

Da memória individual ao retrato da experiência de época: observações sobre o filme *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat

Alexandre Fernandez Vaz*

Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Núbia Lourenço de Almeida**

Universidade de São Paulo
São Paulo, São Paulo, Brasil

Recebido em: 15 maio 2024

Aprovado em: 11 jul. 2024

Publicado em: 31 dez. 2024

Resumo

Desde de há alguns anos as trajetórias de mulheres que foram vítimas das forças de repressão durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) vêm sendo tema de memória e reflexão em diversos formatos. Este artigo ocupa-se de um exemplar pioneiro em tal temática, o documentário cinematográfico *Que bom te ver viva*, produzido e dirigido por Lúcia Murat e lançado no contexto da redemocratização brasileira, em 1989. Por meio de oito depoimentos e um monólogo interpretado por Irene Ravache, o documentário discute o presente de mulheres cujas vozes emergem na tela e busca responder sobre como aquela experiência violenta e traumática pode ser, em sua permanência na memória de cada entrevistada, uma testemunha daquele momento presente - evidenciando, assim, que falar a respeito de uma vivência traumática é mostrar uma ferida social inscrita no corpo do sujeito.

O trabalho é resultado parcial do Programa de Pesquisas Teoria Crítica, Racionalidades e Educação VI: estudos para a compreensão do tempo presente, financiado pelo CNPq (408324/2023-6, 312749/2021-0, bolsas PIBIC/UFSC/CNPq) e apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil – Código de financiamento 001.

* Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Departamento de Metodologia de Ensino. Doutor em Ciências Humanas e Sociais pela Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover; Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alexfvaz@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-4194-3876> <http://lattes.cnpq.br/6212166433015570>

** Mestranda em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo; graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: nubialourenco@icloud.com
<https://orcid.org/0009-0009-6908-2773>

Passados 35 anos de seu lançamento, resta-nos, ademais, a pergunta sobre o que o filme nos diz ou pode dizer sobre um presente que, como repetição traumática, não para de ecoar o fascínio pela violência ditatorial que suprime a política e até mesmo o sujeito. Basta notar que a justiça de fato jamais foi feita, uma vez que nenhum dos envolvidos com a tortura pagou pelos crimes que cometeu. Apresenta-se a obra no que diz respeito a seus elementos e à montagem, para então discutir-se seu conteúdo em torno de três eixos: o testemunho, a maternidade e o desejo feminino, uma vez que, a tais mulheres, não interessa apenas ter sobrevivido, mas também como seguir vivendo como sujeito da reconstrução democrática, reafirmando-se o desejo feminino, inclusive aquele de ordem sexual. Conclui-se que a culpa é algo indissociável da testemunha e delinea-se, assim, o testemunho como uma possibilidade de afastamento do trauma ao dissolver, justamente, a repetição da culpa.

Palavras-chave: Ditadura. Testemunho. Cinema. Memória.

From individual memory to the portrait of an historical experience: notes on the documentary *How good is to see you alive*, by Lúcia Murat

Alexandre Fernandez Vaz*

Federal University of Santa Catarina
Florianopolis, Santa Catarina, Brazil

Núbia Lourenço de Almeida**

University of Sao Paulo
São Paulo, São Paulo, Brazil

Received: 15th May 2024

Approved: 11th Jul 2024

Published: 31st Dec. 2024

Abstract

Since a couple of years, the lives of women who have been victims of the forces of repression during the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985) have been a subject of memory and reflection in various formats. This paper studies a pioneering movie in such a theme, the film documentary *How good is to see you alive*, produced and directed by Lúcia Murat and released in the context of Brazilian redemocratization in 1989. Through eight testimonials and a monologue played by the famous actress Irene Ravache, the documentary discusses the speeches of women whose voices emerge on the screen and seeks to answer how that violent and traumatic experience can be, in their permanence in the memory of each interviewee, a witness from that present moment - thus evidencing that to talk about

This work is a partial result of the research program Critical Theory, Rationalities and Education VI: studies for understanding the present time, financed by CNPq (408324/2023-6, 312749/2021-0, PIBIC/UFSC/CNPq funds) and supported by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brazil – Financing code 001.

* Full Professor at the Federal University of Santa Catarina, Education Science Center, Department of Teaching Methodology. PhD in Human and Social Sciences from the Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, Germany; MA in Education from the Federal University of Santa Catarina. E-mail: alexfvaz@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0003-4194-3876>

 <http://lattes.cnpq.br/6046144282787793>

** MSc candidate in Social Psychology at University of Sao Paulo; BSc in Psychology from the Federal University of Santa Catarina. E-mail: nubialourenco@icloud.com

 <https://orcid.org/0009-0009-6908-2773>

 <http://lattes.cnpq.br/9899717584418112>

of a traumatic experience is to show a social wound in the subject's body. After 35 years of its release, we remain, in addition, the question about what the film tells us or can say about a gift that, as a traumatic repetition, does not stop echoing fascination with the dictatorial violence that suppresses politics and even the subject. Just note that justice was never done, since none of those involved with torture paid for the crimes it committed. The film is presented with regard to its elements and montage, and then discuss its content around three axes: testimony, motherhood and female desire, since, to such women, it is not just concerned to have been survived, but also how to continue living as a subject of democratic reconstruction, reaffirming female desire, including the one of a sexual order. It is concluded that the guilt is inseparable from the witness and thus delineates the testimony as a possibility of removal from trauma by dissolving, precisely, the repetition of guilt.

Keywords: Dictatorship. Testimony. Cinema. Memory.

Introdução

Desde de há alguns anos as trajetórias de mulheres que foram vítimas das forças de repressão durante os governos militares (1964-1985) vêm sendo tema do trabalho de memória e reflexão, a exemplo do compêndio de entrevistas realizadas por Luiz Maklouf Carvalho (1998) e das contundentes recordações de Cecília Coimbra (2021) e de Ana Maria Ramos Estevão (2021). Esse movimento também se dá na forma de documentários cinematográficos, como *Paredes Pintadas*, de Pedro Santos (2010), *Em busca de Iara*, dirigido por Flávio Frederico (2014), *Retratos de identificação*, de Anita Leandro (2014) e *A torre das donzelas*, realizado por Susanna Lira (2014). A eles se junta o trabalho de Toni Venturi e Renato Tapajós (2002), *No olho do furacão*, que aborda a trajetória de quatro militantes de oposição ao regime, dentre eles duas mulheres.

Antes dessas obras, no entanto, o Brasil viu nas telas um documentário original sobre o assunto e ainda hoje surpreendente em relação ao conteúdo, seu formato e alcance, produzido e dirigido por uma mulher que também fora presa política durante os anos de arbítrio. Em 1989, no contexto da redemocratização brasileira, dez anos depois de promulgada a Lei da Anistia e nas vésperas da primeira eleição direta para Presidente da República desde 1960, Lúcia Murat lançou o documentário *Que bom te ver viva*. Em uma hora e quarenta minutos, vemos na tela a história da sobrevivência de oito mulheres que enfrentaram a ditadura, foram presas, torturadas, julgadas em tribunais de exceção e cumpriram penas de detenção impostas por eles.

A abordagem de Murat não é historiográfica, ao menos não no sentido estrito, já que o que lhe interessa não é discutir o que aconteceu na vintena de anos anterior à realização do filme, mas o presente das mulheres cujas vozes emergem na tela. Trata-se, antes, portanto, de responder sobre como aquela experiência violenta e traumática pode ser testemunhada no presente, em sua permanência na memória de cada uma. Por isso a pergunta central é a respeito do que hoje – na verdade, o final dos anos 1980, mas talvez também nos dias atuais – aquilo tudo representa, porque interessa não apenas ter sobrevivido (o que não é pouco), mas como seguir vivendo como mulher, sujeito da reconstrução democrática e dos próprios desejos. Resta-nos, ademais, a pergunta sobre o que o filme nos diz ou pode dizer passados 35 anos que, no entanto, não fizeram dissipar as névoas da ditadura.

Junto com as ficções *Quase dois irmãos* (2004), *A memória que me contam* (2013) e *Ana. Sem título* (2020), todas baseadas em histórias reais, *Que bom te ver viva* compõe a constelação de obras de Murat sobre a ditadura. Com exceção da primeira citada, em todas as outras são mulheres as protagonistas. A memória que me contam dramatiza a trajetória de Vera Sílvia Magalhães, militante do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR8), que participou do sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick, em 1969, cuja saída do cativo foi negociada em troca da libertação de 15 presos políticos que receberam pena de banimento

do país, partindo para o exílio. Detida e violentamente torturada – filha das camadas médias superiores, era vista como terrorista, mas também traidora da burguesia –, Magalhães foi uma das 440 pessoas intercambiadas pelo embaixador alemão Ehrenfried Anton Theodor Ludwig von Holleben, também sequestrado, mas por um comando da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Por sua vez, Ana. Sem título investiga o desaparecimento de uma artista plástica brasileira durante os anos de chumbo na América Latina.

As próximas páginas se dedicam a esse filme pioneiro que foi *Que bom te ver viva*. Depois de três décadas e meia, ele expressa o espírito do tempo em que foi construído, mas talvez também possa dizer algo sobre um presente que não para de ecoar, como repetição traumática, o fascínio pela violência ditatorial que suprime a política e aniquila o sujeito. O testemunho precisa que alguém o ouça, e isso é o que o filme de Murat ao mesmo tempo oferece e demanda. Para além dessa introdução, o texto organiza-se em outras três partes, antes das considerações finais e referências. A que se segue é a apresentação da obra no que diz respeito aos elementos que a compõem e à montagem. Em sequência, discute-se seu conteúdo em torno da ideia do testemunho e do feminino, para o qual os temas da maternidade e do desejo são, antes da finalização, elencados. Termina o artigo com uma breve reflexão sobre o trauma.

A obra

O filme de Lúcia Murat intercala cenas de um monólogo, interpretado por Irene Ravache, importante e conhecida atriz de então, presente nos palcos teatrais e nas telenovelas da Rede Globo, com depoimentos de oito mulheres que, como presas políticas, foram torturadas por agentes da ditadura civil-militar brasileira. Ele inicia com uma imagem de fundo preto e letras em vermelho que dizem, brevemente, sobre o período de exceção e anunciam que a obra se refere àquelas que sobreviveram a tais anos. A explicação ganha um complemento importante com a última coisa que pode ser lida na tela antes que subam os créditos referentes à obra: “Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade”. As mulheres documentadas estiveram no limite da loucura, mas não o romperam, ao menos não de todo, mesmo se considerarmos, como se verá, que uma delas se incorpora a uma comunidade religiosa e se recusa a falar diretamente das experiências vividas na clandestinidade, prisão e tortura. Um dos poucos homens que emergem na tela, marido de uma das depoentes, ele mesmo também preso político, diz que aí estava uma singularidade daquelas mulheres: sobreviverem sem ter enlouquecido.

Em sequência, a personagem interpretada por Ravache, em seu apartamento, no interior do qual desenvolverá todos os monólogos, dá o tom da narrativa que ali será apresentada: ao expor seus sentimentos e pensamentos, revive as memórias referentes às torturas a que fora submetida como presa política, relacionando-as com as angústias que vive em seu presente. Embora no início da obra ela se coloque frente a um aparelho de televisão e

a um videocassete, relatando que as fitas de gravação foram vistas e revistas, o que sugere que se trata de uma representação da diretora Lúcia Murat, a personagem jamais será nomeada. Isso garante que o tom e o conteúdo de sua fala jamais sejam editorialistas ou didáticos, mas expressivos, uma vez que se trata de mais uma das mulheres que sobreviveram – situação da própria diretora, militante do MR8, presa e torturada nos anos 1970 –, representando, assim, muitas outras que ganham voz nas palavras da atriz. Se os monólogos são ficcionais, embora baseados em fatos reais, sua verdade está naquilo que são capazes de expressar, tanto na intensidade dramática que os comporta, quanto na elaboração de sentimentos, que se organizam, como aliás também a dinâmica geral do filme, na afirmação do desejo feminino.

O esforço de elaboração é intenso e aparentemente infinito, de forma que a presença da experiência traumática não cessa de se fazer presente. O elo entre passado e presente pode ser sintetizado pelo questionamento “como é possível viver após experiências traumáticas?” ou, ainda, sob o dilema entre não querer lembrar e não poder esquecer; é, portanto, em torno da memória e do testemunho de mulheres, os quais nos situam naquele tempo presente, o dos primeiros anos após a ditadura, em plena transição democrática, que o filme se constitui. Nesse sentido, a personagem de Ravache, logo no início da obra diz que ao lado da pergunta sobre por que se sobreviveu (clássica questão dos que ficam para testemunhar), há que se colocar a interrogação sobre como foi possível tal sobrevivência.

A separação entre os elementos ficcionais (o monólogo) e de realidade (os depoimentos) é feita pela forma com que se produzem essas cenas: o monólogo, diferentemente dos depoimentos, é fotografado em um cenário com iluminação adequada a tal contexto, uma locação bem preparada para esse fim; há, ainda, transições, isto é, diferentes ângulos que vão se alternando à medida que a personagem dialoga consigo mesma, mas olhando para a câmera ou atentando para ela, mesmo quando se volta para um ponto que lhe é externo ou ao se ver no espelho. Os depoimentos, por sua vez, são gravados geralmente em *close-up*, o que diminui as exigências técnicas de produção, sem a preparação de um cenário que não seja aquele próprio do cotidiano de tais mulheres, o que inclui a casa, por meio de cenas de cuidado com os filhos e a realização de tarefas domésticas, o trabalho e algumas de suas formas de lazer, como o encontro com amigos e amigas. Evidencia-se, nesse processo, a atuação de Ravache em contraste aos testemunhos que são feitos nos ambientes pelos quais circulam as entrevistadas, que, por suas características acima descritas, conferem certo ar de cotidianidade para quem assiste a narrativa.

Enquanto os monólogos narram uma vida e suas vicissitudes – a matéria de jornal que desrespeita a memória e a chama de terrorista, o almoço em que os convivas se constroem com os relatos sobre a tortura, a angústia da espera por um telefonema que não acontece etc. –, as mulheres retratadas falam para a câmera, mas se deixam ver em seu cotidiano, sendo inclusive caracterizadas por pessoas de seu convívio – as quais, frequentemente, não sabem como lidar com as memórias da tortura.

Ainda que, portanto, apresente breves depoimentos de pessoas próximas a essas

mulheres sobreviventes, como companheiro, ex-companheiro, filho, sobrinho e aluno, a narrativa do filme é feminina: as oito mulheres entrevistadas falam sobre como atuavam em movimentos de resistência à ditadura, quanto tempo ficaram detidas, a quais processos de tortura foram submetidas e, também, sobre como continuaram suas vidas, sobre quais eram suas ocupações naquele momento em que o filme estava sendo gravado. A maioria tem filhos e tomava parte da vida política daquele final dos anos 1980, fosse nos movimentos sociais, no grupo Tortura Nunca Mais, fosse ainda na organização do Partido dos Trabalhadores, então com menos de uma década de existência. São mulheres pertencentes às camadas médias, com formação superior (algumas com pós-graduação em cursos de Humanidades) e com características e problemáticas que cruzam gênero, etnia e classe - várias criam os filhos solitariamente, por serem viúvas ou divorciadas, todas são não negras e ao menos uma enfrenta uma problemática típica daqueles anos, no âmbito da pequena burguesia nacional: o *off* sobre Rosalina Santa Cruz diz que ela se encontra em apuros porque, entre outros motivos, a empregada doméstica faltou ao serviço.

As retratadas, além da própria Lúcia Murat, são conhecidas, com exceção de uma que, como antes mencionado, desejou não dar um depoimento oral, senão por escrito para ser lido no filme. Para ela, que permanece anônima, retomar o tema da luta armada, prisão e tortura, seria corroborar com um clima de dor e sofrimento do qual todos seriam culpados. Coloca-se aqui um dos tipos ideais da herança da luta armada, algo também muito presente na contracultura dos anos 1960 e 1970, que é o esoterismo. O exemplo mais marcante desse processo talvez seja o ex-militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), poeta e líder espiritual daimista Alex Polari de Alvarenga (1984). As outras retratadas são Maria do Carmo Brito, Maria Luiza Garcia Rosa, Estrella Bohadana, Regina Toscano, Rosalina Santa Cruz, Criméia Schmidt de Almeida e Jessie Jane Vieira de Souza. Os depoimentos são sucessivos, o que não impede que aspectos de uns se mesquem a outros quando o assunto é comum ou a intervenção lança novas luzes sobre um fato ou interpretação que emerge. Afora isso, a narrativa em *off* e os monólogos ficcionais alinham a narrativa.

Como exemplo, Estrella Bohadana afirma ter sido submetida à técnica de tortura denominada procissão, em que ela e outros presos (um deles um padre) seguravam, nus, uma vela acesa e atada a um fio elétrico, enquanto caminhavam entoando a canção Jesus Cristo, sucesso do cantor popular Roberto Carlos; quem não a cantava, era levado para o pau-de-arara (técnica de tortura que consiste em amarrar a pessoa em uma barra de ferro e pendurá-la, dificultando, entre outros, o processo de circulação sanguínea). A exigência da canção com grande audiência na rádio, em um país cuja autoimagem de cristão é fortíssima, e na presença de um padre como preso político, como as outras pessoas em situação degradante, aciona a perversão como dispositivo de destruição pessoal e desmoralização política. À misoginia (não há torturadoras no teatro de operações) se alia o ódio ao que é visto como traição de classe (as mulheres são das camadas médias) e a abjeção à Igreja comprometida com as transformações sociais.

Criméia de Almeida, por sua vez, conta que foi obrigada a ver fotos de alguns de seus

companheiros decapitados por agentes da ditadura e que soube, na prisão, estando grávida, da morte do sogro, do marido e do cunhado, todos militantes do Partido Comunista do Brasil (PC do B), assassinados nos confrontos com o Exército na região do Araguaia, em 1972. Foi de lá, exatamente, que ela saía por estar grávida e, segundo afirma, às cabeças decapitadas não conseguia relacionar as pessoas que conhecia, em clara situação de choque traumático.

Em contraste a essas descrições de terror, elas narram suas experiências com a maternidade – tanto dentro e fora da prisão durante o período de ditadura, quanto depois, no período de redemocratização. Das oito entrevistadas, sete tiveram filhos, os quais se vinculam à possibilidade de continuação da vida após ter sobrevivido a técnicas de tortura; simbolicamente, em um sistema de governo que promovia ativamente a morte, essas mulheres resistiam, também, gerando vidas, duas delas ainda na prisão.

Testemunho

Ao refletir sobre Primo Levi e a possibilidade de que algo seja dito depois da experiência do mal absoluto, Giorgio Agamben (2008, p. 27) escreve que

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. É evidente que Levi não é um terceiro; ele é, em todos os sentidos, um supérstite. Mas isso também significa que o seu testemunho não tem a ver com o estabelecimento dos fatos tendo em vista um processo (ele não é suficientemente neutro para tal, não é um *testis*) (2008, p. 27).

Parece lícito colocar as experiências do mal em um mesmo nexos, se tomarmos em conta a sugestão de Theodor W. Adorno (2020), segundo o qual Auschwitz é um acontecimento irrepetível, mas que se atualiza como espírito a se materializar na contingência de cada dinâmica histórica. Se uma revolução cita a outra, atualizando suas esperanças, como sugere Walter Benjamin (2021), a barbárie, que nunca deixa de estar à espreita, se atualiza com novas roupagens. O próprio filme constrói esse elo, seja na figura de Estrella Bohadana, cuja família judia é sobrevivente da *Shoá*, assim como ela da última ditadura brasileira, ou em um dos monólogos interpretados por Irene Ravache. Ao comentar uma reportagem de jornal, pretensamente neutra, que se refere aos médicos participantes de tortura, a personagem satiriza o que seria a narração de uma notícia sobre os experimentos de interesse científico que Joseph Mengele realizou nos campos de concentração e extermínio do III Reich.

Que bom te ver viva traz testemunhos, mas ele mesmo é, nos termos sugeridos por

autores como Benjamin (2013) e Adorno (1997), o testemunho de um tempo, mesmo que possa não ser exatamente consciente desse movimento. E esse tempo é o dos anos de saída do último ditador, o general João Baptista de Oliveira Figueiredo, e do início do que se convencionou chamar de Nova República (1985), e, como já mencionado, da redemocratização, da instituição da Assembleia Nacional Constituinte e da promulgação da carta magna (1988), das eleições diretas para presidente da república (1989). O filme, no entanto, mantém-se fiel à proposta de evitar o que não é da experiência direta daquelas mulheres, guiando-se pelos seus depoimentos e, por meio de montagem eficaz, manter com firmeza os aspectos subjetivos que se materializam objetivamente na experiência histórica de cada uma. Então, justamente porque é um período de grandes acontecimentos na vida nacional, é preciso visibilizar o cotidiano de quem não esquece o que passou porque carrega as marcas no próprio corpo, de maneira que a transição para a democracia não faz apagar a dor e o sofrimento sentidos. Ao contrário, dor e sofrimento compõem a memória daquelas que sobreviveram e sua rememoração são elementos fundamentais para a construção de uma sociedade pós-ditatorial.

Essa disjunção entre o sofrimento pessoal e o andamento da vida política se mostra nas dificuldades que várias delas apontam em relação aos que com elas convivem, quase todos com muitas dificuldades em escutar ou compreender o que há para dizer. A exceção é o marido psicanalista (o que não deixa de ser sintomático) de Estrella e o de Jessie Jane, também preso político. A última, aliás, se diz marcada, mesmo depois da Lei da Anistia (de 31 de agosto de 1979), que possibilitou que deixasse a prisão, pelo epíteto de terrorista, assim como a personagem de Ravache reclama ao se ver mencionada na imprensa com a mesma evocação, enquanto o médico que acompanhava as torturas não é chamado de torturador. Profissionais da medicina foram agentes importantes no processo sistemático de repressão, fosse assinando atestados de óbito falsos de opositores assassinados por agentes do Estado, fosse coordenando os limites que as atividades dos verdugos deveriam considerar.¹ Maria do Carmo, a primeira depoente, lembra de, ao ser torturada, ouvir a avaliação médica segundo a qual era possível prosseguir porque sua pressão arterial seria equivalente à de um atleta.

A produção de Lúcia Murat quase não recorre a imagens do período de ditadura civil-militar no país. Entre um depoimento e outro, entre o monólogo e as entrevistas, o filme quando muito mostra manchetes de jornal, mas quase não há como recurso estético o uso de fotografias da época – seja de manifestações pacíficas, de ações repressivas, da presença de tanques ou de policiais armados nas ruas, do congresso nacional ou de conferências políticas ou, ainda, dos ataques de movimentos revolucionários a instituições financeiras, por exemplo, todos temas que são narrados. Uma ou outra imagem da época, quase sempre em caráter

1 O trabalho de Regina Ribeiro Parizi Carvalho (2018) inventaria, no âmbito dos esforços do grupo Tortura nunca mais, a batalha institucional e legal contra a participação de médicos em ações de tortura, falsificação de atestados de óbito e ocultação de cadáveres durante a ditadura militar.

peçoal, além de manchetes de jornal com notícias sobre as ações da guerrilha, perseguições e prisões – quase sempre inespecíficas –, ilustram alguma narrativa, mas é esta que determina aquela, e não o contrário. A exceção mais marcante, e que ainda assim não faz mudar o curso dessa opção, é um filme em formato super-8, a bitola usada em produções caseiras até os anos 1980, quando se popularizam as imagens em VHS para os registros pessoais e familiares. Trata-se de sequências da cadeia em que Jessie Jane e seu marido, Colombo, aparecem com a filha nascida no cárcere. Mesmo assim, mais importante que as imagens propriamente ditas, é o fato de que ambos, mais de dez anos depois, as projetam na parede da sala de casa para desfrutar das recordações.

A escolha quanto à ausência de imagens que representam diretamente o período de ditadura no Brasil remete, em termos de estratégias técnica e estética, ao documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann: tendo demorado pouco mais de uma década para ser produzido, esse é um filme feito inteiramente por depoimentos de sobreviventes de campos de concentração e extermínio nazistas e por entrevistas com agentes que fizeram funcionar a máquina de matança do nacional-socialismo. Lançado em 1985 e com quase nove horas de duração, *Shoah* é construído sem qualquer imagem de arquivo, delineando que a ausência, que retrata simbólica e eticamente o desaparecimento daqueles que foram mortos, somada aos testemunhos dos sobreviventes, são as verdadeiras imagens que sobraram do horror do Holocausto. O próprio Lanzmann (2010) afirma, polemicamente, que se encontrasse alguma imagem original do morticínio dos campos de concentração e extermínio, as destruiria, auferindo legitimidade aos testemunhos e nada mais. Pode-se dizer que tanto *Shoah*, quanto *Que bom te ver viva*, mesmo que este não chegue a tanto, à medida que optam por essa forma de narrar uma história se recusam a fazer do sofrimento, por meio da técnica, um espetáculo.

Em *Que bom te ver viva*, as mulheres, ao narrarem suas experiências, tornam comunicável o que parece ser da ordem do indizível, oferecendo indícios de como se estruturava o aparelho repressivo do Estado e de como os movimentos de esquerda se organizavam e agiam durante aquele período. Convém dizer que não há a tentativa de apagamento dos ataques contra a ditadura civil-militar realizados pelos movimentos de resistência e revolucionários, isto é, não se trata de reafirmar um ou outro lado da história, engendrando uma narrativa entre vilões e heróis no seio da história nacional, tampouco de reduzir fenômenos sociais a polaridades; trata-se, antes, de uma produção que reconhece a ausência do sistema democrático como um problema concreto, em que, por meio da suspensão dos direitos civis, a repressão estatal, em forma de terror, foi usada contra aqueles que se opunham ou que eram declarados inimigos do regime estabelecido, sendo a ocultação de corpos, o desaparecimento, a morte e a tortura, práticas sistematicamente empregadas.

Desta forma, por meio do testemunho de sobreviventes às torturas sistematicamente realizadas, esse filme-documentário possibilita tornar pública a memória de uma experiência coletiva, ainda que ela se mostre como registro do âmbito individual, isto é, das recordações dessas mulheres. Em mais de um relato, elas dizem sobre o constrangimento de estarem vivas após terem sido presas políticas e torturadas; esse constrangimento pode ser entendido tanto

em relação a quem escuta e convive com as sobreviventes, quanto em relação a elas mesmas. Estrella Bohadana diz:

eu tenho um filho de dez anos e outro que vai fazer quinze, mas o que sinto nos dois é que, embora... quer dizer, o fato de eu ter sido presa e ter sido torturada incomode e crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Eu sinto que é um assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça. Então eu acho que eles de alguma forma reivindicam que eu esqueça, talvez para que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa.

Rosalina, por sua vez, era ligada à esquerda armada e conta sobre o desaparecimento de seu irmão, descrevendo esse meio de destruição como um dos piores procedimentos empregados pela ditadura, uma vez que, por não haver corpo, a morte dele jamais fora concretizada no âmbito simbólico; “como não havia o corpo”, diz a sobrevivente, “havia sempre a esperança de vida”. Rosa, ainda, relaciona o fato de estar viva ao sentimento de culpa:²

Uma das coisas que eu não me conformava na morte de Fernando era eu estar viva, né, ter sobrevivido. Ter sobrevivido para mim era um peso... por que eu sobrevivi e ele não? [...] Isso me fez levar assim a um sentimento de autodestruição enorme, né. Então eu me sentia culpada com qualquer sentimento de alegria, por exemplo, se eu estava numa praia, mesmo dois anos depois de Fernando desaparecido, de repente me dava assim um sentimento de culpa terrível. Como eu podia estar me divertindo, indo à praia, se Fernando estava morto, se Fernando podia naquela hora estar sendo torturado, e eu estava ali ao invés de estar buscando, procurando, em lugar de estar denunciando a morte dele. Então eu não tinha nenhuma condição de ter uma relação com o prazer.

Desses dois breves trechos apresentados dos relatos de Estrella e de Rosa, observa-se, no primeiro, a ideia do silêncio e do esquecimento como proteção e, no segundo, a culpa por ter sobrevivido, evidenciando, nas duas formas, que falar a respeito de uma vivência traumática é mostrar uma ferida social inscrita no corpo do sujeito.

Cabe, antes de prosseguir, a menção à atualidade desse passado no que diz respeito ao desaparecimento do irmão de Rosa. Fernando Santa Cruz foi, entre centena de outras pessoas, sequestrado, torturado e assassinado durante a ditadura civil-militar. Seu corpo foi levado para incineração em fornos de uma usina açucareira no estado do Rio de Janeiro, por Claudio

2 Este é um ponto bem destacado também por Maria Paula Nascimento Araujo (2023).

Guerra, ex-delegado do Departamento de ordem política e social (DOPS) e atualmente pastor da Assembleia de Deus (Cf. Vaz, 2019; Pitasse, 2021). O filho de Fernando, Felipe Santa Cruz, foi presidente nacional da Ordem dos Advogados no Brasil (OAB) no triênio de 2019 a 2022, quando se encerrou o processo judicial que considerou Adélio Bispo, autor da facada em Jair Bolsonaro durante a campanha eleitoral, inimputável. Em alusão indireta ao fato, o então presidente da República disse que “um dia, se o presidente da OAB [Felipe Santa Cruz] quiser saber como é que o pai dele [Fernando Santa Cruz] desapareceu no período militar, eu conto para ele. Ele não vai querer ouvir a verdade. Eu conto para ele” (Cf. Mazui, 2019).

Dias após essa entrevista, Jair Bolsonaro, em uma *live* em que se deixava ver tendo os cabelos cortados, afirma que a morte de Fernando teria sido obra de companheiros do próprio militante. Como tantas outras vezes aconteceu, e atuando como *influencer*, o titular do Planalto à época não apresentou evidência do que afirmava (Cf. Vaz, 2019; Migalhas, 2019). Em junho de 2023, entretanto, Carlos Guerra foi condenado pela Justiça Federal de Campos dos Goytacazes por destruição e ocultação de doze corpos, dentre eles o de Fernando, com base em sua própria confissão presente no livro *Memórias de uma guerra suja* (Corrêa, 2023), evidenciando como difamatória a declaração do ex-presidente Jair Bolsonaro e, ainda, como a memória, por vezes dolorosa para alguns e alvo de chacota para outros, ainda é disputada em nosso presente.

Desejo e maternidade, maternidade como desejo

Eu finjo que não sofri tortura sexual, você finge que não sabe de nada. (...) Eu odeio quando dizem que se fosse com vocês, vocês nunca mais trepariam. Eu gosto de trepar. Por que eu não tenho o direito de trepar? (Personagem de Irene Ravache).

Recentemente, Vera Iaconelli (2023) apresentou um estudo em que critica o que chama de maternalismo, neologismo com o qual procura sintetizar as representações opressivas que, sob o patriarcado, constroem as mulheres ao cumprimento de expectativas fixas em relação à maternidade. Entre elas está aquela sugestão segundo a qual uma mulher não se vê plena se não gerar filhos. Não se pode descartar o quanto cada uma das presas políticas se via sob tal pressão, mas tampouco se pode negar que ter filhos foi uma forma de resistência ao arbítrio e de reafirmação da vida. Como afirma Criméia, que foi encarcerada estando grávida de seu único filho, “Eles tentam acabar comigo, e nasce mais um. Aqui mesmo, onde eles tentam me eliminar, onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua”. Uma das crianças nascida na prisão foi gerada naquela que foi a primeira oportunidade que presos políticos tiveram de encontros íntimos, ainda que encarcerados – no caso em tela, ambos, Jessie Jane e Colombo, eram detentos nas mesmas condições, mas em unidades distintas. Notável, nesse mesmo sentido, é o depoimento de Maria do Carmo, cuja afirmação da

condição feminina passa por uma capacidade que hoje entendemos extensiva a homens trans, pessoas agêneros e não binárias, mas que naquele momento se restringia – ao menos no plano imaginário – às mulheres. Diz ela que os homens se tornam ávidos pelo poder porque são incapazes de gerar vida, resumindo-se seus corpos à produção de excremento. Ao contrário, ao feminino dá-se essa condição que não diz respeito apenas à geração de mais um indivíduo, mas da própria vida que é requisito de existência da sociedade.

A maternidade na vida dessas mulheres não é questionada, tanto por significar, simbolicamente, a continuidade da vida, quanto pela identidade feminina estar culturalmente atrelada à possibilidade de procriação – ao que, em boa medida, é identificado por Iaconelli como maternalismo. Por sua vez, sua sexualidade, em sentido mais amplo, é questionada, seja pelo fato de entre as oito entrevistadas a maioria ser mãe solo, seja pelo estigma de que após ser torturada e abusada sexualmente, não haveria espaço para o desejo de ordem sexual. No último monólogo interpretado por Irene Ravache, ela reafirma a dimensão do desejo do qual a mulher torturada não se privaria: olhando para a câmara, a atriz diz dos homens que supõem que aquelas que foram seviciadas, torturadas em sua máxima intimidade, já não poderiam ou não gostariam de manter relações sexuais. Eles, ouvimos na voz da atriz, estariam enganados porque as subestimam. O desejo, inclusive o de ordem sexual, as fazem viver.

A oposição entre erotismo e maternidade faz parte, como analisa Joel Birman (2016), da experiência moderna, em processo de retomada, ainda que sob chave cientificista, daquilo que fora estabelecido pela moral do cristianismo. A compreensão da condição do feminino ou, se se quer, do dom para a maternidade, definiu tanto a finalidade biológica da mulher, quanto suas modalidades de inserção no campo social: o erotismo seria inconciliável com a maternidade e sempre socialmente problemático no que seria o ser da mulher, uma vez que ampliaria a finalidade do sexo para além da reprodução biológica. A função da mulher restringir-se-ia à vida doméstica, à sua capacidade de gerar a vida e reproduzir, paradoxalmente, a vida social, mas sem fazer parte da vida pública. No contexto da oposição entre cultura e natureza, a primeira como desenvolvimento que se dá em relação ao domínio da segunda, o homem estaria mais próximo do polo da civilização, apto à razão e, portanto, à vida pública, ao passo que a mulher seria a representante do polo da natureza. Institui-se o que entre os antigos já se colocava, a ideia segundo a qual um ser humano completo só o é na medida em que é livre, o que significa participar da política. O preço que muitas das mulheres que dela tomaram parte pagam por romperem com esse destino que lhes é imposto, observa-se do documentário de Lúcia Murat, é, aliás, a solidão.

Disso resulta, historicamente, o caráter inquestionável da maternidade, porque ela atribui ao feminino sua função civilizatória, deixando a política aos homens. Ainda que haja avanços significativos nas últimas décadas com relação à ocupação da vida pública pelas mulheres, bem como a ampliação da compreensão do que antes era visto como estritamente do âmbito privado pode ser do domínio político, este ainda é masculino: em mais de cem anos de República, tivemos apenas uma mulher como representante do Poder Executivo do país em nível federal, a qual não concluiu seu segundo mandato – para o qual fora eleita pelo voto

popular – após ter sofrido impeachment – ela mesma, aliás, militante perseguida, presa e torturada durante os anos de exceção; e, como antes mencionado, para ficar em apenas mais um exemplo, no teatro de operações da ditadura não havia torturadoras.

O imaginário relativo à mulher fora das funções domésticas, portanto, carregaria em si certo ressentimento e o erotismo feminino teria algo de antinatural; ocupar-se do político, sobretudo em governos de exceção (que paradoxalmente eliminam a vida pública e instituem a violência como norma), por meio da luta armada, corresponderia a uma transgressão do papel feminino, uma forma de constranger a natureza e a essência da mulher. A tortura, nesse sentido, seria a tentativa de correção perversa ou de meramente punir essas mulheres militantes (antinaturais e, por extensão, anti-civilizatórias). O relato de Rosalina expõe a sensação de medo e desproteção frente aos torturadores (sempre homens, no plural) e diz que, em uma sessão de tortura, “o que estava em jogo não era a informação, o que estava em jogo era a minha desestruturação, era a minha rebeldia, era o fato de eu ter me rebelado contra a autoridade”.

A isso corresponde uma sugestão de Paula Alves de Almeida e Paloma Coelho (2015), segundo a qual a tortura contra as mulheres as tomam como tal em particularidade, ou seja, incidem em processos de produção de dor e sofrimento sobre o sexo e o gênero. As vítimas relatam ainda outras formas pelas quais foram violentadas, como revistas íntimas, choques elétricos na vagina, uso de grande quantidade de baratas que circulavam no ambiente e pelos corpos sempre nus, terem sido penduradas no pau-de-arara estando menstruadas (e sendo humilhadas verbalmente por isso), entre outros tormentos. E, quando já imploravam pela morte, após sessões de tortura, viam-se impotentes perante o gozo do torturador.

Considerações finais

“Eu não fiz parte desse acordo de silêncio” (Criméia Almeida).

O depoimento de Jessie Jane destaca, naquele final de década de 1980, a necessidade de não esquecer. Sua disposição era a de denunciar os torturadores, se encontrasse um deles em qualquer lugar em que estivessem. A justiça de fato jamais foi feita, uma vez que nenhum dos envolvidos com a tortura pagou pelo pelos crimes que cometeu. Entre os dois únicos condenados, o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra – chamado de “terror de Dilma Rousseff” pelo então deputado federal Jair Bolsonaro, ao votar pelo impedimento da presidente em 2016 – morreu sem cumprir pena, ele que teve entre suas vítimas Criméia Almeida. Espera-se o que cumprirá Cláudio Guerra, recentemente condenado pelo desaparecimento dos corpos a partir da casa da morte, de Petrópolis, inclusive o de Fernando Santa Cruz.

Mas, por que não deixar o passado morrer, livrando a memória do entulho que se sedimenta no sujeito e no social, restos de más lembranças de um tempo ruim que, segundo tantos, foram gerados por culpa daquelas e daqueles que se dizem vítimas? Porque não é justo

com os que morreram, poderia dizer Walter Benjamin (2010), para o qual só a rememoração pode salvar não apenas os que sofreram, mas também as gerações presentes e futuras que são herdeiras daquele sofrimento. Como também porque a história se orienta não por uma linha de progresso linear e infinito, senão que é um acúmulo de escombros que não podem ser contemplados sem pesar e sem horror.

A culpa é algo indissociável da testemunha. Adorno (1963) destaca que aquelas pessoas que denunciam as atrocidades e o mal que elas mesmas ou outras sofreram, como no período pós nacional-socialista, com frequência são alvo de intolerância e repulsa, como se ao anunciarem a existência de algo, fossem elas mesmas as responsáveis pelo acontecido. Rosalina sentia-se culpada, depois de deixar a prisão, em qualquer momento de fugaz alegria, já que seu irmão está desaparecido e pode ser que estivesse, naquele mesmo momento, sendo torturado. Não deveria ela estar à procura dele? Maria Luíza, por sua vez, sente a culpa daqueles que, destituídos da própria integridade, não puderam senão delatar. Como afirma Dilma Rousseff em depoimento ao livro de Carvalho (1998), culpar quem delata nas condições de tortura é dar razão ao torturador, ou seja, é vitimar permanentemente aquela que foi vítima. Primo Levi (2004, p. 67) expõe de forma lapidar como se subjetiva aquele que só pode testemunhar porque, em detrimento de outros (é assim que se sente), sobreviveu:

é um julgamento que o sobrevivente vê, ou acredita ver, nos olhos daqueles (especialmente dos jovens) que escutam suas narrações e julgam com facilidade os fatos passados; ou que, quem sabe, sente ser-lhe endereçado sem piedade. Conscientemente ou não, sente-se acusado e julgado, forçado a justificar-se e a defender-se.

O testemunho afasta o trauma ao dissolver a repetição da culpa. Se Freud (2013) tem razão quanto à repetição que não pode ser evitada pelo indizível que o trauma promove, o testemunho seria capaz de dissolver o círculo infernal que aprisiona, a repetição do sempre-o-mesmo que impede simultaneamente de recordar e logo superar, sem que seja necessário esquecer. Agamben (2008) destaca o quanto para Primo Levi foi importante, para lidar com a culpa de ter sobrevivido, o fato de haver testemunhado. De fato, para cada uma daquelas mulheres o testemunho pode não ter sido suficiente para a superação do trauma, mas é certo que foi necessário não só para elas, mas para o país, na medida da urgência de haver-se com o próprio passado. Não bastassem os acontecimentos por si mesmos, a presença do espírito aterrorizante que os animaram ontem, segue hoje mais vivo do que nunca.

Referências

ADORNO, Theodor W. Ästhetische Theorie. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, Theodor W. Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: *Eingriffe*. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

ADORNO, Theodor W. Erziehung nach Auschwitz. In: *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker*. (Org. por Gerd Kadelbach). 28.ª ed. Berlin: Suhrkamp, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Paula Alves; COELHO, Paloma. Mulheres em contextos de guerra, conflitos e movimentos sociais: tomando como exemplo o filme “Que bom te ver viva”, de Lúcia Murat, Brasil, 1989. *Anais da [...] Reunião Equatorial de Antropologia*, 5. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 2015.

ALVARENGA, Alex Polari. *O livro das mirações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Memórias femininas da luta armada no Brasil e em Portugal. *Varia Historia*, v. 39, n. 81, set.-dez. 2023.

BENJAMIN, Walter. *Werke und Nachlaß*. Kritische Gesamtausgabe. Band 19. Über den Begriff der Geschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Organização de Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam, 2013.

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

CARVALHO, Regina Ribeiro Parizi. Participação de médicos em torturas no período da ditadura militar. *Transversos: revista de história*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 264-271, abr. 2018.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. Rio de Janeiro: Globo, 1998.

COIMBRA, Cecília. *Fragments de memórias malditas: invenção de si e de mundos*. São Paulo: N-1, 2021.

CORRÊA, Douglas. Ex-delegado do DOPS é condenado por crimes durante ditadura militar. *Agência*

Brasil, 12 jun. de 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/ex-delegado-do-dops-e-condenado-por-crimes-durante-ditadura-militar>. Acesso em: 13 maio 2024.

ESTEVÃO, Ana Maria Ramos. *Torre das guerreiras: e outras memórias*. São Paulo: Ed. 106, 2021.

FREUD, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*. Reinbeck bei Hamburg: Reclam, 2013.

IACONELLI, Vera. *Manifesto antimaternalista: psicanálise e políticas de reprodução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

LANZMANN, Claude. *Le lièvre de Patagonie*. Paris: Gallimard, 2010.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, a impunidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MAZUI, Guilherme. Bolsonaro: "Se o presidente da OAB quiser saber como o pai desapareceu no período militar, eu conto para ele". *G1 Política*, 29 jul. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/29/se-o-presidente-da-oab-quiser-saber-como-o-pai-desapareceu-no-periodo-militar-eu-conto-para-ele-diz-bolsonaro.ghtml>. Acesso em: 13 maio 2024.

MIGALHAS. Bolsonaro conta sua versão do desaparecimento do pai de Felipe Santa Cruz. *YouTube*, 29 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=80qjTjCem0U>. Acesso em: mar. 2024.

PITASSE, Mariana. RJ: Justiça destina à reforma agrária usina onde corpos foram incinerados na ditadura. *Brasil de fato*, 3 jun. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/06/03/rj-justica-destina-a-reforma-agraria-usina-onde-corpos-foram-incinerados-na-ditadura>. Acesso em: 13 maio 2024.

VAZ, Alexandre Fernandez. Corpos que já não podem falar. *Revista: Pensar a educação*, 2019. Disponível em: <https://pensaraeducacao.com.br/corpos-que-ja-nao-podem-falar/>. Acesso em: mar. 2024.