'44'').

Figura 3 – *Close up* em Maria do Carmo Britto na imagem de arquivo como forma de situá-la em meio ao contexto



Fonte: Captura de tela do filme *Que bom Te Ver Viva* (3'47'').

Figura 4 – Entrevista com Maria do Carmo Britto



Fonte: Captura de tela do filme *Que bom Te Ver Viva* (3'53'').

Figura 5 - Breve biografia de Maria do Carmo Britto, com a sua vida durante a ditadura e após.



Fonte: captura de tela do filme *Que bom Te Ver Viva* (4'00'').

Desta forma, o filme mobiliza a temática da memória e reconfigura o passado a todo o instante, através da utilização das imagens (Huberman, 2017). Nessa percepção, a imagem não segue apenas uma perspectiva estética, mas também de relação entre o que se quer transmitir através dela e envolve simultaneamente gestos, olhares e pensamentos. A compreensão da imagem por este viés em uma fotografia talvez nos pareça mais objetiva, mas no filme há também a utilização de fotos e de imagens da época que podem ser visualizadas através dessa chave analítica. Neste bojo, Didi-Huberman (2017) aponta que a montagem na leitura das imagens possibilita também a utilização de um domínio público que as restitui. Murat, ao optar pelo uso de fotografias do período mesclada às entrevistas e à atuação ficcional nos parece buscar a interlocução de diferentes linguagens a fim de denotar um sentido bem objetivo: as vozes e rostos das mulheres que tiveram suas vidas modificadas após o processo de tortura.

As produções artísticas nos pós-ditaduras denotam um posicionamento em um cenário marcado pelas guerras de memória, que visam orientar o futuro e a sociedade que se quer construir. São produções que ensinam a elaboração de um pensamento histórico-crítico em relação ao passado, de forma que esses processos traumáticos não sejam esquecidos pela sociedade, justamente porque foram feitos pelo próprio Estado, amparado pela estrutura militar. Nessa perspectiva, o não esquecimento, estimulado pelas produções artísticas, educativas e também enquanto políticas públicas podem contribuir para a não repetição dos períodos autoritários e de violência por parte das gerações posteriores. São

experiências, portanto, que pela dimensão profunda do trauma, não são esquecidas e que por isso merecem um olhar diferenciado por parte de historiadores e historiadoras. Cabe à História, pois, atribuir-lhe espaço. Neste sentido, urge a necessidade de que nós compreendamos outras linguagens como, por exemplo, cinema, literatura, artes plásticas como fontes que também fazem parte da construção da memória e da própria História.

Tempo passado?

Compreendendo a necessidade de teorizar acerca das culturas de memória, a escritora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2007) apreendeu discussões importantes sobre acontecimentos traumáticos e suas relações com os indivíduos. Segundo a autora, o passado, principalmente no que tange às memórias sensíveis, permanece de forma muito presente. “Mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar.” (Sarlo, 2007, p. 9) Sarlo aponta para uma questão que tange diretamente às pessoas vítimas da violência do Estado: as lembranças. Desde Auschwitz, passando pelas Ditaduras Militares e chegando até os dias atuais, com os diversos casos de mortes em decorrência de crimes dos grupos militares ligados ao Estado, principalmente no Brasil, as lembranças demonstram como o passado mantém-se presente, pois *este* é o seu próprio tempo. Assim, a autora argentina compreende a lembrança como soberana e incontrolável (Sarlo, 2007).

Por consequência disso, o passado que se mantém presente torna-se uma grande esfera de construções que embora, aparentemente, estejam vinculadas estritamente às subjetividades, transitam nas disputas de narrativas dos acontecimentos e na história de grande circulação. Tal qual Beatriz Vieira (2014) aponta para como as repercussões do passado apresentam-se nas querelas do futuro, Beatriz Sarlo (2007) também compreende a maneira como os fatos vinculados à violência do Estado impactam politicamente nas construções de memória nas sociedades. Em outras palavras, as duas autoras buscam viabilizar a discussão sobre como os relatos das torturas possuem diversas visões, a depender do interesse do personagem que enuncia e quais são seus objetivos com a produção desta circulação pública dos olhares.

Ainda segundo a autora argentina, as produções artísticas nos cenários pós-ditaduras denotam essa ampla circulação das memórias e enquadram-se em modalidades não acadêmicas da escrita da História. Os filmes, os livros literários, as artes plásticas e

outras formas de linguagens não acadêmicas possuem a peculiaridade de reconstituir o passado baseando-se também em fontes testemunhais, o que atribui um poder de “responder plenamente às perguntas sobre o passado” (Sarlo, 2007, p. 14-15). Elas garantem um sentido e respondem às inseguranças causadas por este passado, com grande persuasão e poder de convencimento do que foi “verdade”, o que difere esses métodos da história acadêmica.

No entanto, a autora ressalta um elemento importante sobre essas circulações públicas da memória no que tange ao reconhecimento no mercado. Isto é, como estamos engendrados por uma lógica capitalista de comércio, venda e lucro da vida e, portanto, das narrativas, a produção de histórias de grande circulação reconhece sua aceitabilidade através do mercado e da adesão das pessoas que consomem esses bens culturais.

Trauma e vida

Em *Que bom te ver viva* a linha tênue entre memória e esquecimento sintetiza a relação traumática entre os fatos da violência e a sobrevivência das mulheres. Em diversos momentos, as entrevistadas não seguram o choro e a voz embargada mostra a relação de intensa repulsa ao relembrar dos momentos de tortura e ao falar de seus algozes. O aparente paradoxo entre lembrar e esquecer demonstra-se como uma grande tensão vivida pelas testemunhas através do relato oral e também da personagem ficcional. A aproximação entre as personagens dá-se, principalmente, por essa relação permanente na vida cotidiana das mulheres.

Ao selecionarmos um trecho para analisar, de forma sucinta, percebemos que em poucos segundos de imagem das testemunhas há uma mescla intensa e veloz dos sentimentos. Quer dizer, ora as vítimas tomam a voz para denunciar as cenas de abuso e violência, ora as reações emocionais envolvem o ato de narrar. No depoimento de Regina Toscano há, pelo menos, três momentos que demonstram a intensidade dos processos e as consequências psíquicas na vida presente. O primeiro é mostrado bem no início do filme, quando a militante aparece chorando nas filmagens e diz: “Aí, gente, peraí, só um minuto, tá, vou melhorar” (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989, 6’40’- 6’43’’) demonstrando como a retomada das memórias do período incidia em um lado emocional, o qual não se controlou perante às câmeras. Invadiu-na.

Já o segundo, é relatado por seu segundo marido que narra a história de uma noite em que a memória veio “sem freios e sem censuras” (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989,

40'19''), segundo o próprio narrador. Através desse trecho percebemos também como esses acontecimentos traumáticos afetam também o conjunto de relações em que as vítimas estão inseridas.

Eu me lembro, de uma coisa mais de perto, foi uma vez que a gente fez uma viagem e ganhei um livro do Gabeira de presente que contava os fatos da época. E Regina varou a noite lendo esse livro e acordei com ela balbuciando, numa convulsão, falando: “*filha da puta, filha da puta, filha da puta* [sic]” numa referência clara aos torturadores dela. (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989, 40:25 - 40:47)

O trauma fica exposto, ainda, em um terceiro momento quando Toscano fala sobre sua epilepsia crônica, que antes da tortura era tratada com remédios e terapia psicanalítica, mas que intensificou durante o período da violência dos militares. Nesta passagem, a narradora aponta a presença dos remédios de controle da doença enquanto a entrevistada é gravada. A dimensão da violência pode ser visualizada também no relato de Rosalinda Santa Cruz, que demarca em sua fala a condição do ser mulher e de como os torturadores utilizavam desta realidade para atingi-las também do ponto de vista sexual.

Éramos torturadas geralmente sem roupa. Nosso corpo era um objeto de tortura. [...]

Eu me senti inteiramente amedrontada. O que eu me lembro naquele momento é o sentimento de solidão, de medo, de total desproteção, diante daquele homem, né, daqueles homens (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989: 04'50" - 04'56").

Os questionamentos acerca da forma como a sobrevivência é dada torna-se, portanto, o eixo norteador do filme. A indagação é feita pela personagem ficcional de Ravache, ao se perguntar “Por que sobrevivemos, como sobrevivemos?”. Mas o que é o trauma histórico? Como ele foi desenvolvido pelo ponto de vista teórico? Recorrendo a um importante dicionário brasileiro, vejamos as seguintes definições: a) 1. Lesão local proveniente de um agente vulnerante. 2. Agressão ou experiência psicológica muito violenta. Origem etimológica:grego *traûma*, -atos, ferida, dano, avaria.⁵

Desta forma, percebemos o trauma como um acontecimento que pode ser psicológico ou físico. Ao trabalharmos o trauma pelo ponto de vista histórico e filosófico compreendemos esse sentimento como algo proveniente de experiências profundas das quais o sujeito se vê mediante a fatos que lhe causa horror, dor, morte, perseguição e tortura.

⁵ Ver mais em: “trauma”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/trauma>.

A palavra trauma é derivada do termo grego para designar ferida. Ele pode ser referenciado como o desdobramento de um sofrimento desmedido para quem o viveu, gerando desorganização psíquica que dificulta a possibilidade de enfrentamento e domínio da experiência dolorosa.

Individual ou coletivo, o trauma como uma “experiência impronunciável” ou obscura é difícil de ser apreendido, pois sua condição tardia (todo trauma compreende um período de latência e uma repetição, como uma resposta traumática) e sua irrepresentabilidade estrutural frustram a possibilidade de formação subjetiva e social (Bildung), vista como aprendizado também experiencial, bem como o processo de normalização contextual. (Vieira, 2015, p. 153).

Concordamos com a definição de trauma proposta por Beatriz Vieira e pensamos como uma ideia de ferida que permanece constantemente aberta, que ora se abre, ora se fecha, mas não cicatriza. Uma forma de lidar com o trauma é através da expressão, do ato de falar e de compartilhá-lo com outros sujeitos que vivenciaram experiências semelhantes.

No que diz respeito ao trauma histórico, Dominick LaCapra (1998) propõe analisar as cicatrizes históricas produzidas em dado momento em uma determinada sociedade. Afirma, ainda, que as sociedades modernas não costumam possuir processos ou rituais eficazes para ressignificar o trauma pelo ponto de vista de um luto coletivo. Na ausência deste, que seria capaz de contribuir para a elaboração da dor, configura-se um apagamento do trauma enquanto parte de processos históricos, ainda que ele siga ali. Grada Kilomba (2008) e Andreas Huyssen (2014) trazem uma dimensão do passado traumático, através da linha da psicanálise, enquanto experiência coletiva, que está vinculado a processos históricos e causa horror à humanidade.

Ambos, no bojo dos debates alemães, partem do Holocausto como um fato histórico que trouxe intensas consequências na vida dos sujeitos perseguidos pela Alemanha nazista. Na verdade, vale mencionar, que o trauma alemão é um ponto de inflexão importante para diversos estudos históricos que se debruçam sobre essa temática. Inclusive, em *Que bom te ver viva*, Ravache ao questionar o jornal que utilizou de sua entrevista para assemelhar a resistência à ditadura com a violência dos militares, se referindo à ela como “terrorista” e ao torturador como “médico” também mobiliza a memória do holocausto. Ela questiona se o Caso Mengele⁶ teria sido informado pelos

⁶ Josef Mengele (1911-1979) foi um médico no campo de concentração de Auschwitz e oficial do Partido Nazista da Alemanha, conhecido como “Anjo da Morte”. Foi responsável pelo extermínio de quase 400 mil

jornais na mesma tentativa de “imparcialidade” instrumentalizada pelo jornalista. Assim, ela criticou os “postulados científicos” de “ouvir os dois lados” defendidos pela imprensa na época, revelando uma falsa assimetria.

O fio que conecta Kilomba e Huysen nos permite enxergar a memória como uma dialética entre lembrança e esquecimento e o trauma como um sentimento que está imbuído nas memórias. No entanto, Kilomba nos alerta ao compreender a relação do trauma pelo ponto de vista da colonização. Isto é, o Holocausto judeu foi, sem dúvida, uma grande experiência de trauma histórico vivido pela humanidade. Mas não a única. Há, na autora, uma preocupação em retomar também as memórias da colonização (ou da plantação - que dá título a sua obra) como uma experiência histórica que trouxe imensos traumas para grande parte da população, sendo esta, especialmente, negra e de países que sofreram com processos de colonização.

Nesse âmbito, Kilomba se refere fortemente às temáticas raciais e à centralidade dos(as) negros(as) escravizados(as) ou seus descendentes enquanto sujeitos que tiveram toda a sua história alterada por essa experiência traumática, que foi a escravização enquanto parte constitutiva da colonização. Ainda que as protagonistas do filme não sejam necessariamente mulheres negras, as quais lidam com as consequências do sistema escravista vigente por 300 anos no Brasil, são mulheres que passaram por profundas violências sexuais. Kilomba também assegura um lugar a esta realidade, na compreensão de que essas mulheres também são vistas como “*o outro*”, assim como negros - condição sobre a qual iremos nos debruçar no próximo tópico.

Mudando as regras do jogo: vozes-mulheres⁷ caladas podem ser ouvidas?

A epígrafe que inicia este ensaio traz uma passagem do filme que expressa o poder do protagonismo, da voz e da necessidade de se ouvir os relatos e as histórias das vítimas de tortura. Sem dúvidas, esses relatos não são apenas para que se diga o que aconteceu, mas para dar vida a processos de violência que foram realizados por pessoas de carne e osso, que estão vivas e que muitas vezes ocupam espaços de poder importantes - no caso do filme, os militares. O protagonismo tomado “na marra” através da vociferação das dores traz, por outro lado, um sentido de silenciamento e abafamento, como se sempre

judeus durante a Segunda Guerra Mundial e fugiu da Alemanha em 1945, antes das tropas soviéticas invadirem o território nazista. Mengele fugiu para a América do Sul e morreu no Brasil, em São Paulo. O caso nunca foi punido.

⁷ O termo é oriundo do poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo.

estivessem ali, mas não fossem ouvidas. Dessa forma, percebemos como uma das intenções de Lúcia Murat com a produção foi a de dar espaço para que essas mulheres relatassem suas experiências, de modo a permitir o compartilhamento do trauma e de contribuir para um exercício ético-político, em que o compromisso com a expectativa de futuro se abre a partir dos relatos. Isto é, o difícil exercício de memória e esquecimento, mediado pelo evento traumático, é sistematizado na produção por uma postura ética, de orientação para que, no futuro, a tortura e a violência não constituam uma política de Estado.

Grada Kilomba (2014) trabalha uma perspectiva de “voz” que não está apenas engendrada no ato literal de falar. Embora também esteja, a autora considera as múltiplas linguagens artísticas como formas de as mulheres e “os outros” conseguirem o protagonismo e irem deixando, pouco a pouco, de serem *objetos* para passarem a ser *sujeitos*.

Reflexão parecida é da autora bell hooks (2019) que teoriza sobre a condição de sujeito. Sujeitos são aqueles que têm o *direito* de definir suas próprias realidades e estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias. O objeto, por sua vez, é aquele definido por outros, identidade criada por outros, e história designada somente de maneiras que definem a sua relação com aqueles que são sujeitos. A passagem do objeto para sujeito é o que torna a narração de histórias um ato político, o que pode ocorrer através da escrita ou da arte (performances, cinema, literatura, artes plásticas).⁸

Por sua vez, Kilomba traça um diálogo direto com Gayatri Spivak (2010) em muitos sentidos: ampliar o escopo de quem é o sujeito, necessidade de olhar para os países de realidade colonizada e compreender suas especificidades, e sair da visão eurocêntrica de História Universal. Mas Kilomba e Spivak se aproximam, sobretudo, na necessidade de transformar o espaço intelectual e de produção do saber em um local que permita às subalternas *falar*.⁹

Ainda que dialoguem, há uma interpretação de Spivak que aponta para a noção de enraizamento das estruturas sociais de silenciamento das “outras” sendo quase impossível

⁸ Reforçamos ao afirmar que tanto Kilomba quanto Hooks têm como objeto de reflexão a análise da condição de “outridade” vivida pelas mulheres negras e que esta não é a condição das mulheres entrevistadas. No entanto, acreditamos ser oportuna a utilização desses autores para compreender a complexidade da dor, pelo ponto de vista do gênero.

⁹ *Pode o subalterno falar?* (2014) dá título a importante obra de Spivak, em que irá desdobrar o debate sobre a impossibilidade dos sujeitos subalternos, isto é, aqueles que fogem do padrão homem-europeu-universal, de se colocarem no mundo e poder contar suas histórias e produzir conhecimento. Ver mais em: SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2014.

de serem rompidas, acabando por responder a pergunta do título de seu livro *Pode o subalterno falar?*. Em sua leitura, as estruturas (capitalismo, colonialismo, racismo, eurocentrismo) funcionam como um “rolo compressor” que, embora algumas “outras” (mulheres, negras, de países colonizados) possam ganhar destaque e ter alguma posição social que lhe permita a fala, isto é, o protagonismo e a voz, em algum momento essa visibilidade pode ser apagada. No entanto, no argumento de Géssica Guimarães (2022), essa fala e esse protagonismo podem ser garantidos mediante um trabalho intelectual de abertura de espaço para essas sujeitas, a partir da construção epistemológica da escrita histórica pelo ponto de vista de um segmento social que não é marcado pelo eurocentrismo. Além disso, afirma também a possibilidade de fala da subalterna através da obtenção de direitos sociais plenos, como o direito à vida, ao testemunho sem retaliações e, por que não, ao luto e ao trauma. Essa ideia de direitos dialoga diretamente com a noção de tornar-se sujeito proposta por bell hooks¹⁰.

Comprendemos, aqui, como o trabalho desenvolvido por Lúcia Murat contribui para o posicionamento dessas mulheres torturadas enquanto sujeitos, capazes de contarem suas histórias e de reposicionarem seus traumas no cenário público pela mediação das câmaras e das telas.

Acreditamos que o poder do testemunho em *Que bom te ver viva* contribui para a disputa de memória da Ditadura Militar, através de um compromisso ético e político da cineasta. Mas vai além. Os relatos reposicionam as mulheres torturadas em um lugar de protagonismo ao trabalharem seus traumas de forma coletiva e ao demonstrarem que são mais do que corpos torturados: são mulheres que amam, que possuem desejos sexuais, que querem constituir famílias, que são educadoras e historiadoras e que as marcas da Ditadura Militar e a condição da violência, ainda que sigam presentes, não definem por si só quem são.

Pequenas conclusões...

Com mais questões do que respostas, este artigo buscou apresentar as permanências do trauma, pelo ponto de vista da historiografia, no filme *Que bom te ver viva*. Buscamos entender a dupla dimensão do trauma: do esquecimento e da permanência, que se demonstra como tônica preponderante da obra. O desfecho do filme expressa a solidão e

¹⁰ Ver mais em: HOOKS, bell. *E eu não são uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Ed. Rosa dos Tempos. Rio de Janeiro, 2019.

as marcas que a experiência das violências sexuais provocam na vida das mulheres em contexto de tortura. A personagem ficcional de Irene Ravache profere um monólogo em seu quarto e finaliza olhando para a janela, enquanto a câmera vai, aos poucos, se distanciando e elaborando uma imagem espacial do seu apartamento. Entendemos que neste momento a dimensão da solidão provoca o espectador, tanto através da fala quanto através do movimento das câmeras, criando uma sensação de que *realmente* há feridas nas vítimas de tortura que permanecem abertas e que atravessam toda a construção subjetiva destas mulheres.

Um sentimento *só* - solitário e único, compartilhado com outras vítimas, mas que é sentido de maneira individual no cotidiano, nas memórias e na relação do ser com o mundo. Esse sentimento é o trauma, uma ferida subjetiva, ainda que a todo o momento ele tenha sido compartilhado entre as oito testemunhas e a personagem interpretada. A sequência abaixo demonstra a conjunção entre o monólogo e a imagem que busca elucidar o sentimento das vítimas de tortura:

Um dia eu disse a um dos torturadores, um que se achava muito eficiente, que eu preferia que me tivessem matado a ter sido torturada. Pode parecer uma frase de efeito, mas você não sabe como ela é verdadeira. Ele riu, ele riu. E disse que daqui a 20 anos eu iria agradecer por estar viva. Eu não sei como é essa história de que a vida continua, mas sei que ela continua, e que eu não posso agradecer e que eu gostaria que houvesse uma outra opção à vida que não fosse a tortura... 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 porque já me machucaram pra *caralho* [sic]”. É, eu acho que é isso.. eu devia pôr uma placa: “cuidado, cachorro ferido” (*Que bom te ver viva* - 1:33:30” - 1:35:40”)

Figura 6 - Personagem ficcional entre luz e penumbra, atrás das grades da janela de sua casa e sozinha proferindo a fala



Fonte: Captura de tela do filme *Que bom te ver viva* (1:34:53”).

Figura 7 - A câmera se afasta e enfatiza a dimensão da solidão. A expressão facial da personagem, triste, pode ser compreendida através da seriedade e da indignação de ser viver cotidianamente com o trauma.



Fonte: Captura de tela do filme *Que bom te ver viva* (1:35:34”).

O trauma, este sentimento ambíguo, ora coletivo, ora subjetivo, permanece na vida vivida das mulheres e caracteriza as marcas no presente. Sendo uma ferida que a todo o momento tenta ser curada através da manutenção das rotinas, dos afetos, mas persiste e marca os corpos e as histórias das mulheres. Por fim, entendemos, ainda, a arte como uma ferramenta que pode contribuir para a transformação das mulheres, constituídas historicamente enquanto objetos em sujeitos, com vozes e direitos. O filme de Lúcia Murat se insere nesse quadro do esforço intelectual e artístico para a realocação dessas mulheres enquanto protagonistas. Além disso, identificamos na obra uma preocupação ético-política em lidar com as experiências traumáticas enquanto dimensão de projeção de futuro que não permita a repetição de violências e de regimes autoritários, que violam corpos, torturam e matam seus opositores. Em suma, o filme é uma forma de retomar o passado para não esquecê-lo. Apresentando a possibilidade de reconstituição dessas memórias, de modo a reforçar a busca pelo equilíbrio entre a lembrança e o esquecimento.

Referências

FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

_____. *Cinema e História*. 2. Ed: Paz e Terra, São Paulo. 2010.

GUIMARÃES, Géssica. *Ensaio feminista sobre o sujeito universal*. EDUERJ, Rio de Janeiro, 2022.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

_____. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Ed. Elefante, São Paulo. 2019.

HUBERMAN, Didi. *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história*. Ed. UFMG, Minas Gerais. 2018.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, 213 p.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LA CAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado - Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIEIRA, Beatriz Moraes de. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970 in. In: Teles, Edson; Safatle, Vladimir. (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 151-176.