

Algumas imagens da ditadura civil-militar brasileira na Torre das donzelas

Some images of Brazilian dictatorship in documentary film Torre das donzelas

MEIRE OLIVEIRA SILVA

é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP) e docente no curso de Letras, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). É também autora de *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira* (Appris Editora) e de *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas* (Alameda Editorial). Além disso, atua como tradutora de textos literários e acadêmicos e como pesquisadora em Teoria e História do Cinema Documentário Brasileiro.

RESUMO

A História do Brasil, sobretudo em relação ao seu passado mais recente, gira em torno de disputas entre esquecimento e tentativas de preservação da memória. Geralmente, através de imagens de diversas naturezas, sempre conflituosas e que, deturpadas ao longo do tempo, vincularam-se muitas vezes a discursos que colocam em xeque, inclusive, as bases democráticas dessa sociedade sempre envolta em violências decorrentes de uma origem escravocrata e colonial. Diversas representações simbólicas, reproduzidas ao longo de sua história, contribuíram para enraizar algumas dessas práticas também em veículos de comunicação, destacando-se a internet e suas redes sociais. Nesse contexto, o filme *Torre das donzelas* (Susanna Lira, 2018) revela-se como uma inflexão ao suscitar reflexões através da retomada da memória, continuamente negada, do país.

Palavras-chave: Ditadura militar brasileira; Presídio Tiradentes; Documentário.

ABSTRACT

Abstract: Brazil's recent history is filled with disputes between forgetfulness and memories. So, its images are conflicted or distorted over time. Those images have often been associated to speeches against the democratic bases because the colonial slavery origin of that country. Several symbolic representations, reproduced throughout its history, contributed to persistence of violent practices also in the media, mainly on the internet and social networks. Thus, the documentary Torre das donzelas (Susanna Lira, 2018) reveals some new reflections through the resumption of that country and its continually denied memory.

Keywords: Brazilian dictatorship; Tiradentes Prison; Documentary film.

De acordo com Walter Benjamin, a narração possui a potência para conduzir as dores do passado, mesmo que seja através de substituição de umas memórias por outras, ou até por lacunas: “Assim como a dor é uma barragem, que resiste ao fluxo da narrativa, do mesmo modo, é claro que ela é rompida onde a correnteza se torna forte o suficiente para levar consigo tudo o que encontra para o mar do esquecimento feliz” (1995, p. 205). O exercício de escuta que permeia o documentário *Torre das donzelas* (Susanna Lira), de 99 minutos, suscita reverberações tortuosas entremeadas aos depoimentos de 16 mulheres, fazendo com que o espectador também participe estética e afetivamente do processo de reelaboração do já vivido. O diálogo promovido pelo filme direciona-se à reconstrução de tais memórias nessas lacunas.

Imagens de época relativas à prisão de mulheres, entre sucintos letreiros explicativos sobre o período, nos quais a questão de gênero já emerge através da frase “Neste período, muitas mulheres enfrentaram a ditadura e viveram a revolução sexual dos anos 60” abrem o filme. Segue-se a voz *off* de Dilma Rousseff, em meio a sua foto emblemática, quando presa política e ainda muito jovem sendo interrogada por militares que escondiam seus rostos:

Eu tinha 19 anos. Eu fiquei três anos na cadeia e eu fui barbaramente torturada. Qualquer pessoa que ousar dizer a verdade para seus interrogadores, compromete a vida de seus iguais e entrega pessoas para serem mortas. E eu me orgulho muito de ter mentido. (transcrição livre)

Assim, sobre a retomada da História, continuamente negada ou distorcida como trauma que deve ser elaborado para não retornar ainda mais violento, o filme reside. Ao reconhecer tais fissuras como passíveis de reconstruções, configura-se como resistência ao *tempo perdido*. Este documentário revela a vida de mulheres contrárias à ditadura, após perseguições e prisões no que elas classificaram, em seus relatos, como uma espécie de *via-crúcis* ou trajetória malograda daqueles escolhidos como inimigos a serem exterminados da sociedade por recusarem o discurso da violência ditatorial incorporada ao cotidiano brasileiro.

Os relatos das diferentes ex-presas políticas, ainda que subjetivos, harmonizam-se porque orbitam em torno de dores semelhantes. Trata-se de experiências traumáticas. Embora cada uma das mulheres ressalte especificidades da mesma narrativa adormecida. As pausas, os esforços de reconstrução por meio de desejos manifestos de reparação; a ponderação e o reconhecimento latente dessas etapas são recorrentes em testemunhos dessa natureza, como objetos da História Oral. Ao serem perguntadas sobre as memórias acerca do antigo Presídio Tiradentes – mote para a realização da obra –, emergem diferentes configurações para o edifício já demolido, em desenhos feitos a giz, nas lousas disponibilizadas a um dos processos de resgate memorialístico. A polissemia dessas imagens mantém relação com a memória. Presentificam-se novas celas da ala feminina cujo epíteto *Torre das donzelas* oscila entre o jocoso e o idealizado ao trazer as personagens das novelas de cavalaria medievais, intangíveis

e incorpóreas, a se embater inevitavelmente à recriação imediata das imagens de seus corpos femininos torturados e subjugados.

Logo, juntar essas peças memoriais também é reerguer a extinta Torre e materializar o resgate daquele tempo remoto. De alguma forma, em ido devir, o passado procura reconstituir-se no tempo presente. Ao comentar essa estratégia do documentário, de reedificar lembranças, afirmando que “a ditadura apagou os espaços de memória brasileiros”, a diretora Susanna Lira demonstra um misto de estarrecimento e alento por constatar que seu projeto de docudrama memorialístico, há sete anos, transfigurara-se em novo levante, em 2019, na estreia nacional. Lira, distopicamente, vê-se enredada e atacada em razão de sua narrativa em pleno século XXI. Nova donzela no país medieval das “ideias fora do lugar” machadiano, como esboça a sinopse da obra, em seu *site* oficial:

Em meio as atuais manifestações públicas nacionais, é notória a presença de milhares de mulheres incorporadas a massa ou se destacando dela com reivindicações especificamente femininas. Historicamente, as mulheres foram educadas para a vida privada, para casa, marido e filhos; sendo o espaço público – as ruas, a vida política, majoritariamente dedicado aos homens. Na virada dos anos 60 para os 70, o mundo assistiu a uma revolução cultural onde a emancipação da mulher era um dos vetores de transformação social. E as mulheres do Brasil viveram este efervescente momento em pleno governo militar. As entrevistadas aqui presentes são mulheres que lutaram, a sua maneira, contra a ditadura e forjaram um novo espaço político para a mulher brasileira. (PORTAL TORRE DAS DONZELAS)

A aura de atualidade do documentário reverbera-se, não somente pelo fato de denunciar o autoritarismo engendrado e naturalizado no âmbito da sociedade civil brasileira, mas também por desvelá-lo em seu caráter atemporal. Entre os relatos, a advogada Cida Costa relembra que, ainda muito jovem, ao ser conduzida por policiais, ouviu os gritos de outra mulher, entre a multidão que acompanhava a captura, bradar: “Terrorista! Morra, sua terrorista.” E completa ponderando o turbilhão de pensamentos que podem tê-la atingido na época: “Isso, num momento de queda é muito complicado de ouvir. E foi um grito que me acompanhou, no seguinte sentido: é por ela também... mas não conseguimos passar isso.” Sua autocrítica está ainda marcada pela utopia juvenil em relação a uma conscientização das massas – o grande projeto de grupos como o Centro Popular de Cultura que intuía levar o povo a apoiar a revolução e a derrotar o golpe contra as medidas sociais – como as reformas agrária e fiscal, etc. – de João Goulart. A mulher que desabafa hoje para a câmera reencontra a jovem do passado, e transcende as barreiras temporais em reelaboração constante dos traumas recolhidos nessas reminiscências.

Esse depoimento é um dos fios condutores da narrativa que se desenrola mostrando a ensaio malogrado de revolução social no país. Ações frustradas em busca de direitos básicos, como a liberdade de cátedra, imprensa e a revogação das penas dos perseguidos políticos. E os obstáculos nunca foram somente uma elite disposta a manter seus privilégios, mas também um

povo repleto de indivíduos alheios a seus próprios direitos e formado por um sistema violento que os dispõe contra seus iguais. E mesmo a convicção dos militantes da esquerda não aparece como traço comum, segundo outra das depoentes: “Você é empurrado para a clandestinidade”. A urgência de ação se impôs aos revoltosos de forma quase unânime. A situação levou as pessoas, sobretudo, os alvos concentrados em professores, estudantes, jornalistas e artistas, a se insurgirem. Mais do que sonho, a ideologia que leva à luta parece ter-se constituído, em sua maioria, pela necessidade de sobrevivência infligida pelo poder contrário às liberdades.

A entrevistada Guida Amaral comenta que foi presa pela Operação Bandeirantes (Oban)^[1], e que ser transferida para a Torre das Donzelas teria significado um alívio. São diversas as denominações atribuídas à trajetória composta por Oban (e DOI-Codi), DOPS e Presídio Tiradentes, ao longo do documentário. Todas imbuídas de horrores aos dois primeiros locais e a certo alívio na última etapa, o Tiradentes. Este existiria somente para o cumprimento de penas e não mais de submissões constantes a torturas e interrogatórios. Na verdade, a chegada ali seria a oficialização da condição prisional, fator não garantido pelo DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social), cuja matriz localizava-se no Rio de Janeiro, com diversas outras delegacias estaduais por todo o país, as DEOPS (Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social) junto ao DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna). Contudo, todos os depoimentos chocam pela sordidez da abordagem utilizada pelas forças repressoras condensadas nos testemunhos. Uma das mulheres conta que, ao ser questionada acerca dos Direitos Humanos da ONU, um policial ironiza: “Esqueça!”.

Em *As Origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt ressalta a destruição da diversidade como um dos pilares do totalitarismo e a consequente aniquilação da humanidade, mas também a possibilidade de reconstrução e recomeço. Assim, em uma estrutura semelhante à *Divina Comédia* (Dante Alighieri), e sua trajetória de expiação, elas se referem à OBAN, como o Inferno; ao DOI-CODI (seu sucessor), como o Purgatório – às vezes, em alguns depoimentos, tratava-se do DOPS –, antes da chegada ao Paraíso, o que seria Presídio Tiradentes (SP) em comparação aos outros centros prisionais. Depende do preso e das memórias que carrega de cada lugar. Ao explicar a tensão entre passado e futuro e sua ruptura em razão do totalitarismo, Arendt destaca a impotência da memória em sociedades submetidas a regimes dessa natureza:

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória em profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação (ARENDT, 2009, p.131)

Para isso, os silêncios e constrangimentos, sobretudo diante de torturadores homens e os abusos cometidos em relação à mulher prisioneira. Por mais que as torturas tenham diminuído

na Torre do Tiradentes, já como presas políticas oficiais, não cessaram completamente em alguns dos casos de presas submetidas constantemente a interrogatórios. A jornalista Rose Nogueira relata ter sido constantemente aterrorizada pelos carcereiros pelo fato de que, devido à prisão, deixara o filho de apenas um mês com a avó. Torturavam-na psicologicamente falando do perigo que corria a criança, além de interromperem com medicação seu período de aleitamento.

Sem contar, de modo geral, a utilização de vocábulos que remetem ao rebaixamento da condição feminina, fosse por meio de xingamentos (“filha da puta”; “puta”) ou considerações misóginas (“Para de [só] bater que assim ela vai gozar. Comigo [com a tortura], ela vai falar”). Imagens registradas no inconsciente coletivo e reproduzidas continuamente no âmbito social. Daí a constatação de uma delas: “A tortura feminina devia estar adaptada aos preconceitos que eles tinham”. E certo preconceito aplica-se, até mesmo, aos companheiros de luta homens, aqueles que haviam apelidado a Torre do Tiradentes como “das Donzelas”: “Mulher não vai pra guerra porque menstrua... engravida e menstrua” (as depoentes filmadas relembram essas máximas ao conversarem entre si, mas próximas à câmera). Ou mesmo o impedimento de ver os filhos, como no caso de Ilda Martins^[2], viúva de Virgílio Gomes da Silva, “o segundo homem do Marighella”, capturado por causa do sequestro do embaixador norte-americano, Charles Burke Elbrick.

Todas essas mulheres, ao serem convidadas a simular o que havia dessas recordações sobre a vivência em encarceramento, trouxeram à tona o mesmo retrato acerca da barbárie. As diferentes representações, provavelmente, ativeram-se ao que mais marcou dessas experiências – individuais. A imagem do terror reverbera-se entretanto coletivamente em cada um dos testemunhos. A partir do recolhimento dessas imagens simbólicas foi definido o cenário recriado pela diretora de arte, Glaucete Queiroz, perseguindo a memória contida em cada relato, enquanto fragmento histórico. Detalhes cênicos, como o livro *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos), compõem uma estética mista de clausura e sensibilidade da licença poética, já que os livros estavam proibidos, quando considerados subversivos, e um título desses cairia imediatamente no crivo das revistas, sem chegar facilmente às celas. Os tecidos translúcidos sugerem a inconsistência das lembranças diante do passado que se esvai a cada frase. Outro catalisador do resgate dessas memórias é a audição de sons já ouvidos durante os depoimentos, como o hino da *Internacional Comunista* ou a voz de Marighella, na *Rádio Libertadora*. Além das leituras pelas próprias mulheres de poemas de Brecht, Maiakóvski e do próprio Carlos Marighella. Todas essas imagens incorpóreas servem como materialização do passado no presente.

Atrizes jovens também foram convidadas a representar as experiências de outrora, mesclando encenações aos relatos, hibridizando o gênero cinematográfico, típico dos docudramas. E, por meio desses depoimentos e representações, o espectador é transportado a uma outra época. O tecido de memórias vai sendo construído por cada uma das testemunhas de si em um só enredo

que possui nuances diversas e focos narrativos a aprofundar alguns aspectos dessas experiências. Ainda assim, o retrato de todas as mulheres tende à horizontalização de modo a não sobressair o enfoque particular de alguma delas, afinal, todas as *Donzelas* já estavam anunciadas desde o título como protagonistas.

A diretora opta por não identificá-las, enfatizando somente seus testemunhos. Estes, a partir de diferentes partes e enfoques conectados nessa comunidade, encorpam-se e logram ultrapassar os limites da cela e do abismo histórico. Igualmente, silhuetas, feixes de luz, objetos pessoais, cartas e fotografias constituirão o mosaico de memórias imagéticas reunidas e ressignificadas. Até na realização de atividades do antigo ateliê do Presídio, desde o bordado ou outros artesanatos, além dos cuidados com o cabelo, especialmente, no dia das visitas, além de um inusitado desfile de moda. A vaidade e mesmo a futilidade constituíam escapes para se manter uma espécie de dignidade vigilante contra a aniquilação, no conflito presente na resistência de seus corpos de mulheres.

Dessa maneira, a cineasta Susanna Lira (representante de uma geração posterior à retratada) vê-se impelida de novo, mesmo involuntariamente, à chamada subversão devido a este documentário, ao serem considerados os crivos impostos ao cinema e às artes nacionais. Ações intensificadas desde os últimos dois anos antes da estreia do documentário, como a recente e simbólica retirada de cartazes de filmes clássicos do cinema brasileiro das paredes da sede da Ancine (Agência Nacional de Cinema), no Rio de Janeiro, e também do seu site. Talvez a subversão principal desse filme esteja, de acordo com Michael Pollak, no fato de que, "ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e denominadas, se opõem à 'memória oficial', no caso a memória nacional." (POLLAK, 1989, p.5)

Desse modo, o maior desvio narrativo talvez se apresente na canção *Suíte de Pescadores* (Dorival Caymmi), entoada pelas próprias ex-presas nesse jogo de reencenação de si mesmas, em atualização do antigo ritual de passagem de fechar o ciclo dessas vivências em irmandade, na saída da prisão. Laços e afetos foram construídos e atravessaram o portal do presídio rumo à formação da memória cuja força desse período ali vivenciado permitirá resistir ao tempo. Por meio de encenação e testemunhos, a memória encontra espaço favorável à recriação, já que recolhida de experiências como a juventude militante, a resistência às torturas e até a redenção de uma liberdade utópica delineada ainda sob o encarceramento. Palco de sobrevivências, o espaço construía-se também como comunidade em novos vínculos capazes de atravessar o passado de histórias anteriores à prisão.

Segundo material de pesquisa disponível no sítio virtual do Memorial da Resistência, o Programa Lugares da Memória^[3], o Presídio Tiradentes surgiu ainda no Brasil imperial, denominado

de Casa da Correção, “em resposta ao crescente número de pessoas classificadas como infratores.” (2014, p.01) No entanto, o intuito estritamente punitivo foi considerado exagerado até mesmo por políticos da época^[4]. A então Cadeia da Luz (devido ao bairro), como era popularmente conhecida, dava nome à Casa de Correção que, criada em 1825, foi inaugurada em 06 de maio de 1952, mas seria substituída pela Casa de Detenção do Carandiru, inaugurada em 1920, em atendimento às exigências do novo Código Penal de 1890 (PROGRAMA LUGARES DA MEMÓRIA, 2014, p.3). Contudo, isso só começou a acontecer na época de sua demolição, quando os presos políticos e comuns começaram a ser transferidos. Os acusados de vadiagem ou mesmo os escravizados em situação de fuga também eram alvos. A partir do Estado Novo, passou a receber também presos políticos, sendo Monteiro Lobato um dos exemplos ilustres, ao ocupar a cela 1.

As presas políticas ficavam também separadas das demais presas. Além de serem insurgentes contra o regime instaurado a partir de 1964, o arbítrio de lutar infringia todos os códigos de conduta reservados àquelas mulheres, ao desempenharem um protagonismo e um ímpeto contrários ao esperado como comportamentos convencionais à condição feminina. Ou seja, esperava-se no Brasil dos anos 1960 e 1970, apesar de todas as revoluções ligadas aos movimentos feministas estadunidense e europeu que começavam a ecoar por todo o mundo, procedimentos nos quais a mulher reservasse-se ao exercício da maternidade e aos afazeres domésticos, sempre submissa ao chefe de família, fosse ele o pai, o irmão ou o marido. A questão do gênero em uma sociedade como a brasileira afirmava-se arrigada a questões históricas, muito atreladas inclusive, a suas origens coloniais.

Pensar em tal formação histórica autoritária, talvez, ajude a compreender a permanência do chamado “Arco do Presídio”, na Avenida Tiradentes (SP). Esse portal sinédoque de um período de horror, aparece junto ao teatro de uma emissora de TV e a uma agência bancária, ambos ligados ao Estado. Sua presença não se destaca em meio à cidade e sua avenida movimentada, mas se mantém ali como uma subversão imagética, ainda que discreta, em meio aos sucessivos movimentos de apagamento e negação do passado. Seu ar espectral suscita diversas memórias na construção de São Paulo e do Brasil. O “coração econômico” do país hoje parece obstruído por ligeira disfunção que remete à ideia contemporânea de *antimonumento*^[5] que, como explica Seligmann-Silva, ao tratar da Arte

[...] por meio de inversões, nos faz ver o esquecido, o socialmente recalcado: no caso, os trabalhadores mortos que ficaram enterrados nos alicerces da capital, macabras pedras fundamentais sem nome [...] Seu contra-arquivo serve de antídoto ao esquecimento e revela em que medida não podemos separar mais os termos arte, política e ética da memória. (2014, p.7)

Dessa maneira, *Torre das donzelas*, produzido durante sete anos, hoje, ampara-se sob a urgência de resgatar vozes do passado que oralmente, tangenciando imagens contidas na

memória calca-se, então, na elaboração dos traumas que ainda seguem como sintomas da sociedade brasileira. Por buscar a preservação não só de uma memória, mas a reparação de fendas históricas adotadas como métodos de apagamento e silenciamento. Se até então os livros didáticos brasileiros sempre demonstraram certo receio de tratar da ditadura civil-militar, atualmente assiste-se à crescente suspensão de incentivos estatais a projetos educacionais e culturais. Um exemplo notório é o do filme *Marighella* (Wagner Moura), cuja estreia estava prevista para 20.11.2019 (Dia de Zumbi dos Palmares, o Dia da Consciência Negra), e teve previsão de estreia adiada para 14 de maio de 2020. Apesar de já ter estreado em diversos países, inclusive em festivais^[6] de região fronteiriça, como a Ciudad del Este (Paraguai).

Em sessão de estreia promovida em Lisboa, em 17 de novembro de 2019, Moura foi categórico ao afirmar que “A censura no Brasil hoje é um fato. Interditaram a cultura”. [...] Nós sabíamos que seria difícil fazer este filme. [...] eu não estava preparado para o filme não estrear no Brasil, quando nós já tínhamos uma data de estreia, tudo combinado.” Suas críticas se completam pela afirmação de que a Ancine é a responsável pela censura ao filme, ainda que diversa do passado, ao se pautar principalmente por imposição de meios burocráticos aos realizadores. As barreiras de meio século são transpostas e ressignificadas.

Por conseguinte, justamente por reconstituírem esse passado não superado, seja luta armada e ou na resistência “pacífica” ao golpe, muitas obras demonstram dificuldades para reconhecer esses impasses e até reelaborá-los, sem recair no dogmatismo ideológico. No caso de *Torre das donzelas*, os entraves de sua recepção hoje se dão pelo fato de ser uma obra delineada ainda na implementação da Comissão da Verdade, dentro do projeto da Comissão de Anistia a promover atendimento a todas vítimas por meio das Clínicas de Testemunhos, em 2011, em um estímulo ao resgate dessas memórias:

Com o AI-5, a ditadura “envergonhada” teria se transformado em “ditadura escancarada”, isolando-se da sociedade. A análise crítica sobre os processos de construção e revisão da memória social e histórica sobre o regime militar brasileiro ainda constituem um campo relativamente novo e devem ser mais adensadas nos próximos anos. Até porque, um dos temas da agenda atual do Governo brasileiro é a criação de uma “Comissão da Verdade” que, entre os seus objetivos, busca a superação da cacofonia de discursos (inclusive oficiais) sobre o regime militar, além de selar uma política mais coerente e coesa, na esfera governamental, em relação às violações dos direitos humanos perpetradas à época pelos agentes do estado. (NAPOLITANO, 2011, p. 8)

Por todas essas ocorrências, o filme provoca reações capazes de aproximar espectadores desta geração às mulheres dos anos 1970, na intersecção de seus receios. Como porta-vozes de uma época turbulenta, essas antigas presas dão corpo aos testemunhos do tempo de horror dividido entre os traumas das torturas – fossem de métodos confessionais ou do hábito totalitarista de exercer humilhações –, as notícias das mortes de outros companheiros vitimados pelo regime

e a distância de familiares e outros entes queridos. Quando Dilma Rousseff tornou-se a primeira mulher na história do Brasil a se tornar líder máxima na direção do país, é reconhecida – ao menos, entre aqueles que salientavam sua trajetória de luta, resistência e ascensão em meio a todas as condições adversas – como Presidenta eleita, epíteto que pode ter representado uma aparente revolução na linguagem, mas parece ter estimulado reações violentas nas imagens veiculadas de sua figura. E a consequência imediata pautou-se por sua reeleição, em 2014, permeada por ataques ainda mais misóginos a sua gestão^[7]. Porque a materialidade oriunda dessas representações reproduziu discursos ainda mais violentos. Tendo em vista que toda imagem é um produto histórico, a observação de seu momento de produção é uma chave para a compreensão de seu contexto de execução. Assim, a História desenha-se em meio às imagens engendradas e nas opções de quem as realiza.

Em 2016, após seis anos de filmagem do documentário, Dilma Rousseff é deposta mediante o processo de *impeachment*. É preciso lembrar que anos antes, em 18 de novembro de 2011, a lei 12.528/2011 foi sancionada, instalando oficialmente a Comissão Nacional da Verdade (CNV) para o resgate da memória de crimes políticos acontecidos no Brasil dentro do período de 18 de setembro de 1946 até 05 de outubro de 1988, instalando-se a Comissão em 16 de maio de 2012. Seus “membros entregam o Relatório à Presidenta Dilma Rousseff, em cerimônia realizada em 10 de dezembro de 2014 no Palácio do Planalto” (ARQUIVO NACIONAL^[8]). Os documentos levantados acerca dos crimes e dos mortos e desaparecidos ainda se encontram no site do Arquivo Nacional e qualquer cidadão pode ter acesso aos autos, livros e pesquisas a respeito – exceto a alguns materiais, como livros e *links* de obras, hoje consideradas novamente subversivas. Obras cujas imagens de uma época de exceção, hoje aparecem modificadas e questionadas pela disseminação em massa de novas narrativas, por meio de outras versões produzidas e reverberadas instantaneamente apagando narrativas de décadas. Sinais de intolerância e polarização política acirraram-se desde então, haja vista a tentativa de censura ao filme, conforme relata a cineasta (PORTAL UNITEVÊ).

Em sua estreia nacional, em setembro de 2019, após longo período de produção, o documentário ganha o prêmio do júri de Brasília que, segundo Lira (UNITEVÊ), não havia sido entregue à equipe por razões que a diretora afirma não saber oficialmente, mas intuir, devido aos últimos acontecimentos relativos às sanções sofridas pelo documentário e também às obras de outros artistas brasileiros nos últimos anos. No entanto, foram encontrados meios do filme continuar a ser exibido através de um canal pago de televisão, logo, com acesso restrito ao *grande público*. Aliás, uma tendência cada vez mais comum entre os realizadores para driblar as restrições impostas ao cinema brasileiro. Assim, pode-se compreender que, sem autorização para exibições gratuitas em escolas ou outros espaços públicos – conforme afirmado inicialmente em relação aos vetos cada vez mais frequentes a editais, formas de subsidiar e veicular a arte gratuitamente –, a arte é impelida à elitização. Consequência

imediate de um sistema excludente cravado em “estruturas de manobras e patriarcalismo (...) sob a nova forma de governos autoritários, os quais, de tempos em tempos, comparecem na cena política brasileira” (SCHWARCZ, 2019, p. 224).

Por fim, é preciso refletir sobre o contexto no qual foi instituída a Comissão da Verdade, concomitante ao início das pesquisas do filme, em 2011. Tendo em vista que esse documentário foi a primeira oportunidade das antigas presas políticas falarem sobre tais ocorridos, veiculando narrativas abafadas contra os discursos hegemônicos em torno ditadura civil-militar de 1964. Maria Rita Khel, ao comentar a instalação da Comissão da Verdade brasileira, alertava que

No Brasil, a sociedade não teve forças para impor um marco simbólico *e efetivo* do fim do Estado de exceção. A insistência na expressão “nunca mais” repetida em todos os atos cívicos por familiares de desaparecidos e militantes de direitos humanos - *para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça* - é uma espécie de apelo à força das palavras para impedir o retorno de crimes hediondos que, na verdade, nunca foram punidos. A porteira que interditava o gozo sádico foi aberta e não foi fechada. E foi aberta para autorizar a prática da barbárie por parte daqueles que ocuparam cargos públicos, autorizados a praticar o mal em nome de um suposto “bem”. (KHEL, 2014, p.2)

Susanna Lira reforça que o interesse por retratar esse período da História do Brasil está atrelado à importância da preservação da memória e transmissão desse conhecimento para as gerações futuras como maneiras de manutenção da democracia. Seu filme contou com três anos de pesquisa, antes do convite a testemunhas e personagens. Não havia um roteiro, mas as questões foram colocadas às depoentes e as filmagens foram se delineando espontaneamente em um trabalho coletivo. Somente ao final do filme, as mulheres aparecem identificadas^[9] como ligadas à Educação, à Arte ou às Ciências atualmente. Rita Sipahi, hoje ex-conselheira^[10] da Comissão de Anistia, é a ex-presa política que acompanhou o processo promovido pelos setores de Memória e Reparação, recém desligada do órgão em questão.

E o meio século de distância da ditadura civil-militar parece ser irrelevante ao considerar-se o renascer de diversas pautas semelhantes no âmbito da sociedade brasileira. Para essas mulheres que, segundo os depoimentos, aprenderam a viver novamente, após a prisão, “no mundão”, reviver o passado, não mais em memórias e imagens do vivido, mas de fato, causa estranheza. Outrora, jovens de classe média cuja origem confortável as possibilitou ter contato com a Universidade e continuar a ler, mesmo no cárcere – quando tinham acesso a –, jornais era um choque, deixando-as estarecidas com as notícias enviesadas ou com o preenchimento aleatório de espaços antes destinados a notícias e informações. Assistiram, não só ao terror impellido a seus corpos, mas também aos ataques e à manipulação da imprensa.

Provavelmente algum mecanismo precursor das *fake news*, reiterando a institucionalização de uma pós verdade através de relações intersemióticas com alcance imediato, tais quais *memes*

e vídeos de anônimos. Nas mentiras repetidas até transformarem-se em crença – recurso já largamente utilizado por um dos maiores nomes da propaganda nazista, Joseph Goebbels –, novas histórias são narradas. Em suma, todos os artifícios voltados ao controle de ordem totalitária atrelada às ideologias fascistas^[11] às quais o Brasil estava filiado, nos anos 1930, ainda na época do Partido Integralista e do governo Getúlio Vargas.

Mais do que como realizadora de cinema, a jornalista Susanna Lira debruça-se sobre fatos para resgatar uma verdade omitida e irmana-se a suas entrevistadas: “Por que você achou que sua geração não precisaria lutar?” foi o que afirmou (TVT) ter ouvido de uma de suas personagens históricas diante da roda viva que girou e parece cada vez mais voltar ao mais do mesmo do “eterno retorno” de um destino reservado aos países que se formaram às custas da violência. A quebra do silêncio é defendida por todas as depoentes como uma forma de libertação das amarras impostas pelo regime de exceção. Logo, a frase final de Rita Sipahi não conclui, mas deixa um recado maior, em ponderações carregadas de vaticínios, alguns anos antes da estreia do documentário, em 2019: “E o que significa a demolição daquele presídio? A tentativa de apagamento de uma memória. E as ações de silenciamento dessas coisas todas quem vêm acontecendo”. Portanto, buscar as relações memorialísticas entre imaginário e imagem na tentativa de reelaboração do vivido, pode conceber a chave para a compreensão do passado refletido como realizador do presente, enquanto trauma e pulsão de vida.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Izaías. FREIRE, Alípio. GRANVILLE, J.A. *Tiradentes, um presídio da ditadura*. São Paulo: Scipione, 1997

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2012

ARQUIVO PÚBLICO NACIONAL. *Série: Comissão Nacional da Verdade*. Disponível em <http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/967-serie-acervo-da-comissao-nacional-da-verdade-cnv>. Acesso: 19.01.2020

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1995

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/> Acesso: 19.01.2020

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

DOI-CODI São Paulo: *percursos de um lugar de memória*. Material impresso do Projeto Visitas Mediadas ao ex DOI-CODI. Núcleo de preservação de memória política. São Paulo. Outubro 2019

GODOY, Marcelo. *A casa da vovó*. 2ª ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.

KHEL, Maria Rita. *Gozo em estado de exceção: corpos torturados e pessoas desaparecidas*. 2014. Disponível em <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/mkt_evento_sobre_ditadura_sedes_2014.pdf> Acesso: 20.01.2020

LIRA, Susanna. *Entrevista*. Pé na Estrada. Unitevê UFF, s.d. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=49QtUWbVJU>. Acesso: 19.01.2020

_____. Debate. *Susanna Lira fala sobre o roteiro de Torre das donzelas*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FWfdD3ngHr4>. Acesso: 19.01.2020

_____. Entrevista. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T48izvRn57w> Acesso: 16.01.2020

_____. Entrevista. TVT. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J94ntTQfVNM&list=UUmQTY7b5w61WlmBbj5a8XrQ&index=11> Acesso: 22.01.2020

MOURA, Wagner. “Wagner Moura diz que há censura no Brasil em sessão de ‘Marighella’ em Lisboa” Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/wagner-moura-diz-que-ha-censura-no-brasil-em-sessao-de-marighella-em-lisboa.shtml?loggedpaywall> *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 18 nov. 2019. Acesso: 22.11.2019

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

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. vol.2, n.3. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989, p. 3-15

PORTAL TORRE DAS DONZELAS. Rio de Janeiro. Modo Operante Produções. Disponível em www.torredasdonzelas.com.br. Acesso: 16.01.2020

PROGRAMA LUGARES DA MEMÓRIA. *Presídio Tiradentes*. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2014

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

SCHWARZ, Lília M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

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

-
- [1] Herdeiros da semiclandestina Oban – cujos membros eram advindos das Forças Armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica, além de polícias federais, civis e militares) –, os “novos bandeirantes paulistas” voltados para a caça dos subversivos eram instrumentos para a manutenção do combate e da repressão das organizações de esquerda como meio de garantir a segurança nacional. Seu financiamento provinha de apoio empresarial brasileiro e estrangeiro e apoio da sociedade civil, em nome da contenção do “avanço comunista”. Suas ações concentram-se entre 1969 e 1973, entre os governos Costa e Silva e Médici – os chamados anos de chumbo – marcados pela perseguição a professores, estudantes, artistas, além da aplicação da censura em diversos níveis, principalmente da imprensa. Fosse para evitar ações extremadas ou simplesmente ideológicas. A partir da abertura ou transição, ainda no governo de João Batista Figueiredo, tais órgãos foram extintos. Mas foram as ações da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que ficaram responsáveis pelo levantamento dos dados relativos às violações aos Direitos Humanos ocorridas entre os anos de 1946 e 1988.
- [2] Sobre Ilda Martins. V. documentário em curta-metragem de animação *A Torre* (2017), de Nádia Mangolini.
- [3] Material produzido pelo Memorial da Resistência na capital paulista.
- [4] Senador Paulo Egídio, que recomendou seu fechamento.
- [5] Sobre artistas como Rosângela Rennó, Horst Hoheisel e Jochen Gertz, como alguns temas de suas pesquisas.
- [6] *Três Margens - Festival Latino-Americano de Cinema*. Na edição de 2019, entre os dias 24 e 29 de novembro.
- [7] Uma hipótese levantada por muitos pesquisadores é a de que todo o levante em prol *impeachment* iniciou-se justamente no momento de abertura dos chamados “porões da ditadura”, em face de suas pastas, documentos e outros materiais que ratificavam a presença de uma polícia política ainda muito atuante no Brasil.
- [8] Disponível em <http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/967-serie-acervo-da-comissao-nacional-da-verdade-cnv>
- [9] Conforme os créditos finais do filme ou seu *website*, com todas as depoentes, cujos relatos podem não constar na versão final no documentário, mas ajudaram em sua realização, como a cineasta Lúcia Murat.
- [10] Por questões políticas e pessoais, ela decidiu afastar-se do cargo diante das resoluções tomadas pela nova gestão.
- [11] Cf. tese *Educação, autoritarismo e eugenia, exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)*, de Sidney Aguillar Filho, e o documentário *Menino 23* (Belisário Franca) acerca desta pesquisa.