

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO - UPF
INSTITUTO DE HUMANIDADES, CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E CRIATIVIDADE -
IHCEC
CURSO DE HISTÓRIA

**QUE BOM TE VER VIVA (1989): MEMÓRIAS DA DITADURA MILITAR NO CINEMA
BRASILEIRO**

ELIAS DE MARCO DE CARLI

Passo Fundo/RS

2024

ELIAS DE MARCO DE CARLI

QUE BOM TE VER VIVA (1989): MEMÓRIAS DA DITADURA MILITAR NO CINEMA
BRASILEIRO

Trabalho de conclusão de curso de graduação,
apresentado ao Instituto de Humanidades,
Ciências, Educação e Criatividade - IHCEC da
Universidade de Passo Fundo, como requisito
parcial para a obtenção do título de Licenciado
em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marcon

Passo Fundo/RS

2024

*Para que a história daqueles que a viveram,
jamais seja esquecida.*

LISTA DE SIGLAS

AI-1 (Ato Institucional nº 1)

AI-2 (Ato Institucional no 2)

AI-5 (Ato Institucional nº 5)

CCC (Comando de Caça aos Comunistas)

CNV (Comissão Nacional da Verdade)

DI-GB (Dissidência Estudantil da Guanabara)

DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas)

DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna)

Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais)

Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática)

MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro)

POC (Partido Operário Comunista)

SNI (Serviço Nacional de Informação)

UNE (União Nacional dos Estudantes)

VPR (Vanguarda Popular Revolucionária)

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS.....	4
SUMÁRIO.....	5
INTRODUÇÃO.....	6
1. CONTEXTO DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA.....	14
1.1 Breve história do Brasil no século XX e antecedentes do golpe.....	14
1.2 O golpe militar de 1964.....	18
1.3 O pós golpe, o AI-5, os anos de chumbo, repressão e luta armada.....	20
2. “O QUE IRÁ ME ACONTECER?” UMA ANÁLISE DOS DEPOIMENTOS DO DOCUMENTÁRIO QUE BOM TE VER VIVA.....	24
2.1 A obra de Lúcia Murat.....	25
2.2 "Por que eu vivi e ele não?" A culpa de falar sobre tortura e a violação na década de 1970: uma análise dos depoimentos em <i>Que Bom Te Ver Viva</i>	31
2.3 "E quando não existe o corpo existe esperança" O anonimato, a guerrilha e a prisão: uma análise dos depoimentos do documentário <i>Que Bom Te Ver Viva</i>	36
2.4 "A gente produz vida" A maternidade e a tortura: uma análise dos depoimentos do documentário <i>Que Bom Te Ver Viva</i>	40
2.5 "Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade" A resistência e suas narrativas: uma análise dos depoimentos do documentário <i>Que Bom Te Ver Viva</i>	43
3. REPRESENTAÇÃO E HISTÓRIA CULTURAL: UMA ANÁLISE A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO QUE BOM TE VER VIVA.....	46
3.1 Discussão dos conceitos e a representação do passado.....	46
3.2 "Que tempos, heim!?" A história através da atuação de Irene Ravache.....	50
3.3 Representação da história da Ditadura Militar através de <i>Que Bom Te Ver Viva</i>	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
FONTES.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	59
ANEXOS.....	61

INTRODUÇÃO

Há diversas maneiras de retratar o passado, tal como o estudo das memórias e representações da história da Ditadura Militar (1964-1985). O presente trabalho pretende analisar as representações e memórias de mulheres no filme dramático em formato de documentário *Que Bom Te Ver Viva*, produzido em 1989, pela cineasta brasileira Lúcia Murat¹. Analisar as memórias para a construção do tempo presente adquire ainda mais relevância, especialmente após 60 anos do golpe e do crescimento da direita autoritária nos anos recentes, um fenômeno que acabou fortalecendo quatro anos de um governo militarizado, no qual estavam presentes saudosistas do período.

O problema desta pesquisa é o seguinte: Dê que forma a produção cinematográfica compreende a abordagem de temas sensíveis referente à oposição do regime militar, a resistência armada e ao contexto cultural em que foi produzida, durante o período de redemocratização do país, buscando retratar a história do que teria levado um golpe na década de 1960, e mais do que isso, qual foi a natureza do regime instaurado naquele momento e suas transformações nos anos seguintes?

A Ditadura Militar no Brasil iniciou em um contexto de crise econômica e logo assumiu uma fase opressora e violenta. Características que permaneceram até o seu fim, duas décadas depois. As tensões na política começaram antes mesmo do golpe, quando o até então vice-presidente da república João Goulart assumiu a presidência após a renúncia de Jânio Quadros em 1961.² Goulart possuía projetos de reformas políticas e econômicas, que não foram bem sucedidas pela falta de apoio parlamentar e por serem consideradas como uma ameaça comunista. Em uma análise tradicional, o golpe em 1964 gerou um processo político, econômico, social e cultural.

Oferecendo uma perspectiva importante sobre o período, o documentário *Que Bom Te Ver Viva* tem como foco principal as mulheres, presas e torturadas, vítimas da repressão. A sua produção ocorreu durante a redemocratização do país, momento no qual a sociedade começou a confrontar as violências e abusos cometidos pela ditadura. Murat, que também

¹ Lúcia Maria Murat de Vasconcellos iniciou sua militância política na universidade e foi uma das estudantes presas no Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), após o Ato Institucional Nº 5 (AI-5). Presa aos 22 anos entrou na clandestinidade. Na década de 1980, passou a se dedicar ao cinema e dirigiu diversos filmes, dentre eles: *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2004), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A Memória Que Me Contam* (2013), todos eles abordando a temática da Ditadura Militar.

² João Goulart foi presidente do Brasil de 1961 a 1964 após a renúncia de Jânio Quadros. Seu governo passou por um período de instabilidade, que ascendeu ao golpe em 1964.

foi vítima da repressão política, utilizou sua experiência pessoal e a de outras mulheres para retratar as formas de resistência, os movimentos feministas, a tortura, a misoginia e a violência de gênero, dedicando a produção às sobreviventes. O documentário tem direção de fotografia de Pedro Farkas e trilha sonora de Wagner Tiso. Além disso, a produção conta com a atuação da atriz brasileira Irene Ravache³, a partir da montagem de Denise Moreira e Marise Figueiredo, que intercala os depoimentos e relatos das entrevistas com as cenas da atriz. Com sua atuação Ravache, na época aos 45 anos, conquistou os principais prêmios do cinema brasileiro, como o Troféu Candango de Melhor Atriz no 22º Festival de Brasília⁴, o Troféu APCA e o prêmio do Festival Sesc Melhores Filmes em 1990. Em *Que Bom Te Ver Viva* sua personagem, retrata toda a situação da tortura no período, dando voz e rosto às histórias de sofrimento e resistência.

A mensagem a seguir é exibida logo no primeiro *frame*, ressaltando a tortura como uma prática comum contra todos os opositores do regime:

Em 31 de março de 1964 um golpe militar derrubou um governo civil no Brasil. Quatro anos depois, em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o Ato Institucional número 5, que surpreendeu os últimos direitos civis que ainda vigoravam no país. Era o golpe dentro do golpe. A partir daí, a tortura tornou-se uma prática sistemática usada contra todos os que fizessem oposição ao regime. Este é um filme sobre os sobreviventes destes anos.⁵

³ Irene Yolanda Ravache Paes de Melo, conhecida artisticamente por Irene Ravache, é uma atriz e diretora brasileira. Sua carreira começou na década de 1960 na TV Rio, realizando trabalhos ligados ao jornalismo. Posteriormente, como atriz, atuou em inúmeras novelas na TV Tupi, TV Excelsior, TV Bandeirantes e Rede Globo. É considerada uma das melhores e mais versáteis atrizes do país, ao longo da carreira ganhou vários prêmios, incluindo sete Prêmios APCA, dois Troféus Imprensa, três Prêmios Molière, um Prêmio Guarani, um Prêmio Shell e um Troféu Candango do Festival de Brasília. Teve ainda uma indicação ao Prêmio Grande Otelo, uma indicação ao Prêmio Qualidade Brasil e uma indicação Emmy Internacional de melhor atriz. Cf. <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/irene-ravache/noticia/irene-ravache.ghtml>. Acessado em: 15 de junho de 2024.

⁴ Criado durante a Ditadura Militar, o Festival de Brasília, oficialmente conhecido por Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, surgiu por iniciativa do professor de cinema da Universidade de Brasília, Paulo Emílio Sales Gomes, em 1965, sendo anualmente promovido pelo Governo do Distrito Federal (DF). O principal prêmio do Festival, é o Troféu Candango, expressão utilizada para nomear os trabalhadores que participaram da construção de Brasília e, por consequência, uma homenagem aos primeiros habitantes da Capital Federal. Cf. <https://www.ipatrimonio.org/brasil-festival-de-brasil-do-cinema-brasileiro>. Acessado em: 15 de junho de 2024.

⁵ Trecho exibido em: *QUE Bom Te Ver Viva*. Direção: Lúcia Murat. Produção: Kátia Cop, Maria Helena Nascimento. Brasil: 1989.

Neste caso, ao afirmar que a produção é sobre as mulheres sobreviventes da repressão, a mensagem quer destacar as experiências de resistência e sofrimento na ditadura, refletindo um passado recente.

Em *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, Eduardo Morettin⁶, destaca que: "Para o historiador voltado para o estudo do cinema, é sempre preciso lembrar que todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu. Todo filme é representação, não importa se documentário ou ficção" (Morettin, 2003, p. 67). O autor quer dizer que as obras como filmes, sejam documentários ou ficcionais, são representações e podem servir como documentos históricos. Conforme Morettin, elas também fornecem uma compreensão do contexto cultural, social e político da época em que foram produzidos.

Na década de 1970 o cinema surgiu como um novo objeto de estudo na história. O cinema como fonte histórica teve como personagem muito importante o historiador francês Marc Ferro, da terceira geração da *Escola dos Annales*⁷. Ferro foi um dos primeiros representantes a utilizar filmes com a finalidade de estudo, relatando que os antigos historiadores só utilizavam os documentos tidos como oficiais, uma vez que os filmes eram algo manipulável, podendo ser selecionável e que representavam uma falsificação, os pesquisadores não davam credibilidade ao cinema. Morettin analisa a relação que existe entre a história e o cinema, organizando uma reflexão sobre o tema conforme Ferro, que sugere que o cinema oferece uma "contra-análise" da sociedade por meio de detalhes como gestos e comportamentos sociais, que muitas vezes escapam à intenção do diretor.

A contra-história, via cinema, se apresenta em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens. Nesse momento, teríamos um ponto de junção entre a natureza histórica do cinema enquanto possibilidade de "revelar" o inverso da sociedade e a origem social desses grupos, uma vez que estes representam esse inverso. Por serem excluídos, não participam nem da representação da sociedade - elaborada por uma de suas partes que, entretanto, apresenta-a como pertencente ao todo - e nem do poder instituído (Morettin, 2003, p. 43).

Morettin destaca que filmes feitos com poucos recursos permitem que grupos marginalizados expressem suas vozes, desafiando regimes políticos que controlam a

⁶ Professor da Escola de Comunicação Artes - ECA da USP.

⁷ A partir da *Escola dos Annales*, movimento teórico-historiográfico, alargou-se o uso das fontes, como a pintura, o cinema, a fotografia, possibilitando uma amplitude de estudo no campo.

narrativa histórica oficial. Sendo assim, o cinema atua abordando aspectos invisíveis ou não mostrados pela sociedade dominante, contra a história oficial, deixando de criar apenas arte ou entretenimento e se apresentando como fonte histórica, um produto cuja as significações não são somente cinematográficas. Ferro analisou filmes russos durante o período da Revolução Russa analisando esse tipo de dominação. Conforme Morettin: "A partir do estudo de diversas obras cinematográficas da Rússia de 1917, Ferro percebeu algumas vantagens da fonte fílmica sobre os documentos escritos. Em primeiro lugar, traz aspectos não revelados pelas fontes escritas, como nível de desenvolvimento econômico dos diferentes países, comportamento de grupos e indivíduos, costumes etc." (Morettin, 2003, p. 87) A vinculação entre cinema e história direciona novos campos de pesquisa, o cinema ajuda a investigar a partir das obras alguns traços que percebemos através de análise que a produção deseja passar. Os chamados filmes históricos retratam isso, o cinema é um instrumento que auxilia no campo da pesquisa.

Para Marcos Napolitano⁸, em *A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton*, "[...] através dos chamados 'filmes históricos', episódios e personagens reais da história são encenados em roteiros ficcionais, muitas vezes verossímeis ao pretender ser a reconstituição mais fiel possível do passado". (Napolitano, 2007, p. 65) Napolitano quer nos dizer que apesar de ser uma obra discutida como um filme histórico, sua reconstrução nos remete ao passado de forma convincente. Ferro também discute como o cinema, historicamente desprezado por historiadores, passa a ser visto como uma fonte valiosa que reflete o imaginário e as crenças da sociedade, aspectos considerados tão históricos quanto os eventos documentados.

A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão. Para o autor: 'segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia' (Morettin, 2003, p. 47).

A aceitação do cinema como documento histórico indica uma mudança no papel do historiador, que deve utilizar métodos diferentes para explorar essas novas fontes. Para

⁸ Professor titular de História do Brasil da Universidade de São Paulo (USP).

Morettin, na obra de Ferro, o cinema é examinado sob diversas óticas. Filmes de reconstituição histórica, por exemplo, são valorizados não apenas pela sua representação do passado, mas também pelo que revelam sobre o presente em que foram feitos. Essa perspectiva ajuda a entender como o presente influencia na representação do passado. Para Ferro, a exclusão da imagem cinematográfica do trabalho histórico se deve ao fato de ela pertencer ao imaginário da sociedade, que também não era considerado pelos historiadores. O autor deixa clara essa relação do historiador entre cinema e imaginário: "aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História" (Ferro, 1974, p. 203 apud Morettin, 2003, p.48) Ainda argumenta que, para o cinema servir como contra-história, ele deve adotar procedimentos que validem sua representação, considerando a ideologia embutida nos filmes e nas suas estruturas narrativas.

A busca do "documento intacto" constitui um dado importante quando nos ocupamos do cinema via Ferro. Essa ideia permeia outras informações, como a que sustenta uma oposição entre história e contra-história (com os filmes de grupos sociais marginalizados jogando pesado nesse sentido, como vimos). Para que se realize como contra-história, o cinema deve se ancorar em procedimentos que validem a sua representação. Um outro momento de crítica ao documento fílmico, o da crítica analítica, leva-nos à análise da realização, o que envolve um estudo sobre outras operações, também ideológicas, como "a definição da natureza e da função do comentário, utilização eventual de entrevistas, sonorização etc" (Morettin, 2003, p.51)

O cinema requer uma análise em seu processo onde os sentidos são criados, considerando desde as intenções do diretor até o que ele quer refletir através das imagens. Essa análise evita que o cinema seja subjugado pela pesquisa histórica tradicional e reconhece sua capacidade de refletir a realidade histórica. Sendo assim, Morettin continua: "o historiador deve enfrentar, enfim, a questão da análise fílmica. Tal enfrentamento não corresponde, é importante deixar claro, às leituras feitas da obra, como expressa nas críticas de época e nas falas do diretor, mas sim ao sentido que emerge de sua estrutura". (Morettin, 2003, p.62) Para o autor, o historiador deve buscar significado na própria estrutura do filme e nas mensagens que transmite em sua estrutura.

Roger Chartier enfatiza a importância de entender o cinema como um reflexo das dinâmicas de dominação e das limitações impostas pela sociedade. Com isso, "[...] trata-se, portanto, de reconhecer, conforme diz Roger Chartier, a tensão entre as capacidades

inventivas dos indivíduos e das comunidades e as imposições, as normas, as convenções que limitam [...]". (Morettin, 2003, p. 64) A análise cinematográfica deve ser capaz de identificar e interpretar o discurso que um filme constroi sobre a sociedade em que foi produzido. "Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constroi sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica". (Morettin, 2003, p. 64) Nesse sentido, os historiadores e críticos de cinema devem desvendar esses discursos para que o cinema possa ser valorizado como uma ferramenta para a compreensão histórica.

Em *Cinema & Educação* de Rosália Duarte⁹ destacamos um trecho de Marc Bloch que afirma que o nosso conhecimento sobre o passado está em constante transformação. O historiador francês, destaca que a história é um processo contínuo que reflete o progresso intelectual e as novas perspectivas trazidas por cada geração de historiadores: "O significado cultural de um filme (ou de um conjunto deles) é sempre constituído no contexto em que ele é visto e/ou produzido. Filmes não são eventos culturais autônomos, é sempre a partir dos mitos, crenças, valores e práticas sociais das diferentes culturas que narrativas orais, escritas ou audiovisuais ganham sentido". (Duarte, 2002, p. 51-52)

Elias Thomé Saliba¹⁰ explica o conceito de filme em *As imagens canônicas e o ensino de história* e sugere que sua construção exige um trabalho contínuo:

[...] o filme é uma construção imaginativa que necessita ser pensada e trabalhada interminavelmente. A construção da História nos documentários ou na ficção científica é mais do que uma interpretação da História, pois o ato de engendrar significados para presente lança o realizador (ou os realizadores) da ficção fílmica em possíveis ideologias que ele não domina em sua totalidade. Portanto, construir a História na narrativa fílmica pode implicar, inclusive, destruir significados estáveis, desmontar sentidos estabelecidos, desmistificar ilusões ou mitos já cristalizados. Porque ressaltar o aspecto de construção subjetiva da História na narrativa fílmica, significa reconhecer a memória coletiva como terreno comum da ficção e da historiografia. (Saliba, 1999, p.119-120)

Saliba explica que a criação vai além da interpretação da história, nela o historiador lida com ideologias, sentidos e desmistificação de mitos. Ele enfatiza que reconhecer as narrativas cinematográficas, é reconhecer que a memória coletiva é um terreno

⁹ Professora do Departamento de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Rio.

¹⁰ Professor titular de Teoria da História na USP.

compartilhado entre ficção e historiografia. Com isso, Napolitano ressalta a importância de pensar a linguagem e a compreensão da realidade histórica ou social representada cinematograficamente:

Nossa perspectiva aponta para um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem frequentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não-escrita: a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu conteúdo narrativo propriamente dito) (Napolitano, 2005, p. 237).

Seguindo a abordagem do autor, de que uma obra cinematográfica pode se tornar um documento histórico para a sociedade em que foi produzida. A presente pesquisa irá abordar, no primeiro capítulo, a história da Ditadura Militar no Brasil, que durou de 1964 até 1985, onde será feita uma conexão com o documentário *Que Bom Te Ver Viva*, que por meio de suas entrevistas, nos traz experiências vividas durante o contexto político e histórico da ditadura. Serão utilizadas referências bibliográficas de Jorge Ferreira, Nilson Borges e Carlos Fico que contribuem para o estudo do período e das principais ocorrências políticas e acontecimentos do regime militar, no pós golpe e na repressão à luta armada.

Para desenvolver essa pesquisa, ao adentrarmos no segundo capítulo, veremos como os relatos do documentário e da diretora Lúcia Murat contribuem para a construção da história a partir de uma análise das memórias de tortura, repressão, guerrilha, prisão e maternidade. Cabe destacar ainda, a contribuição do relato de Murat a *Comissão Nacional da Verdade* que completa ainda mais a construção dessa pesquisa analisando o contexto histórico e social ao qual será discutido.

Sugerindo uma mudança na perspectiva do historiador em relação aos filmes Jorge Nóvoa¹¹ salienta que “[...] quando o historiador passou a observar o filme, para além de fonte [...] de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico”. (Nóvoa, 1995, p. 106) Ademais, as obras ficcionais podem ser consideradas pertinentes ao estudo do homem no passado, como destaca Chartier:

¹¹ Professor titular da UFBA, no Departamento de Sociologia e da Pós-Graduação em Ciências Sociais.

[...] os historiadores sabem que o conhecimento que produzem não é mais que uma das modalidades da relação que as sociedades mantêm com o passado. As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que estabelecem os livros de história (Chartier, 2009, p. 21).

Sendo assim, para Ferro é necessário estudar os filmes associando-os ao contexto em que ele é produzido. Conforme ele "[...] os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz". (Ferro, 1992, p. 86) Portanto, o filme é uma fonte histórica relevante. Ferro observa que os historiadores já começaram a valorizar as fontes populares, escritas e não-escritas.

Por fim, no terceiro capítulo, discutiremos os conceitos de representação e história cultural a partir das referências Sandra Jatahy Pesavento e Stuart Hall relacionando a questão da representação com história e cinema, a partir de Bourdieu e Chartier. Além da discussão dos conceitos a partir de José D'Assunção Barros, será analisada a representação do período pela atuação de Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*. Na obra, a atriz interpreta uma personagem anônima que delira e fantasia em um monólogo, enquanto as personagens reais da obra encaram aqueles anos de violência anos depois. A performance da atriz é combinada com as entrevistas para resgatar as lembranças dessas mulheres que carregam memórias do período.

1. CONTEXTO DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

A história do Brasil do século XX é marcada por mudanças políticas, sociais e econômicas que culminaram no golpe de 1964. A deposição de João Goulart da presidência da república, foi motivada por circunstâncias como instabilidade política, disputas entre vários grupos de poder e divisão ideológica. Com os militares no poder, o país viveu um período de autoritarismo e repressão, fortalecido pelo AI-5. Esse período foi marcado por repressão, tortura, desaparecimentos e assassinatos, enquanto grupos de resistência e a luta armada surgiram se opondo ao regime.

1.1 Breve história do Brasil no século XX e antecedentes do golpe

Neste primeiro capítulo, discutiremos a história da Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil, instaurada entre 1 de abril de 1964 até 15 de março de 1985, marcada por intensa repressão política, censura e por violações aos direitos humanos. Neste contexto, conhecendo as fases do período, passamos a entender melhor as narrativas apresentadas em *Que Bom Te Ver Viva* de Lúcia Murat. O golpe e a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5)¹², em 1968, estabelecem um pano de fundo sombrio para as memórias e resistências retratadas e oferecem uma perspectiva íntima e dolorosa do período. Para compreender esses eventos, buscaremos uma breve análise da história política do Brasil e os antecedentes do golpe. Em determinados momentos o regime se apropriou da violência e da repressão revelando que as Forças Armadas atuaram em diversos momentos de crise institucional, não apenas em 1964. Conforme Jorge Ferreira¹³, no capítulo *Os militares no poder* em *O Brasil Republicano*:

Assim foi, em 1889, com a proclamação da República, mediante um golpe articulado por Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto e a mocidade militar, liderada por Benjamin Constant, e assim continuou sendo, em 1930, com a derrubada da República oligárquica, que permitiu a instauração da ditadura do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas

¹² O AI-5 foi um decreto do governo que começou o período mais severo da Ditadura Militar e fez com que o autoritarismo imposto pelos militares fosse visto de perto.

¹³ Jorge Ferreira é doutor em História Social pela USP, professor do programa de pós-graduação em História Social da UFF e professor do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

em 1945. Mas foram também os militares que participaram do processo de estabelecer um regime democrático, que vigorou de 1945 a 1964, e garantiram a posse de Juscelino Kubitschek em 1955, abortando um golpe preparado por setores das Forças Armadas (Ferreira, 2003, p. 15).

Durante a Ditadura Militar foram vividas mais de duas décadas de um regime que passou por uma série de mudanças até a sua forma mais autoritária, com a publicação do AI-5, citado anteriormente, causando um impacto que persiste até os dias de hoje e moldando as principais instituições políticas e sociais do país. O golpe é frequentemente lembrado, especialmente entre os setores mais conservadores da sociedade e/ou por militares, que elogiam o período como um tempo de ordem e progresso. Nesse sentido, revalorizar a memória nos ajuda a entender a história do Brasil.

Um dos desafios enfrentados pelos pesquisadores é a complexidade do sistema político da época. Conforme Nilson Borges¹⁴ em *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*, apesar das reflexões, a historiografia, mais precisamente no governo de João Goulart, segue predominantemente influenciada por paradigmas tradicionais. Nesse sentido, o autor cita personalizar a história. Segundo ele, para a direita militar que tomou o poder, Goulart era um corrupto influenciado pelos comunistas e para a esquerda, considerado um líder burguês da massa que marcou pelo seu comportamento dúbio e vacilante, com vocação para trair a classe trabalhadora.

Além disso, a instabilidade econômica foi um outro fator que antecedeu o período entre os que defendiam a distribuição de renda e os opositores dessa medida. Sendo assim, para analisarmos o papel desempenhado pelas forças armadas nesse processo conforme o autor, devemos considerar a fase anterior de 1964 "quando os militares intervenham na política, restabeleceram a ordem institucional, passavam a condução do Estado aos civis e retornavam aos quartéis, exercendo a função arbitral-tutelar" (Borges, 2003, p.16) e após o golpe, quando os militares "assumem o papel de condutores dos negócios do Estado, afastando os civis dos núcleos de participação e decisão política, transformando-se em verdadeiros atores políticos" (Borges 2003, p.16).

Antes da crise que levou ao golpe militar de 1964 no Brasil, ocorreram eventos e conflitos complexos como a instabilidade a partir da eleição de Jânio Quadros, para presidente, e João Goulart, também conhecido como Jango, para vice-presidente. Jânio

¹⁴ Professor de ciência política do Centro de Ciências Jurídicas da UFSC e professor visitante do Departamento de Ciência Política da UFGM.

venceu com uma campanha contra a corrupção, representada pela vassoura que prometia "varrer o país". Por outro lado, Jango ganhou uma votação expressiva para a vice-presidência¹⁵. A candidatura do vice-presidente, por vezes, representava uma força eleitoral superior à do candidato à presidência. Jânio e Jango foram eleitos em 3 de outubro de 1960 e assumiram em janeiro do ano seguinte.

Durante uma visita diplomática à China, Jango enfrentou uma crise inesperada. Conforme Carlos Fico em *O golpe de 1964 - momentos decisivos* com a renúncia à presidência em 25 de agosto de 1961:

Aparentemente, Jânio tinha planos de causar uma comoção nacional que exigisse seu retorno, o que o fortaleceria e lhe daria maiores poderes. Se esse era seu plano, fracassou totalmente: o Congresso Nacional aceitou a renúncia do presidente, como não pode estar para cargos importantes no ministério, "ativos e conhecidos agentes do comunismo internacional". Mencionaram, inclusive, a presença do vice-presidente na China, onde teria deixado "clara e patente sua incontida admiração ao regime (...) exaltando o êxito das comunas populares" (Fico, 2014, p. 15-16).

Com a aceitação do Congresso, o retorno triunfante de Jânio com poderes aumentados, fracassou. Além disso, conforme destaca o autor, os ministros militares mencionam a presença do vice-presidente na China. Nesse contexto, a posse de Jango representaria uma ameaça comunista, exacerbando o clima de tensão política. Leonel Brizola¹⁶, então governador do Rio Grande do Sul, lançou a Rede da Legalidade para defender o direito constitucional de Jango assumir a presidência, mobilizando um apoio popular significativo e dividindo as Forças Armadas. Conforme Fico:

A crise que se instaurou decorreu não apenas da posição dos ministros militares, mas do que ela ocasionou. Diante da atitude golpista dos chefes das Forças Armadas, o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola - que era cunhado de Jango -, iniciou, no dia 27 de agosto, uma campanha exitosa, que se tornaria conhecida como "Rede da Legalidade". Brizola, excelente comunicador, foi para as rádios defender o direito de Goulart voltar ao Brasil e assumir a presidência da República (Fico, 2014, p.19-20).

¹⁵ Jânio e Jango não compunham uma chapa, como ocorre hoje, pois naquela época as candidaturas à presidência e vice-presidência eram avulsas.

¹⁶ Leonel de Moura Brizola é considerado o sucessor político de João Goulart e Getúlio Vargas. Sua carreira política começou como governador do Rio Grande do Sul, e depois se mudou para o estado da Guanabara, atual Rio de Janeiro, na década de 1960. Brizola teve participação importante no Comício das Reformas organizado na Central do Brasil em março de 1964. Na ocasião, João Goulart anunciou a decisão de implementar as chamadas reformas de base.

O governo de Goulart nasceu em meio às lutas democráticas da Campanha da Legalidade¹⁷ e marcado por problemas econômicos como o déficit no orçamento e a inflação. Sobre a figura de Jango, Fico destaca: "Ele padecia de certa indefinição, titubeava não apenas em discursos e transparecia, algumas vezes, uma imagem vacilante, embora também fosse reconhecido como um habilidoso negociador. É uma das personalidades mais controvertidas da história do Brasil" (Fico, 2014, p. 18). Além disso, foi feita a adoção do sistema parlamentarista, que reduziu os poderes presidenciais. "A solução encontrada para o impasse foi a adoção, às pressas, do sistema parlamentarista, que limita os poderes do presidente da República" (Fico, 2014, p. 20-21). Sendo assim, Jango assumiu a presidência em 7 de setembro de 1961, feriado da Independência do Brasil.

No entanto, a experiência parlamentarista mostrou-se instável, seu governo teve uma divisão por em fases: a fase parlamentarista, liderada pelos ministros Tancredo Neves (setembro de 1961 até junho de 1962), Francisco Paulo Brochado da Rocha (junho até setembro 1962) e Hermes Lima (setembro de 1962 até janeiro de 1963)¹⁸; e, a fase presidencialista, onde Goulart assume plenos poderes. Por meio de um Plano Trienal¹⁹ de governo, o país buscou apoio do Fundo Monetário Internacional depois de passar por uma profunda crise financeira.

Enquanto a maioria da população exigia uma reforma agrária que nunca se concretizou, as esquerdas e os movimentos sindicais se opuseram ao Plano Trienal, que falhou em estabilizar a economia do país. Como mencionado, o Brasil não teve muita experiência parlamentarista. A população decidiu acabar com esse regime em um plebiscito realizado em janeiro de 1963.

Assim, Goulart assumiu o poder com plenos poderes e implementou o Plano Trienal e as Reformas de Base, que iniciaram seu projeto político. A intenção de Goulart era implementar as Reformas de Base para diminuir a concentração de renda e terra no

¹⁷ A Campanha da Legalidade é considerada uma das maiores e mais radicais mobilizações cívicas do Rio Grande do Sul e do Brasil, impedindo que o golpe militar fosse antecipado para 1961. A mobilização civil e militar garantiu a posse de João Goulart como Presidente do Brasil, derrubando o veto dos ministros das Forças Armadas à sucessão legal do presidente Jânio Quadros, que havia renunciado em 25 de agosto de 1961.

¹⁸ O Brasil manteve o parlamentarismo por 14 meses antes de decidir voltar ao presidencialismo em janeiro de 1963. João Goulart foi limitado pelo regime a realizar reformas e apresentar projetos para o Brasil durante o parlamentarismo. Além disso, os três gabinetes ministeriais diferentes caracterizaram a instância parlamentarista instável.

¹⁹ O Plano Trienal foi criado durante o governo de João Goulart para combater os altos índices da inflação no Brasil, prevendo congelar salários e preços durante o período de estabilização e também definiu reformas administrativa, bancária, fiscal e agrária fundamentais para "eliminar progressivamente os entraves de ordem institucional" ao desenvolvimento dos setores produtivos.

país. Milhares de pessoas saíram às ruas para apoiar as reformas e a sua implementação. No entanto, apesar do forte apoio popular às mudanças, setores da sociedade conservadores protestaram contra o governo, pois consideravam as novas medidas uma "porta" para o comunismo no Brasil. Isso demonstrou uma disposição significativa de setores das classes médias ao governo, que apoiaria a derrubada do presidente por qualquer meio.

Goulart enfrentou a oposição de uma frente parlamentar majoritária em janeiro de 1964, o que levou a um episódio pouco conhecido em 13 de janeiro. Essa época agitada não é apenas o fim do seu governo, mas também um momento importante na história política do Brasil, onde figuras, representações e mitos políticos se entrelaçam para definir o futuro.

1.2 O golpe militar de 1964

Ao discutir o golpe de 1964, podemos obter informações para entender sua dinâmica e consequências. Os fatores incluem a crise e a conspiração que ocorreu em dezembro do ano anterior ao golpe até março daquele ano, por meio de manifestações como a rebelião militar antigovernista e as marchas pela família. Além disso, é importante ressaltar que o golpe parlamentar destituiu a presidência, bem como a legitimação institucional e jurídica, que é representada pela posse de Castello Branco e a extinção do pluripartidarismo no país. O estopim do golpe foi a Marcha da família com Deus pela Liberdade²⁰, que tinha como objetivo repudiar o que militares e setores conservadores da sociedade consideravam ser uma ameaça comunista, bem como ao discurso de um comício feito por Goulart²¹.

Conforme Borges, a história no contexto brasileiro revela uma forte relação entre as Forças Armadas e os momentos de crise institucional. Desde a proclamação da República em 1889, até o golpe de 1964, os militares estiveram presentes em diversos

²⁰ A Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi o nome comum de uma série de manifestações públicas que ocorreram no Brasil entre 19 de março e 8 de junho de 1964.

²¹ Poucos dias antes do Golpe, na noite de 13 de março de 1964, o presidente João Goulart subiu em um palanque montado na Praça Cristiano Ottoni, no Rio de Janeiro, perto do Ministério da Guerra e da estação ferroviária Central do Brasil. O Comício Central ou Comício das Reformas reuniu cerca de 150 mil pessoas. Foi a última vez que João Goulart falou diretamente com o público, devido ao fato de ser a conclusão de um processo político e o início do golpe civil-militar que acabou com a democracia, o Comício Central foi considerado um ponto de inflexão.

eventos políticos, atuando influentemente. Tanto a derrubada da República oligárquica em 1930, que deu lugar ao Estado Novo, quanto a deposição de Getúlio Vargas em 1945, foram eventos nos quais os militares desempenharam um papel significativo.

De 1889 até o golpe de 1964, as intervenções militares foram sempre justificadas, mediante manifestações e depoimentos das chefias (militares e civis), em nome da missão constitucional das Forças Armadas e do interesse nacional. Porém, há quem entenda que o padrão moderador das Forças Armadas só teria vigorado entre 1945 e 1964, isto é, com o golpe que afastou Getúlio Vargas do poder e encerrou o período conhecido como Estado Novo e a derrubada do governo constitucional de João Goulart (Borges, 2003, p. 19).

Conforme segue o autor, em 31 de março de 1964 os militares, com grande apoio estadunidense, iniciaram a tomada do poder e a deposição de João Goulart:

Em 1964 deu-se a tomada do poder pelos militares, numa bem orquestrada política de desestabilização que envolveu empresas nacionais e transnacionais, o governo americano e setores das Forças Armadas originários da Escola Superior de Guerra, que coordenava as iniciativas dos conspiradores civis e militares (Borges, 2003, p. 20).

Neste contexto, Borges destaca a atuação das Forças Armadas, que seguem os princípios da Doutrina de Segurança Nacional, muitas vezes adotada para justificar sua intervenção no governo e na sociedade.

[...] as Forças Armadas assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura, da repressão e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social. Enquanto o aparelho militar fortalecia o Estado, neutralizando as pressões sociais e buscando atingir um elevado crescimento econômico, as Forças Armadas atingiam um alto grau de autonomia institucional (Borges, 2003, p. 21).

Carlos Fico, em *Além do golpe - versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*, detalha os eventos que levaram ao golpe e que antecederam a ditadura militar. Fico explora tanto os episódios que culminaram no golpe quanto os episódios políticos e militares que o caracterizaram, além de destacar as controvérsias e interpretações diversas sobre esses acontecimentos. O autor começa discutindo a conspiração e as ações de desestabilização contra o governo de Goulart, realizadas por oficiais militares, governadores, parlamentares e empresários. Muitos deles vinham participando de prolongada campanha de desestabilização do governo João Goulart, sobretudo através de

atividades de propaganda política variada, capitaneadas pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes) e pelo Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), que afirmavam a incompetência do governo e sua tendência esquerdista (Fico, 2004, p. 15).

Apesar dessas campanhas, acusando Goulart de incompetência e sua inclinação para a esquerda, o golpe exigiu uma grande iniciativa militar. A falta de determinação dos oficiais-generais, que esperavam uma ação de Goulart para justificar sua intervenção, é destacada por Fico. Mas pessoas menos conhecidas, mas mais fervorosas, como o general Olympio Mourão Filho, iniciaram a mobilização de tropas em Juiz de Fora no dia 31 de março de 1964, antes do previsto.

Após a queda de Goulart, o poder foi centralizado no Rio de Janeiro (RJ), com o general Arthur da Costa e Silva liderando o Exército Nacional e o Comando Supremo da Revolução. O processo de escolha do general Castelo Branco como presidente foi tumultuado e marcado pela oposição inicial de Costa e Silva. O regime criou rapidamente o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que permitiu a cassação de mandatos e a suspensão de direitos políticos, iniciando uma fase de repressão que se aprofundaria nos anos seguintes.

1.3 O pós golpe, o AI-5, os anos de chumbo, repressão e luta armada

Para delimitar as diferentes fases do regime, Borges analisa as mudanças políticas e sociais no Brasil durante o período pós-1964, dividindo o período em três fases.

A primeira se inicia com o golpe militar e vai até a publicação do Ato Institucional de nº 5. Durante esse interregno eram discutidas, ainda, as tendências do regime militar, isto é, se as Forças Armadas assumiriam a postura devolver e limitar ou avançariam em direção ao papel dirigente, dando origem ao processo revolucionário (Borges, 2003, p. 22).

Após o golpe em 1964, o regime militar começou no governo de Humberto de Alencar Castelo Branco²². O objetivo de Castelo Branco ao assumir a presidência era estabilizar o país e eliminar os perigos comunistas considerados pelo novo regime. Seu mandato de 15 de abril de 1964 a 15 de março de 1967 ficou caracterizado por implantar as bases da política de repressão, várias medidas autoritárias como o Ato Institucional nº 2

²² Humberto de Alencar Castelo Branco foi o primeiro Presidente do período da Ditadura Militar, tendo sido um dos articuladores do Golpe em 1964. Os principais objetivos da intervenção militar eram acabar com os nacionalistas reformistas.

(AI-2)²³, que dissolveu os partidos políticos e centralizou o poder do executivo. A modernização industrial e o controle da inflação foram os principais objetivos das reformas econômicas, mas também houve repressão política e censura aos opositores. Conforme Borges, "[...] de início, o general Castelo Branco estava convencido de que a 'revolução' deveria ser uma intervenção transitória, mas foi atropelado pela corrente dos chamados duros, que exigia um processo revolucionário permanente" (Borges, 2003, p. 22).

O sucessor de Castelo Branco, foi Artur da Costa e Silva²⁴ que seguiu fortalecendo o sistema autoritário. Seu governo de 15 de março de 1967 a 31 de agosto de 1969 é lembrado pela promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968 e que marcou o período mais severo do regime militar. Para Borges, "[...] com a posse de Costa e Silva e a publicação do AI-5, não havia mais dúvidas de que a revolução seria permanente" (Borges, 2003, p. 22). O AI-5 levou à censura, suspensão dos direitos políticos e perseguição àqueles que se opuseram ao governo. Costa e Silva também enfrentou a oposição estudantil e de movimentos de resistência. O avanço dos militares no cenário político adentrou a década de 1970 por toda América Latina. Conforme destaca Borges: "[...] Para se ter uma ideia desse expansionismo militarista, basta saber que, em 1979, dois terços da população latino-americana, calculada na época em 400 milhões de habitantes, viviam em Estados dotados de regimes militares ou sob dominação castrense" (Borges, 2003, p. 15). Diante disso, os governos de militares no Brasil se encaminha para uma segunda fase com a posse de Emílio Garrastazu Médici²⁵. Conforme o autor:

A segunda fase compreende o período que vai do AI-5 até a liberalização política, iniciada no governo Geisel, com a revogação deste Ato. É nessa fase, principalmente durante o governo do presidente Médici, que se vão conhecer mais profundamente os desatinos da comunidade de segurança e informação do regime militar, na qual a tortura de presos políticos era prática usual (Borges, 2003, p. 22).

O governo de Médici entrou para a história como um mais repressores do regime militar e foi chamado de "Anos de Chumbo". Com o objetivo de conduzir o país à abertura

²³ O Ato Institucional nº 2, aboliu o pluripartidarismo no país e concedeu poderes ao Presidente da República para cassar mandatos de deputados e convocar eleições indiretas.

²⁴ Artur da Costa e Silva foi o segundo Presidente do durante a Ditadura Militar. Em seu governo, foi aplicada uma política econômica desenvolvimentista, e a repressão da ditadura à sociedade foi ampliada. Costa e Silva foi afastado da presidência por problemas de saúde.

²⁵ Emílio Garrastazu Médici foi o terceiro Presidente a governar durante a Ditadura Militar. Médici assumiu a presidência após o governo do general Costa e Silva, marcado por tensões políticas e sociais.

democrática, Ernesto Geisel²⁶ iniciou um processo de distensão do regime. Seu governo promoveu medidas para diminuir a repressão, como a eliminação do AI-5 e a anistia a presos políticos. Para Borges: "A terceira [fase] tem início com o projeto de liberalização política, inaugurado por Geisel, e levado adiante por João Figueiredo. Nessa etapa ocorre a reversão do processo revolucionário, com o abrandamento da censura e o reajustamento da área de segurança" (Borges, 2003, p. 22). Embora tenha enfrentado oposição de setores mais extremistas das Forças Armadas, Geisel manteve o controle sobre o processo de abertura. Apesar de sua abertura política, o governo Geisel ainda empregou medidas de repressão contra aqueles que o ameaçavam.

João Baptista Figueiredo²⁷ acelerou a transição para a democracia. Em 1979, seu governo aprovou a Lei da Anistia²⁸ em 28 de agosto de 1979 que concedia perdão a agentes do regime e presos políticos por suas ações de repressão. A economia de Figueiredo foi confrontada com grandes dificuldades, incluindo a inflação crescente e a crise da dívida externa. Uma maior mobilização popular pela eleição direta marcou o fim de seu governo, resultando na campanha Diretas Já²⁹. A eleição indireta de Tancredo Neves em 1985 encerrou o ciclo de governos militares no Brasil e formalizou a transição para a democracia.

A história do Brasil durante o século XX nos revela um período de grandes mudanças políticas, sociais e econômicas, a partir do golpe de 1964 com o início da Ditadura Militar. Esse período foi marcado por uma série de eventos que afetaram as estruturas políticas e sociais do país até hoje. Desde a deposição de João Goulart, vimos a ascensão de um regime autoritário que reprimiu fortemente a oposição, e que se intensificou com a implementação do AI-5. Do golpe até a transição para a democracia, a sociedade viveu sob repressão, censura e luta armada que marcaram profundamente os anos de chumbo. Ademais, podemos notar a complexidade enfrentada na construção da

²⁶ Ernesto Geisel foi o quarto Presidente a governar durante a Ditadura Militar, representante da chamada Linha Dura do exército brasileiro. Durante seu mandato, deu início ao processo de redemocratização do país. No âmbito econômico, seu governo esteve marcado por uma redução do crescimento. O chamado milagre econômico e o AI-5 foram extintos.

²⁷ João Baptista Figueiredo foi o último general a ser Presidente durante a Ditadura Militar. Figueiredo foi o responsável por consolidar a abertura política do país através da Lei da Anistia e das eleições diretas para o Congresso e os governos dos estados.

²⁸ A Lei de Anistia concedeu o perdão a crimes políticos ou relacionados a estes no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979.

²⁹ Durante a década de 1980 o movimento conhecido como *Diretas Já*, exigia eleições diretas para Presidente após a Ditadura Militar. Milhões de brasileiros participaram do movimento e de manifestações em todo o país, marcando um momento significativo na luta pelo retorno à democracia e pela ampliação dos direitos civis.

democracia. Durante o próximo capítulo, discutiremos esse passado autoritário presente em *Que Bom Te Ver Viva* e como cada uma das experiências relatadas foram abordadas, examinando as lembranças das vítimas da ditadura.

2. “O QUE IRÁ ME ACONTECER?” UMA ANÁLISE DOS DEPOIMENTOS DO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA*

*Como será amanhã?
Responda quem puder
O que irá me acontecer?
O meu destino será como deus quiser
(Como será?) Como será amanhã? ³⁰*

A seguir, iremos trazer uma interpretação do documentário *Que Bom Te Ver Viva* e de como foi feita a abordagem de cada uma das experiências relatadas na obra, analisando a memória das vítimas da ditadura que fazem seu depoimento. Cada depoimento serve como fonte para entendermos as experiências dessas e tantas outras mulheres, e os efeitos psicológicos e emocionais encontrados em suas lutas.

No presente capítulo, faremos uma análise a partir dos depoimentos do documentário *Que Bom Te Ver Viva*, da diretora e cineasta Lúcia Murat, produzido em 1989.³¹ A partir dos testemunhos, depoimentos e da abordagem de Murat, pretendemos aprofundar as memórias das vítimas buscando compreender como essas narrativas contribuem para a construção da historiografia e no cinema brasileiro produzido na década de 1980, e os impactos psicológicos e sociais das torturas, prisões políticas, traumas e a violência de gênero.

O estudo de temas recentes antes da redemocratização do Brasil era desconsiderado devido à repressão imposta pelo regime. Com ressurgimento das forças democráticas e a abertura política dos Atos Institucionais e a aprovação da Lei da Anistia, a partir da década 1980, começaram a se divulgar mais livremente os motivos que levaram ao golpe, assim inúmeras memórias, biografias e autobiografias sobre a luta armada surgiram, especialmente por jornalistas ou ex-militantes. Dessa forma, a memória recente do país começava a ser construída juntamente com a democracia. Para Denise Rollemberg, em *Esquerdas revolucionárias e luta armada*, o estudo do tema também despertou interesse de uma geração posterior que não teve uma relação direta com a experiência:

³⁰ Trecho da canção *O Amanhã* gravada em 1983 e interpretada pela cantora Simone, fazendo uma reflexão poética sobre a incerteza do futuro e a busca do ser humano por respostas sobre o próprio destino. A canção é uma regravação de um samba-enredo, apresentado pela escola carioca União da Ilha do Governador em 1978 e compõe a trilha sonora do documentário *Que Bom Te Ver Viva* trazendo em seus versos o sentimento de esperança e o desejo de saber o que o futuro nos reserva.

³¹ Para se referir a obra *Que Bom Te Ver Viva* optou-se por utilizar a categoria de documentário.

Ao longo deste período e na década de 1990, documentos das organizações que pensaram e/ou fizeram a luta armada, dos órgãos de repressão, acervos particulares começaram a se tornar acessíveis e a integrar os arquivos públicos. Este momento corresponde ao reconhecimento no Brasil da História Oral como instrumento teórico-metodológico, o que legitimava o trabalho com entrevistas e depoimentos, enriquecendo as possibilidades de investigação do tema. Da mesma forma, as entrevistas contribuíam para a legitimação da História Oral, uma vez que evidenciavam a sua importância (Rollemberg, 2013, p. 01).

Durante a Ditadura Militar, além da censura e repressão política, houve um esforço para modificar as áreas de comunicação e cultura no país. Durante a década de 1970 o regime incluiu investimentos diretos do governo para modernizar a indústria cultural, que incluiu televisão, música, literatura, jornalismo e publicidade, e incentivar o crescimento do capitalismo privado, além de organizações estatais em grandes redes de televisão, como o caso da Rede Globo³². Conforme Ferreira, muitos cineastas de esquerda do Cinema Novo³³ mudaram sua abordagem para se encaixar nessa nova ordem estabelecida após a derrota em 1964. Embora eles ainda buscassem a identidade nacional brasileira, sua paixão por ela não era mais revolucionária.

2.1 A obra de Lúcia Murat

A cineasta e diretora Lúcia Murat nasceu em 1949 no Rio de Janeiro (RJ) e começou sua militância política ainda na faculdade, quando cursava economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e participava ativamente de movimentos

³² A Rede Globo é uma empresa integrante do Grupo Globo, fundada pelo jornalista e empresário Roberto Pisani Marinho, em 26 de abril de 1965, um ano após o golpe. Durante a década de 1970, se consolidou como a maior rede de televisão aberta do país, após o regime ter implementado uma política de modernização nas telecomunicações. Carlos Fico utiliza a Rede Globo como exemplo para discutir a complexidade da censura durante o regime. O autor defende uma perspectiva simplista que considera a emissora apenas uma aliada do regime. Ele enfatiza que a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) não era responsável diretamente pelos programas de televisão da Globo. Portanto, os programas de notícias não foram submetidos às mesmas restrições e censuras que outros tipos de mídia, como novelas, programas de auditório e shows musicais. No entanto, ele observa que a emissora poderia colaborar com o regime de várias maneiras, como seguir diretrizes gerais de censura à imprensa ou seguir proibições específicas que afetavam outras formas de entretenimento popular. (Fico, 2004, p.95)

³³ O movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo ficou proeminente no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, marcado pelo realismo e pela crítica às injustiças sociais ao mostrar o sofrimento dos brasileiros que lutam para sobreviver em um país desigual. Kreutz, Katia. **O que foi o movimento cinematográfico, suas principais características estéticas, filmes e cineastas mais importantes e suas influências para o cinema contemporâneo**. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 09 jul. 2024.

estudantis. Foi presa e torturada em 1967, durante o 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) em Ibiúna (SP) e após conduzida ao Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) no Rio. Nessa época, Murat atuava e era ligada a Dissidência Estudantil da Guanabara (DI-GB), que mais tarde se tornaria o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8)³⁴. Após a promulgação do AI-5, passa a viver clandestinamente, é expulsa da universidade e parte para a guerrilha.

Em 1971, é presa novamente e é torturada no DOI-Codi, liberada três anos depois, em 1974, quando retomou os estudos na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde formou como economista, profissão que nunca exerceu. A Comissão Nacional da Verdade (CNV)³⁵ ouviu diversas testemunhas, bem como convocou agentes da repressão para prestar seus depoimentos. Além de torturas físicas e psicológicas, esse reconhecimento abriu espaço para os movimentos que atuavam na clandestinidade, grupos políticos.

Sobre e a repressão e a tortura que sofreu, em depoimento à CNV em 28 de maio de 2013, Murat conta: "A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelos relatos dos que tinham sido presos, mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu ia enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada que os outros, mas porque eu acho que o horror é indescritível" (Murat à Comissão Nacional da Verdade, 2013). A utilização de animais também era comum na tortura, cachorros, ratos, jacarés, cobras e baratas, eram lançados ou até mesmo inseridos em partes do corpo. Conforme Murat:

Eu não sei bem o que se passou quando eu voltei. As lembranças são confusas. Eu não sei muito bem como era possível, mas eu sei que tudo ficou pior. Eles estavam histéricos, eles sabiam que precisavam extrair alguma coisa em 48 horas, se não perderiam o meu contato. Gritavam, me xingavam, me puseram de novo no pau de arara. Mais espancamento, mais choque, mais água e dessa vez entraram as baratas. Puseram baratas passeando pelo meu corpo, colocaram uma barata na minha vagina. Hoje parece loucura, mas um dos torturadores, de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde ele guardava as baratas amarradas por barbantes e através do barbante ele conseguia manipular as baratas pelo meu corpo (Murat à Comissão Nacional da Verdade, 2013).

Além disso, a cineasta contou à CNV que foi vítima de abuso sexual:

³⁴ O Movimento Revolucionário 08 de Outubro (MR-8) foi uma organização política de ideologia marxista que lutou militarmente contra a ditadura militar brasileira. Com o nome de Dissidência do Rio de Janeiro (DI-RJ), surgiu em 1964 no ambiente universitário da cidade de Niterói (RJ).

³⁵ A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi um colegiado instituído pelo governo do Brasil para investigar as graves violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. As violações aconteceram tanto no Brasil, quanto no exterior, praticadas por “agentes públicos”, pessoas a serviço, com apoio ou interesse do Estado. A CNV foi composta por sete membros nomeados pela presidente Dilma Rousseff, que foram auxiliados por assessores, consultores e pesquisadores.

Foi nesse quadro, na volta, que o próprio Nagib fez o que ele chamava de “tortura sexual científica”. Eu ficava nua, com o capuz na cabeça, uma corda enrolada no pescoço, passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meus seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois, se eu movimentasse os meus braços para me proteger, eu me enforcava e, instintivamente, eu voltava atrás (Murat à Comissão Nacional da Verdade, 2013).

Em seus relatos, a cineasta conta que os torturadores utilizaram métodos brutais, incluindo espancamento, choques elétricos, a inserção de baratas em seu corpo e ao que chamavam de “tortura sexual científica”. Conforme o relatório da CNV, Murat foi vítima relacionada aos nomes de Ricardo Agnese Fayad³⁶ e Riscalá Corbage³⁷. Quando saiu da prisão em 1974, passou a trabalhar como jornalista no *Jornal do Brasil* e nas revistas *Opinião* e *Movimento*, momento em que seguiu sendo perseguida e sofreu duras ameaças do Serviço Nacional de Informação (SNI)³⁸ e do Comando de Caça aos Comunistas (CCC)³⁹. Em seu tempo de militância e também durante a clandestinidade, Murat foi casada com o guerrilheiro do MR-8 Cláudio Torres da Silva, participante do sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969. Solto em 1976, Murat e Silva viveram alguns meses juntos e se separaram, quando ela conheceu o cineasta Paulo Ladário, com quem teve sua única filha.

³⁶ Médico militar e esteve no primeiro Batalhão Policial do Exército (BPE) no Rio de Janeiro, de 1970 a 1975. Foi envolvido em casos de tortura, sendo convocado por três vezes pela CNV, prestando seu depoimento em setembro de 2014, quando deixou de fornecer respostas às perguntas colocadas.

³⁷ Tenente-coronel da Polícia Militar do Rio de Janeiro, associado ao Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do I Exército desde o final da década de 1960 e participou de atividades de repressão política. Em depoimento prestado em 2014 ao Ministério Público Federal, admitiu a prática generalizada da tortura, envolvendo centenas de presos políticos.

³⁸ O Serviço Nacional de Informações (SNI) foi criado em 13 de junho de 1964 pela lei no 4.341 para supervisionar e organizar as atividades de informação e contra informação no Brasil e no exterior. O SNI serviu como uma agência de espionagem da ditadura, conforme declarado em seu Artigo 1º: "É criado, como órgão da Presidência da República, o SNI, o qual, para os assuntos atinentes à Segurança Nacional, operará também em proveito do Conselho de Segurança Nacional. **Serviço Nacional de Informações - SNI.** Disponível em:

<<https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/imagens-e-documentos-do-periodo-de-1964-1985/servico-nacional-de-informacoes-sni>>. Acesso em: 09 jul. 2024.

³⁹ Organização anticomunista de extrema-direita fundada pelos estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi fundada na cidade no mesmo ano em que os militares assumiram o poder. O grupo deixou a cena pública entre 1970 e 1975 e voltou a trabalhar no contexto das agitações públicas causadas pela morte do jornalista Vladimir Herzog da TV Cultura. **MAC e CCC: a direita põe a cara pra fora.** Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/card/com-mac-e-ccc-direita-poe-a-cara-para-fora>>. Acesso em: 09 jul. 2024.

Durante a década de 1980, por influência de Ladário e de pessoas ligadas ao cinema, Murat passou a dedicar-se a cinematografia e devido suas experiências com a prisão e com a tortura exerceu forte influência em suas obras como em *Quase Dois Irmãos*⁴⁰, *Uma Longa Viagem*⁴¹, *A Memória Que Me Contam*⁴² e como podemos ver em *Que Bom Te Ver Viva*, sua primeira obra no gênero.

Em *Quase Dois Irmãos* a cineasta utiliza no enredo o reencontro de dois amigos de infância interpretados por Caco Ciocler e Flávio Bauraqui. Os personagens se reencontram em 1970, na prisão da Ilha Grande, que abrigava presos comuns e prisioneiros políticos. Em entrevista a produtora Taiga Filmes, Murat destaca que a obra está ligada a uma experiência pessoal: "[...] Eu, que também fui presa política, vivi isto na época da ditadura e um dos aspectos que sempre me impressionou muito foi a questão da impossibilidade da relação, mesmo na cadeia. Isso ficou na minha cabeça como algo interessante de ser trabalhado, acho uma experiência dramática incrível" (Murat à Taiga Filmes, 2005).

Em *Uma Longa Viagem*, a cineasta retrata o que vivenciou seu irmão Heitor Murat Vasconcellos. O enredo da obra, que se passa nas décadas de 1960 e 1970, mostra várias perspectivas da juventude da época, seguindo os depoimentos de várias cartas que Heitor escreveu à sua família, representadas através da atuação de Caio Blat. Repetindo a parceria com a cineasta, em *A Memória Que Me Contam*, a atriz Irene Ravache interpreta uma ex-guerrilheira da esquerda, elo de um grupo de amigos. Ao revelar várias contradições e sentimentos que os personagens, todos com mais de cinquenta anos, viveram, o grupo retrata a época em que viveram durante a resistência à Ditadura Militar no Brasil.

As análises deste período mostram uma série de interesses do regime militar. Marcos Napolitano em *A História Depois do Papel* aborda o espaço das fontes audiovisuais na pesquisa histórica. O autor destaca a importância de refletir sobre a linguagem e a compreensão da realidade social ou histórica representada pelo cinema quando se trata da análise dos filmes como fonte histórica:

⁴⁰ *Quase Dois Irmãos* é um filme dramático brasileiro lançado em 2005 e dirigido por Lúcia Murat, que marcou seu retorno à temática abordada na década de 1980. A obra lhe entregou o Prêmio de Melhor Filme Ibero-Americano do júri oficial e de Melhor filme do júri popular do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata.

⁴¹ *Uma Longa Viagem* é um filme em formato de documentário lançado em 2011, dirigido, roteirizado e produzido por Lúcia Murat. A obra retrata o que vivenciou Heitor Murat Vasconcellos, seu irmão caçula enviado à Londres durante as lutas armadas contra o regime, contrapondo o que Murat viveu na época.

⁴² *A Memória Que Me Contam* é um filme de ficção brasileiro lançado em 2012, produzido e dirigido por Lúcia Murat. A obra marca o retorno da parceria de Murat com a atriz Irene Ravache quase 25 anos depois do lançamento de *Que Bom Te Ver Viva*, produzido em 1989, que também explora a temática da Ditadura Militar, ainda que em um formato mais documental.

Nossa perspectiva aponta para um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem frequentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não-escrita: a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu conteúdo narrativo propriamente dito) (Napolitano, 2005, p. 237).

Napolitano sugere que é necessário analisar como essas fontes funcionam e como elas narram ou representam a realidade histórica ou social. Ao avançar para o final do século XX, novas fontes documentais e abordagens enriqueceram a historiografia do período. Neste sentido, a história cultural ganhou um enorme destaque, compreendendo a autoridade que fundamentou o regime militar. Em *Que Bom Te Ver Viva* podemos identificar uma narrativa sobre a resistência das mulheres, destacando suas lutas e contribuição para uma compreensão mais sensível. Mesmo que em um número menor que os homens, as mulheres tiveram uma participação ativa de movimentos estudantis, sindicais, organizações clandestinas e na luta armada.

Conforme Marcelo Siqueira Ridenti⁴³, em *As Mulheres na Política Brasileira: os anos de chumbo*, "[...] Em primeiro lugar, as mulheres ocupavam posições submissas na política e na sociedade brasileira, pelo menos até o final dos anos 60." (Ridenti, 1990, p. 114) No artigo, o autor destaca a participação feminina na resistência ao regime militar. Os movimentos feministas na década de 1960 e início de 1970, particularmente os de esquerda, colocam como questão a hierarquia tradicional de gênero, além da repressão militar juntamente com o movimento do conservadorismo. Ainda, conforme Ridenti: "Muitas mulheres tentavam romper, em diversos aspectos, com séculos de submissão ao entrarem para organizações clandestinas de extrema esquerda. Mas não seria correto identificar a ação política das mulheres nos anos 60 apenas com a luta da ruptura da ordem vigente. Afinal, é obvio que também o sexo feminino está cortado pelas contradições da sociedade de classes" (Ridenti, 1990, p. 116).

Em *Que Bom Te Ver Viva*, a violência é narrada em detalhes revelando a história de cada uma das ex-presas políticas, que assim como Murat, também foram submetidas a torturas que narram todo o sofrimento de violência física e psicológica. A tortura,

⁴³ Professor do Departamento de Sociologia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara.

independentemente do contexto, representa uma grave violação aos direitos humanos, mas quando direcionada às mulheres, assume características cruéis, incorporando aspectos de violência sexual e de gênero. A produção apresenta uma série de cenas do cotidiano das mesmas, interpostas por intervenções ficcionais quase teatrais da atriz Irene Ravache que interpreta uma personagem, paralela às personagens reais, indo além do depoimento das sete mulheres (e um depoimento anônimo)⁴⁴.

Os depoimentos são de: Criméia Alice Schmidt de Almeida, militante e ex-guerrilheira do Araguaia, presa em 1972 enquanto estava grávida, deu à luz na cadeia. Em 1988, tempo presente da relação de *Que Bom Te Ver Viva*, Almeida vivia com o filho e trabalhava como enfermeira; Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi), militante ligada ao movimento estudantil, presa e torturada duas vezes na década de 1970. Em 1988, Rosa estava separada, com dois filhos e atuava como médica sanitarista; Estrela Bohadana, militante da organização clandestina POC, presa e torturada por duas vezes: em 1969 no Rio de Janeiro (RJ) e em 1971, em São Paulo (SP). Em 1988, Bohadana era casada, com dois filhos e filósofa.

Regina Toscano, militante da organização guerrilheira MR-8, torturada, permaneceu um ano presa na década de 1970. Com três filhos, na época presente do documentário, Toscano trabalhava como educadora; Jessie Jane, presa durante o sequestro de um avião, torturada, permaneceu por nove anos na prisão na década de 1970. Em 1988, Jane era casada, com uma filha e historiadora; Rosalina Santa Cruz (Rosa), militante da esquerda armada, presa e torturada por duas vezes na década de 1970. Na época da produção do documentário, relata o desaparecimento do irmão em 1974, com dois filhos, trabalhava como professora universitária; e Maria do Carmo Brito, comandante da organização guerrilheira VPR, presa em 1970 e torturada durante dois meses, e após ser trocada pelo Embaixador alemão, permaneceu por dez anos no exílio. Em relação à época da produção da obra, Brito era casada, com dois filhos e trabalhava como educadora.

⁴⁴ O depoimento anônimo em *Que Bom Te Ver Viva* é de uma militante de organização guerrilheira, que durante a década de 1970 permaneceu por quatro anos na clandestinidade e quatro anos presa. Em 1988, tempo presente da relação com o documentário, vivia em uma comunidade mística e por este motivo preferiu não ter sua identidade revelada.

2.2 "Por que eu vivi e ele não?" A culpa de falar sobre tortura e a violação na década de 1970: uma análise dos depoimentos em *Que Bom Te Ver Viva*

Em *O tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX* Jorge Ferreira propõe a abordagem de Peter Burke para a narrativa histórica. Ele argumenta que a escrita da história foi enriquecida pela história estrutural e analítica, originada de uma crítica à forma tradicional de narrativa histórica. Burke defende que essa regeneração não implica em uma volta ao estilo do século XIX, mas sim em uma revalorização da narrativa, incorporando os avanços da historiografia recente. O autor sugere que os historiadores reconsiderem o papel da narrativa, buscando inspiração na literatura e no cinema do século XX, onde encontrariam "[...] diversos recursos que poderiam enriquecer as possibilidades do historiador: a desconstrução do tempo, "visões retrospectivas, cortes e a alternância entre cena e história", "a justaposição de vidas comuns a acontecimentos extraordinários", "os pontos de vista múltiplos" (Burke, 1992, p. 348 e 347).

Essas abordagens literárias e cinematográficas podem ampliar a capacidade de contar histórias de maneiras mais complexas e envolventes, trazendo novas perspectivas. A ex-guerrilheira Maria do Carmo Brito é a primeira a dar seu depoimento em *Que Bom Te Ver Viva*. Conhecida por sua participação no comando da organização Vanguarda Popular Revolucionária (VPR)⁴⁵, ela lembra da prisão na década de 1970: "A minha prisão não devia ter acontecido, pois foi num encontro com um companheiro que já havia faltado a dois pontos seguidos. O ponto era com Juarez Brito, meu marido" (Brito em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Em seu depoimento, conta que o cativo ocorreu de uma forma inesperada:

Nós tínhamos um pacto, o Juarez e eu. Um matava o outro. Pacto de morte, e depois se suicidava. A arma estava comigo. Quando começou o tiroteio, eu não o matei, eu atirei. Ele arrancou a arma da minha mão e deu um tiro no próprio ouvido. Enquanto isso, o carro tinha virado uma peneira, mas eu só levei um tiro no dedo mindinho (Brito em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

⁴⁵ O grupo de extrema-esquerda de luta armada conhecido como Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) lutou contra a Ditadura Militar com o objetivo de estabelecer um governo socialista no Brasil.

Durante o confronto com a polícia, o acordo que deveria terminar com a morte de ambos não foi cumprido. A ex-guerrilheira reflete sobre carregar a culpa por não ter morrido e como lidou com a situação nos anos seguintes. "Muita gente me pergunta sobre esse pacto de morte. Não tinha a ver com a polícia, tinha a ver com fato que a gente achava que não conseguiria sobreviver sem o outro" (Brito em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Napolitano em *Desafios para a história nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus*, analisa os métodos de memorização e como eles estão relacionados ao conhecimento histórico em períodos de intensa violência. "[...] o trauma, seja individual ou coletivo, implica na dificuldade de elaboração de um discurso, de elaboração da experiência, sendo a sua superação o grande desafio na reconstrução dos elos sociais" (Napolitano, 2017, p. 31).

Conforme o autor, neste caso, a vítima nem sempre consegue relatar o que aconteceu, mesmo que os ouvintes sejam receptivos à sua história. Napolitano, analisa o processo que o Brasil passou durante o período da Ditadura Militar para a sua redemocratização, e os métodos de superação da ditadura em nações como Argentina e Chile. Para o autor, a transição brasileira foi caracterizada por uma retirada controlada pelos próprios militares: "Em primeiro lugar, é preciso lembrar que os militares brasileiros tiveram maior controle da sua retirada política do coração do Estado, negociando os termos da anistia oficial e bloqueando qualquer política de 'verdade-justiça', com apoio dos grupos liberais moderados" (Napolitano, 2017, p. 34). Napolitano faz uma comparação entre as maneiras de preservar a memória e condenar a violência ditatorial. É importante destacar, que no caso da ditadura militar brasileira, os militares controlaram o processo de transição e impediram investigações e punições pelas violações cometidas durante a ditadura. Sobre os sessenta dias de tortura, Brito descreve os métodos que eram usados, incluindo o pau de arara⁴⁶:

Parecem que foram sessenta anos, não dá para descrever, é uma coisa terrível, porque é uma luta constante para se manter inteiro. Eu me lembro que estava menstruada, e eles me colocaram no pau de arara, me vestiram com uma calça nojenta, porque disseram que não queriam ver aquele espetáculo. De vez em quando, me pegavam com a calça e tudo e me jogavam dentro de um aquário que tinha numa outra sala, depois

⁴⁶ O Pau de Arara é um método de tortura utilizado durante a Ditadura Militar que consistia em uma barra de ferro na qual a vítima era pendurada e enrolada de forma que a vara fosse bloqueada entre os braços e as pernas. Os tornozelos eram amarrados com pulsos da vítima que ficava pendurada longe do solo.

tornava e voltava a me pendurar no pau de arara (Brito em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

A segunda entrevistada é Estrela Bohadana, ex-militante da organização clandestina Partido Operário Comunista (POC)⁴⁷, que compartilha sua experiência dolorosa como uma jovem militante. Um dos momentos mais marcantes descritos por Estrela é uma espécie de procissão forçada em Barra Mansa (RJ):

Uma das experiências mais marcante dentro do proceso todo de tortura, foi uma espécie de procissão que foi feita em Barra Mansa onde tinha um padre preso, onde todos nus com uma vela na mao amarrada por fios electricos, seguindo e cantando "Jesus Cristo eu estou aqui", e quem nao cantasse iria para o pau de arrara (Bohadana em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

O episódio citado por Bohadana reflete a crueldade e desumanização a que foram submetidas. O relato de seu marido na época, David Bogomoletz, um psicanalista judeu, fala sobre a dificuldade de lidar com o trauma da esposa. "Falar sobre esse tipo de coisa provoca um sofrimento muito grande, se por um lado não se pode fingir que isso aconteceu, por outro lado é impossível falar apenas disso [...] de um lado seria como fingir que não houve nada, de outro lado seria como fingir que não se sobreviveu" (Bogomoletz em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Sua comparação é com o trauma dos judeus, destacando o desafio de equilibrar o reconhecimento do trauma com a necessidade de seguir em frente com a vida. "Eu posso comparar isso com a experiência dos judeus, na Segunda Guerra Mundial, um trauma que simplesmente não pode ser esquecido, mas que também não pode ocupar a vida inteira da pessoa" (Bogomoletz em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Bohadana também discute a dificuldade de superar o trauma e como os gatilhos podem desencadear memórias dolorosas, ou até crises de choro. Além disso, ela destaca a importância de se compreender o impacto emocional e psicológico causado nas vítimas.

O depoimento da terceira entrevistada, Maria Luísa Garcia Rosa, conhecida como Pupi, também revela os traumas e desafios enfrentados após o período na prisão.

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

⁴⁷ O Partido Operário Comunista (POC), reunia estudantes, militares e lideranças operárias em torno do debate sobre o enfrentamento armado da ditadura.

achava que ia conseguir dominar a situação. E aí, a situação foi indo e a tortura acontecendo até o ponto em que eu cheguei em uma situação limite, que eu já não me aguentava mais. Foi no momento em que eles queriam que eu passasse pro lado deles, que eu começasse a passar informação. E eu ainda tentava resistir. Eles me puseram numa cela, com um pessoal que tinha acabado de chegar. E as meninas eram muito novas e estavam apavoradas. Eu pedi a elas então, que me falassem o que estava acontecendo e elas acabaram passando alguma informação pra mim. E aí, eles desceram numa nova sessão de tortura e me ameaçaram, não chegaram a me torturar, mas tinha um circo armado e disseram que eu deveria contar tudo o que as meninas haviam me contado. Aí eu senti que estava absolutamente entregue. E aí eu acabei falando, nessas alturas eu já estava há muito tempo presa, já tinha apanhado muito, eu senti a degradação minha como ser humano e a impotência mesmo. Hoje eu sinto isso, em relação ao poder e em relação a outras coisas da vida também (Pupi em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Mesmo considerando os policiais e torturadores menos importantes do que a causa que defendia, com o tempo, Pupi chegou ao seu limite. Conforme o relato, após ser colocada em uma cela com outras prisioneiras de guerrilha, durante um momento de extrema pressão e ao perceber o medo das companheiras, ela acabou compartilhando informações se sentindo impotente. Silas Ayres Mattos, um amigo próximo de Pupi, observa que, apesar de suas prisões e engajamento político, a questão da tortura ainda é um tema difícil de ser discutido entre eles. "Eu conheci Pupi, logo após a sua última prisão, desde essa época nós fazíamos movimentos políticos juntos. E no entanto, nunca conversamos profundamente sobre questão da tortura. Me parece que é um tema que constrange a todos, tanto quem fala da sua experiência, quanto quem ouve" (Mattos em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Pupi não abandonou a militância mesmo após anos de prisão. Na década de 1970, foi presa por três vezes. No entanto, a tortura continuou sendo um tabu em suas conversas e em seu meio político. "É impossível discutir e então dá uma sensação de solidão" (Pupi em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

No quarto depoimento, Rosalinda Santa Cruz, conhecida como Rosa, estão as memórias de tortura, da prisão e da busca angustiante por seu irmão desaparecido. Em seu relato, Rosa descreve os momentos de intensa tortura que sofreu, destacando a brutalidade e a crueldade dos torturadores:

[...] me sentia inteiramente amedrontada. O que eu me lembro naquele momento foi o sentimento de solidão, de medo, de total desproteção, daqueles homens. E que eles me levaram para uma sessão de tortura, onde o que estava em jogo não era nenhuma informação. O que estava em jogo era a minha desestruturação, era a minha rebeldia, o fato de eu

ter me rebelado contra a autoridade e a prepotência deles. Então depois deles terem me batido muito com telefone, choque elétrico, pau de arara, choque na vagina, sempre despida, eu cheguei a um momento em que eu falei: 'me matem, eu quero morrer, não tô aguentando'. Eu lembro do olhar, do riso deles, dizendo assim pra mim: 'eu não te mato, não me interessa lhe matar, eu vou lhe fazer pedacinhos, vou lhe torturar o quanto eu quiser, inclusive lhe mato se eu quiser'. Então, esse nível de impotência diante do torturador, de toda impunidade, da capacidade de que ele podia exatamente fazer isso, de ficar dias e dias, meses e meses comigo, fazendo todo tipo de experiência que ele pudesse fazer. E a minha resistência eu não sabia o limite dela, sabia que ela tinha um limite, que era o limite do meu corpo, da minha dor, da minha força (Rosa em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

A fala de Rosa, mostra a sensação de solidão, medo e impotência que experimentou como resultado da violência, além do sofrimento físico e psicológico, incluindo choques elétricos, pau de arara, enquanto estava constantemente despida e invulnerável. Liberada após um ano e meio de prisão no Rio de Janeiro (RJ), mudou-se para São Paulo (SP) onde foi novamente presa e torturada.

Sobre o sofrimento de procurar seu irmão, Fernando, ela considera um sofrimento ainda mais difícil de suportar:

A busca pelo Fernando, foi uma coisa enorme e interminável. Eu acho que o preso desaparecido foi a invenção mais terrível que a repressão pôde ter inventado. É uma situação que eu acho mais louca que a tortura, porque é uma morte onde a gente não tem o corpo e onde a gente não tem o corpo não tem o sentimento de morte, porque quando a gente perde uma pessoa muito amada, muito querida, a única forma da gente aceitar a morte, é ter o corpo, é poder enterrar e dizer essa dor tem que ser suportada e vencida, porque ela é concreta. E quando não existe o corpo, existia sempre a esperança de vida (Rosa em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Conforme o relato de Rosa, a ausência do corpo do irmão mantém a morte incerta. Além disso, em sua fala ela questiona seu próprio valor e se sente culpada por estar viva enquanto seu irmão provavelmente não estaria: "Uma das coisas que eu não me conformava na morte do Fernando era eu estar viva e ter sobrevivido. Ter sobrevivido pra mim era um peso, porque eu sobrevivi e ele não?" (Rosa em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). A busca incessante pelo irmão a levou a ter visões e ilusões de vê-lo em diversos lugares, como se sua presença estivesse ao seu redor. Rosa enfrentou dificuldades para começar a viver novamente após tantos traumas. A necessidade de denunciar o desaparecimento do irmão era uma tarefa quase impossível na época, mas ela persistiu.

Há também o sentimento de incompreensão em relação à experiência vivida por Rosa e outros que tiveram seus entes queridos desaparecidos. Muitos veem essas histórias como eventos do passado, esquecendo-se da imensidão da dor e da revolta.

Eu tinha uma militância maior do que Fernando. Por que eu vivi e ele não? Isso me fez levar a um sentimento de autodestruição enorme, então me sentia culpada. Se eu tinha qualquer sentimento de alegria, por exemplo, se estava numa praia, mesmo dois anos depois de Fernando ter desaparecido, de repente me dava um sentimento de culpa. Como eu poderia estar me divertindo, ir à praia, se Fernando estava morto, ou podia estar ainda sendo torturado? Então eu não tinha nenhuma condição com o prazer (Rosa em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Rosa ressalta a necessidade de lembrar e reconhecer o passado para evitar a repetição de erros e para honrar a memória daqueles que sofreram e foram injustiçados durante esse período da história brasileira.

A partir dos relatos em *Que Bom Te Ver Viva* e diante da complexidade de lidar com os traumas das entrevistadas, a proposta de Jorge Ferreira, baseada em Peter Burke, em incorporar abordagens literárias e cinematográficas à narrativa histórica, sugere no contexto de fala das entrevistadas. Os depoimentos demonstram como a narrativa pode refletir os aspectos psicológicos e emocionais dessas experiências. Napolitano também diz que a superação do trauma é um desafio constante para essas mulheres de falarem sobre suas experiências. Ademais, preservar essa memória pode ser um meio de facilitar as novas abordagens narrativas com uma compreensão mais profunda e sensível da história.

2.3 "E quando não existe o corpo existe esperança" O anonimato, a guerrilha e a prisão: uma análise dos depoimentos do documentário *Que Bom Te Ver Viva*

O quinto depoimento em *Que Bom Te Ver Viva* é o de uma militante que prefere não ser identificada e que compartilha sua história através de um relato escrito, evitando entrevistas pessoais devido o seu desejo em esquecer o ódio e a violência que viveu após quatro anos na clandestinidade e quatro anos e meio na prisão. No tempo presente da produção, a "anônima" vivia em uma comunidade mística. Em sua fala, ela considera "[...]" que a melhor forma de minorar o sofrimento humano, seria uma revolução social. Fomos impulsionamento, inconscientemente, aparelhos receptores e transmissores de recepções

violentas. No desenrolar desses fatos, a tortura tornou-se um acidente inevitável" (Depoimento anônimo em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

O sexto depoimento é de Criméia de Almeida, sobrevivente da Guerrilha do Araguaia,⁴⁸ que relata os desafios enfrentados ao sair da região enquanto estava fortemente cercada pelo Exército: "Quando eu saí do Araguaia a região estava cercada pelo exército, então era impossível passar pelos caminhos, o rio era cercado por patrulhas, por lanchas, e eu tive que sair atravessando o rio a nado, à noite" (Almeida em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Para Almeida, essa travessia simboliza o perigo constante e a luta pela sobrevivência que, juntamente com seus companheiros, precisou enfrentar durante sua participação na guerrilha.

A guerrilha marcou profundamente sua vida, principalmente pela perda de seus companheiros. "Meu destacamento tinha 23 companheiros, todos desaparecidos" (Almeida em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Sobre as formas de tortura, menciona a prática cruel de mostrar fotos das cabeças decapitadas dos guerrilheiros. Conforme Almeida: "Isso foi uma prática usada com todos os guerrilheiros presos, os poucos sobreviventes. Isso me marcou de uma forma muito intensa. Na época em que eu vi essas cenas, eu não consegui reter a imagem. Eram pessoas conhecidas e ficou uma ausência, eu vejo as cabeças decapitadas, dos rostos e não consigo identificar, é uma nuvem na frente" (Almeida em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

O sétimo relato é de Regina Toscano, uma ex-militante da organização guerrilheira MR-8 presa enquanto fazia panfletagem em uma fábrica no Jacarezinho, na zona norte do Rio de Janeiro (RJ). Sobre a tortura, Toscano lembra de um episódio em que ela e outros seis companheiros foram perseguidos pela polícia até uma pedreira. "A violência começou já desde essa pedreira, onde eu fui despida e procuraram até dentro da minha 'xoxota' mesmo, pra ver se eu tinha alguma arma, coisa que eles sabiam que eu não teria. Mas era um negócio muito mais para me degradar, e a partir dali eu fui para o DOI-CODI" (Toscano em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Nesse momento, Regina foi submetida a violência extrema, sendo despida e revistada de forma humilhante, em busca de armas que os torturadores sabiam que ela não possuía.

Em sua fala, podemos notar que lembrar sobre a tortura não é uma tarefa fácil para Toscano. O seu segundo marido, José Flávio Pessoa, compartilha uma lembrança marcante

⁴⁸ O movimento guerrilheiro conhecido como Guerrilha do Araguaia ocorreu na região amazônica brasileira ao longo do rio Araguaia entre fins da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970.

sobre um livro que deu à esposa: "[...] uma vez a gente fez uma viagem e eu ganhei um livro do Gabeira que contava os fatos da época, e Regina varou a noite lendo esse livro. Eu acordei com ela balbuciando, numa convulsão, dizendo: 'filho da puta', numa referência clara, aos torturadores dela" (Pessoa em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Toscano nos oferece um relato doloroso sobre sua epilepsia, uma condição que começou na adolescência e que foi intensificada durante a tortura:

A epilepsia surge mais ou menos na minha adolescência, por volta dos 14/15 anos, mas ela era controlada não só em cima de medicamentos, mas também em cima de terapia com base psicanalítica. E quando eu fui torturada, não só parou o medicamento como também a terapia, e além do mais, todo o tipo de tortura que eu sofri parece que acirrou muito mais, o que eu sentia na tortura é que eu não tinha controle sobre mim. E não um controle só do momento de eu ter o meu chão às vezes, mas eu sentia que aquilo que não tinha a ver comigo, não sabia o que eu estava fazendo ali e com muito medo de ter novamente uma convulsão e eles se aproveitarem da minha convulsão, pra me torturar em cima. Então era um negócio muito confuso, eu acho que tinha a tortura que era um negócio que batia fisicamente em cima de mim. E tinha também a epilepsia que era um negócio que eu não queria ter, mas ao mesmo tempo eu não estava com condições psíquicas para controlar e nem tinha um medicamento. Era uma briga muito grande, eu comigo mesma. Pra que eu não tivesse aquilo" (Toscano em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Durante a produção em relação ao documentário, Toscano trabalhava como educadora na baixada fluminense, se dedicando a combater a violência e a injustiça.

A situação limite que eu cheguei na tortura, foi essa coisa de você se sentir um pedaço de carne, não ter sentimento. Eu enxergo muito isso no dia a dia do pessoal da baixada. Eu acho que a pressão cotidiana, a vida é tão torturante, que há uma certa identidade. Tanto é que quando eu falo que eu fui presa, eventualmente contando qualquer coisa ligada, as pessoas não tem muita emoção, olham assim, como uma coisa meio natural (Toscano em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Jessie Jane é a última das mulheres a compartilhar sua história marcada pela resistência e relembra um momento decisivo em sua vida, o sequestro de um avião para ir até Cuba em 1970: "Era um momento em que os sequestros estavam acontecendo com frequência e nós pensamos em sequestrar um avião e ir pra Cuba, contratar a organização em Cuba e aproveitar a ação e tirar alguns companheiros da prisão" (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Na busca por libertar alguns companheiros presos, a ação terminou em um enfrentamento com as forças de repressão.

Nós sequestramos o avião às oito e meia da manhã, às duas horas da tarde as forças da repressão não tinham ainda conseguido tomar o avião. Só às quatro horas da tarde eles conseguiram invadir o avião, nos prender e matar um dos nossos companheiros. Inclusive o nosso processo de pena de morte, foi em função dessa morte que foi feita pela repressão e nós fomos julgados como se nós fossemos responsáveis pela morte dele (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Jane detalha o momento em que reencontrou um outro companheiro de luta no DOI-CODI, já baleado e à beira da morte, e sobre os métodos de tortura:

Eu só encontrei com o Eraldo novamente, no DOI-CODI, baleado, já uns dois dias depois. Naquele momento a gente não tinha essa dimensão que tem hoje, porque nós estávamos numa ação armada. A emoção daquele momento é muito mais uma emoção de revolta, de resistência, do que essa emoção de hoje. Era uma outra emoção. Nós achávamos que naquele momento todos nós iríamos morrer. No DOI-CODI, eles pensaram que o Eraldo era meu marido, então dois dias depois eles me levaram na enfermaria pra que eu falasse com ele, só que ele estava inconsciente, eles sabiam que ele iria morrer, estava metralhado na coluna e eles achavam que eu vendo o Eraldo eles conseguiriam mais coisas de mim. Foi assim, eu olhei pra ele, vi que ele iria morrer, mas eu achava que nós todos iríamos morrer. Não era uma coisa, que fosse uma emoção tão forte como é hoje. Mesmo porque, nós estávamos todos sendo torturados naquele momento e ver um companheiro morrendo e outro no pau de arara, não era uma diferença de qualidade na emoção (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Ela passou nove anos na prisão, enfrentando três meses de tortura, um ano de isolamento com presas consideradas "loucas" e o restante do tempo no pavilhão das presas políticas. Durante a prisão, sua família também sofreu repressão, com a mãe e a irmã:

Nós fomos juntas no mesmo camburão, para a aeronáutica, a família toda. A minha irmã estava muito abalada, porque ela era muito menina e a minha mãe segurando muito aquela situação, ficou dois meses presa conosco, não na mesma cela, mas presa lá. Inclusive naquele momento, eu vi minha irmã sendo torturada, a polícia de São Paulo torturou minha irmã pra me desestruturar, porque o grande objetivo comigo não era nem informação, era me levar para a televisão. Foi nesse período que Longaretti e companheiros todos foram para a televisão renegar a esquerda. Então era uma pessoa importante naquele esquema, uma mulher presa, numa ação espetacular, era uma coisa importante pra eles conseguirem isso (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Jane relata o momento em que presenciou sua irmã sendo torturada, com o objetivo de desestruturá-la emocionalmente e fazê-la renegar sua militância levando-a à televisão.

Durante a prisão, ela se manteve inconformada sobre o exílio de sua família por meio de cartas enquanto estava sozinha na prisão de Bangu (RJ). No tempo presente da produção do documentário, trabalhava como historiadora para resgatar as memórias perdidas dos anos de ditadura.

Em *Que Bom Te Ver Viva*, as discussões de memórias e traumas são apresentadas através das narrativas das ex-presas políticas entrevistadas. As sobreviventes ressaltam a importância de recordar os traumas do passado no presente, destacando a necessidade de confrontar essas memórias para a construção de uma identidade coletiva. Eric J. Hobsbawm argumenta que “[...] os historiadores são o banco de memória da experiência. Teoricamente, o passado, todo o passado, toda e qualquer coisa que aconteceu até hoje – constitui a história” (Hobsbawm, 2013, p. 45). Conforme o autor, a função do historiador é armazenar e preservar as experiências passadas, compreendendo a história como um registro completo de tudo o que já aconteceu. Nesse sentido, o documentário desempenha um papel crucial ao permitir um entendimento profundo das experiências vividas, refletindo as dores do passado e sua influência no contexto em que foi produzido.

2.4 "A gente produz vida" A maternidade e a tortura: uma análise dos depoimentos do documentário *Que Bom Te Ver Viva*

Que Bom Te Ver Viva destaca a capacidade das sete mulheres entrevistadas em superar seus traumas e as formas que buscaram para reconstruir suas vidas. Gravado em 1989, é uma obra recente aos anos de tortura e repressão. Mesmo diante das lembranças dolorosas e dos desafios contínuos, Criméia Alice Schmidt de Almeida, Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi), Estrela Bohadana, Regina Toscano, Jessie Jane, Rosalina Santa Cruz (Rosa) e Maria do Carmo Brito encontram força no trabalho, na luta pelos seus direitos, na educação e na maternidade. Brito destaca a maternidade como algo transformador em sua vida:

Eu me senti muito culpada por não ter morrido. Eu tenho impressão, que esse tiro que eu dei neles, era de saúde e me reconciliei com essa situação, na minha primeira gravidez. Descobri que a melhor coisa do mundo era ser mulher. Descobri, porque o homem 'tem que mandar no mundo', porque a barriga dele só reproduz 'coco'. E a gente produz vida, aí que eu descobri que ser mulher era o maior barato (Brito em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Em seu depoimento, Bohadana também revela ter enfrentado desafios em lidar com seu passado e a forma como isso afetou sua família. O fato de ter sido presa e torturada causou revolta e desconforto em seus dois filhos:

Eu tenho um filho de 10 anos e um que vai fazer 15 anos. Mas o que eu sinto nos dois, é que embora, 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. 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 (Bohadana em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Sobre a maternidade, Pupi vê uma esperança. Mesmo assim, as marcas da tortura, incluindo interrogatórios, privações e jogos mentais por parte dos torturadores e da prisão onde ela descreve os métodos cruéis, como pau de arara, choques elétricos e ameaças com baratas. Conforme a médica sanitária: “Quando eu fiquei grávida, eu estava até fazendo terapia, e aí o terapeuta falou: agora acho que você já está bem, vai embora pra casa, vai ter seu filho, que é uma vida nova que surge e é uma esperança grande que vem junto” (Pupi em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Sobre como lidar com as lembranças dolorosas, Almeida também viu a esperança no nascimento de seu filho na prisão, após abandonar a guerrilha grávida. Meses depois de ser presa, descobriu que seu companheiro e outros membros da família estavam mortos, mas o nascimento de seu filho foi um ato de resistência.

Pra mim a gravidez marcou muito, teve seus aspectos positivos, eu acho que ter um filho é uma coisa gostosa, eu senti isso mesmo na prisão, que foi uma situação difícil, ter um filho na prisão, mas foi uma sensação gostosa. Uma sensação assim, parece meio impossível a gente pensar isso tendo um filho na prisão, cercada, com metralhadoras, etc... E eu pensava o seguinte, 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. Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero, pra mim era um sinal de liberdade (Almeida em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

A mesma sensação não foi a de Toscano, que perdeu seu primeiro filho durante a prisão. Mas o seu desejo de ser mãe tornou sua força:

Quando eu fui presa, eu estava grávida e perdi esse neném, meu primeiro filho, lá. Durante a cadeia toda, o que realmente me segurou, era a vontade de ter um filho, a certeza de que eu ia ter um filho. Isso representava pra mim vida. Eles estavam querendo me matar, eu tinha

que dar pra eles uma resposta de vida. E ter um filho pra mim simboliza até hoje a resposta que a coisa continua, que a vida tá aí, que as coisas não acabam (Toscano em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Para Toscano, ser mãe foi uma maneira de dar uma resposta àqueles que tentavam tirar sua vida. Logo que saiu da prisão, deu à luz a Daniel, que para ela simboliza a vida e a sua resistência. “Daniel nasceu, muito representado pra nós, a vida. E os outros filhos que eu tive depois, André e Cecília, continuam fortalecendo esse símbolo que eu acho que é a coisa mais forte que eu tenho são as crianças. Pois se alguém um dia quis me matar por estar lutando, eu dei uma resposta com a vida, com a vida dos meus filhos” (Toscano em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Em seu depoimento Jane conta como reencontrou o marido na prisão e sobre o nascimento de sua filha Leta:

Quando a Leta nasceu eu não tinha precisão de sair da prisão. Ela nasceu em 1977, e quer dizer se eu fosse cumprir pena, eu não teria saído da prisão ainda. O nascimento da Leta foi uma coisa interessante porque abriu uma brecha das emoções fluírem. Eu fiquei cinco anos sem encontrar Colombo, aí quando o Geisel assumiu, mudou a direção do presídio e a nossa grande reivindicação era a gente poder se ver. Aí o advogado entrou na auditoria e pediu pra mim encontrar Colombo e o diretor imediatamente deferiu o pedido de encontro (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Em 1979, ao sair da prisão, ela pode finalmente reencontrar sua filha e o marido, mas também enfrentou o desafio e o preconceito da sociedade:

Nesse momento nós éramos presos políticos considerados terroristas, quer dizer aquela questão da anistia e da fraternidade, era uma coisa que embutia um preconceito muito grande com a luta armada, que é uma coisa que a gente ainda vive. No Brasil você pode se opor, contar que foi exilado, banido. Mas se você colocar no seu currículo que você fez sequestro de avião, sequestro de banco, no imaginário da própria esquerda terrorista. E você passa a ser discriminado (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

A capacidade das entrevistadas em superar os traumas e descobrir maneiras de reconstruir suas vidas por meio da maternidade passa a ser um meio de encontrar esperança. Por exemplo, Brito vê a maternidade como um meio de reconciliação consigo mesma; por outro lado, Almeida destaca o nascimento de seu filho como um ato de resistência. Para Pupi e Toscano a maternidade é uma resposta à opressão e um símbolo de vida. O mesmo é destacado por Jane, diante a luta contra o preconceito da sociedade

pós-anistia. Os depoimentos ressaltam como, apesar das adversidades e das dolorosas memórias de tortura e na luta por direitos, transformando suas experiências em uma forma de resistência. Além de buscar entender o contexto histórico e político em que ocorreram. Esse, será o tema tratado no subtítulo a seguir.

2.5 "Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade" A resistência e suas narrativas: uma análise dos depoimentos do documentário *Que Bom Te Ver Viva*

Em meio às marcas deixadas pela Ditadura Militar, as entrevistadas Criméia Alice Schmidt de Almeida, Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi), Estrela Bohadana, Regina Toscano, Jessie Jane, Rosalina Santa Cruz (Rosa) e Maria do Carmo Brito são vozes que mesmo diante de toda a repressão, não se calaram e buscam por reconhecimento e compreensão. Seus depoimentos em *Que Bom Te Ver Viva* são desde como lidar com as consequências físicas e emocionais da tortura, além da dificuldade de encontrar um espaço para falar de suas experiências. Bohadana busca reconhecimento, Rosa vive o drama para tentar reconstruir o irmão desaparecido, Pupi enfrenta as consequências físicas e emocionais deixadas pela repressão, Jane relata sua experiência no DOI-CODI, Almeida como seguiu com sua vida depois da guerrilha, Toscano demonstra a dificuldade em falar sobre a tortura e Brito por anos, carregando a culpa por ter sobrevivido.

A última parte do documentário destaca as experiências e perspectivas de cada entrevistada e da personagem de Irene Ravache. Jane ressalta que mesmo diante de tantas experiências traumáticas, suas vidas são tão comuns como as de qualquer pessoa, afirmando: "Nós somos pessoas comuns, que temos às vezes uma história em comum, que espantam as pessoas, mas são pessoas comuns" (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). No depoimento de Brito vemos como a educadora lida após o sofrimento: "[...] quando você é um sofrimento, você é onde todas as mulheres no Vietnã que estavam ficando viúvas também. Nas mães que estivessem perdendo seus filhos, isso é uma coisa que não é intelectualizada. Também dá pra mudar de atitude, e eu mudei" (Brito em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Toscano, também, reconhece o sofrimento que passou, e mesmo depois busca encontrar os prazeres da vida: "Eu tenho 40 anos já, completos, e muitas coisas na vida me dão prazer. Eu acho que apesar do pesares, se houve sofrimento, e houve muito, a vida

continua e a gente tem que tocar pra frente mesmo" (Toscano em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Sua fala ressalta a importância de permanecer viva. Pupi destaca a arte e o cinema como um caminho que segue para além da realidade. Ela menciona: "No cinema é bom porque você tem uma realidade pintada na tela e você pode a partir daí fantasiar, porque a vida tem sido monocórdica" (Pupi em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Sobre as marcas deixadas internamente após a repressão, Bohadana destaca: "Eu acho que pra mim a maior vitória é essa busca e desejo de me reintegrar internamente, juntar meus pedacinhos internos" (Bohadana em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Rosa expressa seu sentimento de saudade e reconhecimento pelos companheiros de militância: "Quando tem esses fatos de alegria da vida cotidiana, e que a gente se encontra com as pessoas fazendo filme, outras batalhando na política, outras dando aula, outras criando filhos, eu acho uma saudade imensa dos companheiros que tombaram" (Rosa em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

As entrevistadas destacam suas resistência e luta contínua contra a injustiça e opressão. Apesar do tempo, a relação de Pupi com a política não mudou, acreditando na importância de lutar no mundo: "Minha relação com a política continua a mesma, até hoje achando que vale a pena você lutar pra transformar o mundo, embora eu enxergue que o mundo em que a gente viva hoje, ele não tem essas ilhas ideias que eu achava que tinha" (Pupi em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). O mesmo destaca Almeida: "Eu persisto na cobrança, eu não fiz parte desse acordo de silêncio" (Almeida em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Jane reforça sua postura radical contra a tortura. "Eu sou profundamente radical com isso, se eu encontrar torturando eu vou fazer escândalo onde eu estiver. Não consigo, entendeu?" (Jane em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Rosa ainda observa a dificuldade de lidar com tema e a maneira que muitas pessoas veem a ditadura, enfatizando a importância de apoiar e solidarizar-se com as vítimas e suas famílias, assim como buscar justiça contra essa violação dos direitos humanos:

Eu acho a tortura uma coisa feia, pouco épica, que não é heróica, e que por tanto as pessoas tem medo de se aproximar, de pegar essa bandeira. Então essa bandeira ficou com as famílias, com os torturados, que ficam de certa forma, meio isolados, meio com jeito de caça às bruxas, daqueles caçadores nazistas. E a gente tem que se identificar com isso e é uma luta manter a denúncia (Rosa em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Em uma de suas últimas falas Toscano:

O que eu sinto eu acho que tem me superestimando, mas eu acho que sou muito mais forte do que os caras. Passei momentos em que eles eram numericamente superiores a mim, mas acho que em termos de pessoa ou em termos de ser gente, de sentimento, eu me sinto mais forte do que eles. Hoje em dia eu posso falar que eu tive vitórias e eu acho que eles não podem falar isso. Eu acho que eles tiveram derrotas, derrotas pessoais (Toscano em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

A personagem interpretada por Ravache expressa um profundo desconforto após experiências dolorosas, falando da dificuldade em compreender ou aceitar a ideia de que a vida continuou sem nenhum trauma após situações como a tortura. “Eu não sei como é essa história de que a vida continua e eu queria que houvesse outra opção na vida que não fosse a tortura” (Personagem de Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Cada entrevista busca sobreviver às circunstâncias traumáticas, e também encontrar maneiras para seguir suas vidas. As falas nos fornecem uma visão profunda de suas experiências, refletindo temas como resiliência, aceitação, luta contra a injustiça e a importância de encontrar significado e um propósito diante às adversidades.

As entrevistas apresentadas em *Que Bom Te Ver Viva* são representações da resistência e da luta contra as marcas que a repressão e a tortura deixaram no Brasil. As entrevistadas relatam o sofrimento e as consequências físicas e emocionais da tortura, bem como a tarefa difícil de encontrar um espaço para compartilhar suas experiências. Essas mulheres nos mostram a gravidade de seus traumas e a força com que lidam com as cicatrizes causadas pelo regime militar. Além de compartilharem suas experiências de tortura e repressão, descrevem as consequências físicas e emocionais desses traumas, buscando encontrar um espaço para dar voz às suas histórias. Para a compreensão desses eventos, contendo as violações de direitos humanos cometidas na Ditadura Militar, o Brasil Nunca Mais reúne depoimentos, documentos e provas de tortura e repressão política. O período marcado pela censura e violência estatal, servindo como uma poderosa ferramenta de memória e justiça para ex-presos, torturados, censurados e perseguidos pelo regime.

Na parte final do documentário, a cineasta Lúcia Murat enfatiza a perseverança dessas mulheres em manter viva a memória de suas experiências. É como se Murat, que também foi presa e vítima da repressão, encontrasse sua própria luta em cada relato. Aliás, as cenas de Ravache entre os depoimentos funcionam como alter-ego da cineasta. Em sua parte final é exibida a seguinte frase: "Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade" (Murat em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Uma maneira poética e impactante que a cineasta utiliza para definir a força de cada uma dessas mulheres.

3. REPRESENTAÇÃO E HISTÓRIA CULTURAL: UMA ANÁLISE A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA*

Neste terceiro capítulo, serão discutidos os conceitos de representação e história cultural, como também a importância da memória e do discurso visto em *Que Bom Te Ver Viva* frente ao período dos anos de chumbo e posteriormente, durante a redemocratização do Brasil.

3.1 Discussão dos conceitos e a representação do passado

Apesar de serem classificadas como entretenimento, as obras como filmes ou documentários podem representar em produções destinadas à reprodução do passado, que carregam o intuito de provocar sensações, gerar discussões e servem como objeto de estudo para o historiador. Nesse sentido buscaremos analisar os estudos de Chartier e Bourdieu. O primeiro, destaca que as obras ficcionais podem ser consideradas relevantes para o estudo do homem no passado:

[...] os historiadores sabem que o conhecimento que produzem não é mais que uma das modalidades da relação que as sociedades mantêm com o passado. As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que estabelecem os livros de história (Chartier, 2009, p.21).

Pierre Bourdieu indica que diferentes grupos sociais que lutam para impor suas visões do mundo na realidade. Esses grupos mobilizam um poder simbólico e podem afetar a sociedade impondo suas próprias classificações, valores e normas.

Em *História & História Cultural* a autora Sandra Jatahy Pesavento⁴⁹ discute no capítulo *Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar* a transformação da chamada História Cultural. Conforme Pesavento houveram mudanças epistemológicas que fundamentam esse novo olhar da história, onde o conceito de representação é o primeiro que muda a perspectiva do historiador e que por ser uma categoria central da História Cultural, é incorporado pelos historiadores a partir das propostas de Marcel Mauss e Émile Durkheim no início do século XX.

⁴⁹ Doutora em História pela USP e professora titular de História do Brasil na UFRGS.

Mauss e Durkheim estudaram, nos chamados povos primitivos atuais, as formas integradoras da vida social, construídas pelos homens para manter a coesão do grupo e que propõem como representação do mundo. Expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos, tais representações formam como que uma realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens viverem por elas e nelas. As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (Pesavento, 2003, p. 39).

Conforme a autora, as representações são uma construção complexa sobre o mundo e não apenas substituem a realidade: "A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele" (Pesavento, 2003, p. 40). Sendo assim, a representação é um objeto que compartilha semelhanças e que mesmo não sendo exatamente verdadeira, pode carregar sentidos realistas. Conforme segue Pesavento: "A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade" (Pesavento, 2003, p. 41).

A História Cultural busca compreender o passado através das representações que as pessoas fizeram de si mesmas e do mundo. Sendo assim, os historiadores lidam com um tempo distante, acessando registros e sinais para reconstruir representações do que ocorreu. Essas fontes são vistas como fontes para pesquisa que permitem entender as visões de mundo dos indivíduos do passado. Assim, são consideradas representações do passado. Para Pesavento: "Isso fará da História também uma narrativa de representação do passado, que formula versões - compreensíveis, plausíveis, verossímeis - sobre experiências que se passam por fora do vivido. A História Cultural se torna, assim, uma representação que resgata representações [...] (Pesavento, 2003, p. 42).

Nesse contexto, para a autora, surge o imaginário, com imagens e representações de diferentes épocas e que dão sentido ao mundo. Para Pesavento:

A ideia do imaginário como sistema remete à compreensão de que ele constitui um conjunto dotado de relativa coerência e articulação. A referência de que se trata de um sistema de representações coletivas tanto dá a ideia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais

que se constroi sobre a realidade, como aponta para o fato de que essa construção é social e histórica (Pesavento, 2003, p. 43).

Historiadores e filósofos como Bronislaw Baczko e Cornelius Castoriadis, atribuem diferentes conceitos e características para o imaginário. Para Baczko, o imaginário é histórico e datado, conferindo um sentido real para cada época. Já para Castoriadis, o imaginário representa o mundo através da capacidade humana. Conforme Pesavento: “Da História à Filosofia, tem-se uma vertente historicizada de concepção do imaginário, que tanto o entende como capacidade criadora do homem como atividade socialmente construída” (PESAVENTO, 2003, p. 44). Esse mesmo viés seria o do historiador Jacques Le Goff, “que entende o imaginário como uma forma de realidade, como um regime de representações, tradução mental não-reprodutora do real, que induz e pauta as ações” (Pesavento, 2003, p. 44).

Jacques Le Goff, da *Escola dos Annales*, acredita que o conceito de imaginário é uma transformação do conceito de mentalidade, que foi desenvolvido por Lucien Febvre. Para o historiador o imaginário tornou-se uma categoria mais útil para explicar como as pessoas representam e interpretam o mundo. Neste sentido, para Pesavento “[...] com o advento da História Cultural que o imaginário se torna um conceito central para a análise da realidade, a traduzir a experiência do vivido e do não-vivido, ou seja, do suposto, do desconhecido, do desejado, do temido, do intuído” (Pesavento, 2003, p. 47).

Neste novo olhar da História Cultural, a história antes vista como uma experiência vivida ou ciência que registrava os fatos do passado, passa a ser compreendida como uma narrativa sobre o passado.

Essa História-narrativa, associada com a chamada Nova História, ou seja, com a Escola dos Annales na virada dos anos 70 para os 80 do século XX, foi criticada, sobretudo por historiadores marxistas, como apenas dotada de preocupações com a retórica e não com a análise, enfocando fatos isolados e abandonando o social. Em suma, essa História-narrativa perdera o seu potencial explicativo (Pesavento, 2003, p. 48).

Essa crítica à história-narrativa, especialmente pela *Escola dos Annales*, por ser retórica, causa uma mudança de paradigma na abordagem histórica e revela um desafio constante em equilibrar a narrativa com a análise. Autores como Lawrence Stone e Paul Ricoeur, introduzem a narrativa na esfera da História. O primeiro distingue entre a

narrativa tradicional e uma nova narrativa, que integra análise e descrição, enquanto o segundo aprofunda a compreensão da narrativa histórica como uma experiência temporal.

Para Aristóteles, a história é a narrativa do que aconteceu, estabelecendo um pacto com a verdade. Ricoeur elabora essa ideia, argumentando que a narrativa histórica não apenas reconstrói o passado, mas também cria uma ficção que busca ocupar seu lugar. Neste sentido, a história-narrativa é uma representação que organiza os vestígios do passado, mediada pelo historiador-narrador que busca evidências, cuidadosamente selecionadas e organizadas, para Pesavento, “[...] no sentido de atestar que esse historiador conhece e participa do diálogo científico e acadêmico de sua época. Ele demonstra com isso não apenas a sua erudição, mas sua atualização com as tendências e debates de seu tempo” (Pesavento, 2003, p. 51).

Ainda conforme a autora, há um público composto por ouvintes e leitores, que os historiadores buscam persuadir, atrair e convencer por meio de sua narrativa.

Esse público deve ser convencido de que o historiador lhe oferece a verdade do acontecido. Ele não vai refazer o percurso do historiador junto aos arquivos e às fontes, nem provavelmente lerá todos os interlocutores do narrador junto à comunidade científica, mas avaliará a documentação empregada, o uso dos conceitos, a construção das explicações dadas pelo historiador para responder às propostas formuladas. Ou, simplesmente, se deixará convencer pela argumentação e pelos recursos retóricos do narrador (Pesavento, 2003, p. 51).

Autores como Jacques Rancière e Carlo Ginzburg contribuem para uma compreensão mais profunda da construção da narrativa histórica e da sua complexidade. Rancière e Ginzburg reconhecem que a narrativa histórica é suscetível a múltiplas interpretações e versões dos eventos passados, desafiando a ideia de uma verdade única e absoluta. Nesse contexto, os historiadores enfrentam o dilema de elaborar uma narrativa diante das formas de narrar o passado. O trabalho do historiador consiste em decifrar o passado, além de resgatar e representar a diferença histórica, reconhecendo a diversidade de identidades e relações sociais. A produção de identidades é complexa e está ligada à percepção e representação do outro, que é construído tanto histórica quanto imaginariamente.

Na narrativa histórica, o historiador atua como mediador entre o passado e o leitor. Para Pesavento: “Ora, o historiador é um narrador, e o texto, um meio de traduzir um Outro ao destinatário, que é o leitor. Mas a leitura, como diz Chartier, é rebelde e

vagabunda. Ela pode levar à formulação de significados bem distantes daqueles almejados ou previstos pelo esforço retórico do autor/historiador” (Pesavento, 2003, p. 60). Sendo assim, a autora enfatiza a conexão entre o historiador e o leitor, com o texto em si. No entanto, conforme Chartier, essa interpretação do leitor passa ao controle do historiador, que faz sua própria interpretação a partir de suas experiências e percepções. Chartier ressalta que as obras ficcionais são um importante estudo do passado. O historiador enfatiza que o conhecimento histórico é apenas uma das formas pelas quais as sociedades se relacionam com o passado, destacando a força das representações ficcionais e da memória coletiva.

Pesavento enfatiza as mudanças epistemológicas que sustentam esse novo ponto de vista histórico ao abordar a evolução que levou a criação da História Cultural. Mauss e Durkheim foram os primeiros a sugerir o conceito de representação, ambos estudaram as representações sociais que moldam uma realidade paralela na vida das pessoas. Pesavento enfatiza que essa representação é uma construção que explica o mundo, em vez de ser uma imitação do real. Bourdieu complementa a definição de realidade onde várias representações contraditórias mostram as relações de poder e a capacidade de impor classificações e padrões sociais.

3.2 "Que tempos, heim!?" A história através da atuação de Irene Ravache

Em *Cultura e Representação*, o sociólogo Stuart Hall apresenta no capítulo *O papel da representação* o uso da linguagem para expressar algo sobre o mundo ou para representá-lo a outras pessoas. “[...] Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples e direto, como descobriremos a seguir” (HALL, p. 32). Para compreender a conexão entre o sentido e a linguagem da cultura, Hall propõe uma análise das diferentes abordagens ou teorias sobre a linguagem.

No documentário *Que Bom Te Ver Viva*, a atriz Irene Ravache interpreta uma personagem anônima que mistura delírios e alucinações contrapondo com o depoimento das presas políticas e ex-torturadas. Na obra, a diretora Lúcia Murat optou por gravar cada depoimento à luz natural, feita com enquadramento retrato de 3x4, filmando o cotidiano

das entrevistadas. Dessa forma, Ravache interpreta um monólogo entre as memórias de cada personagem real. A atriz inicia lendo um depoimento de um jornal, que não havia sido concedido pela sua personagem em uma entrevista ao jornalista que o publicou. Questionando a falta de ética do jornalista, o conteúdo aborda a tortura sexual, levando a personagem a supor que o texto teria sido retirado do relatório do *Brasil Nunca Mais* ou da comissão de *Justiça e Paz*, órgãos que lutaram contra as violações de direitos humanos, amparando perseguidos políticos e seus familiares.⁵⁰

A personagem de Ravache expressa toda sua indignação com a maneira como a imprensa retratou as vítimas e os torturadores: "Quem sobreviveu não é humano. Igual o torturador que também não é" (Personagem de Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Em outro momento, ela ironiza a descrição de um torturado como "médico" e a si mesma como "terrorista", sugerindo que ambos deveriam ser tratados como "ex-torturador" e "ex-terrorista".

Vinte anos depois, ele continua sendo doutor, e a mim o que que me fizeram, a mim só me tiraram o capuz. Se pelo menos tivessem colocado um "ex" antes de cada nome, "ex-torturador" e "ex-terrorista". Que não é pedir muito isso, não é? Olha podia até ser: Médico e ex-terrorista, nem precisava colocar profissional liberal. Mas médico e ex-terrorista, ainda por cima com aquele ar de quem houve os dois lados. Tudo muito científico, tipo: veja como se faz uma boa e sólida imprensa liberal (Personagem de Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Através da personagem, Murat também critica a suposta neutralidade da imprensa ao questionar como seria uma versão neutra do Caso Mengele, médico nazista que viveu POR 17 anos no Brasil e que durante a Segunda Guerra Mundial realizava experiências em humanos, sobretudo crianças gêmeas judias e ciganas, responsáveis por alguns dos capítulos mais desumanos do século XX. A personagem destaca a falta de empatia e compreensão por parte da sociedade em relação ao sofrimento das vítimas da Ditadura Militar. A personagem de Ravache relata um encontro onde compartilha suas experiências.

Desta vez eu marquei a fala, esperei a deixa direitinho, respirei fundo assim como quem não quer nada, eu por exemplo nos meus dois primeiros meses de DOI-CODI, e continuei como se estivesse falando do vestido da cretina que estava lá do outro lado... Menino, foi uma coisa tão horrorosa, pintou um baixo astral na mesa, ninguém conseguia continuar o papo. O carinha que estava do meu lado, eu podia ver, estava

⁵⁰ O *Brasil Nunca Mais* e a *Comissão da Justiça e Paz* denunciaram as violações aos direitos humanos durante a Ditadura Militar, tornando-se símbolos de resistência e amparando centenas de perseguidos políticos e seus familiares.

escrito na cara dele, não sabia o que fazer.... A cretina que estava do outro lado, eu senti que ela queria pegar na minha mão, assim como um gesto de solidariedade. Mas ela preferiu uma frase curta, e bem afetiva: Que tempos, heim!?! (Personagem de Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Com toques de humor, Ravache interpreta temas delicados, como seu medo por baratas, que ela associa às suas experiências traumáticas. "Desta vez era eu que sentia na forma como eles me olhavam, na maneira que buscavam, não sabiam o que fazer com as mãos" (Personagem de Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989). Ela questiona se algum dia será capaz de não ver todo homem como um "torturador" e expressa sua frustração com a necessidade de reviver e recontar sua história. A personagem também critica a contínua publicação de livros e reportagens sobre o período da ditadura, questionando se essa é realmente a hora de revisitar essas memórias tão dolorosas. "Mais um livro sobre as prisões nos anos 70, apesar da enxurrada de livros editados nos anos em que seguiram a anistia, a esquerda continua insatisfeita, mas é bom perguntar se esta é realmente a hora, para mais uma vez voltarmos a este tão desgastado memorialismo" (Personagem de Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

Em uma outra cena da atriz, mais emocional, diante de um cartaz escrito "anistia", a personagem expressa o seu desejo de um dia poder falar abertamente sobre o ódio e a tortura: "Manifesto de ódio à humanidade, um dia ainda vou escrever esse livro, será que vão me deixar falar, até quando vou ter que baixar os olhos quando se fala em tortura?" (Personagem de Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989).

3.3 Representação da história da Ditadura Militar através de *Que Bom Te Ver Viva*

A atuação de Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva* traz a sensibilidade do tema da tortura, assim como a importância da ética jornalística e a complexidade da Ditadura Militar. Através da personagem que mistura delírios e alucinações, o documentário retrata ao público os horrores vividos durante a repressão, questionando os meios pelos quais as memórias do período são contadas. Voltando para a obra de Pesavento, a Nova História Cultural, como define Lynn Hunt, marca uma transformação na abordagem histórica da cultura, marcada por um conjunto de significados construídos pelos seres humanos para dar sentido ao mundo.

A cultura é vista como uma expressão simbólica da realidade e um meio pelo qual os significados atribuídos a objetos, ações e atores sociais têm significado e valor. Pesavento afirma: "trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo" (Pesavento, p. 15). Essa mudança de paradigma foi aceita nas universidades e na mídia, o que levou à produção de obras históricas e um novo olhar sobre a história. Essa virada na abordagem histórica da cultura não é apenas resultado de uma mudança intelectual, mas também reflete um contexto histórico. À medida que o mundo se tornou mais complexo, as questões que antes eram centrais para os historiadores foram substituídas por novos desafios e problemas. Assim, para compreender e interpretar essa realidade da História Cultural os historiadores passam a repensar suas abordagens e questionamentos no mundo, marcando uma nova era de investigação histórica:

Foi, sem dúvida, um contexto histórico preciso e datado que produziu essa mudança que, em última análise, pode ser vista como um ajustamento da realidade do mundo às formulações explicativas do homem para dar conta do próprio mundo. A realidade tornou-se mais complexa e aquilo que foi uma questão decisiva para ser resolvida pelos historiadores há 30 anos não é mais o que move a colocação de perguntas diante do real (Pesavento, 2003, p. 15).

José D'Assunção Barros, em *História Cultural: um panorama teórico e historiográfico*, destaca:

Os objetos da História Cultural, face à noção complexa de cultura que hoje predomina nos meios da historiografia profissional, são inúmeros. A começar pelos objetos que já faziam parte dos antigos estudos historiográficos da cultura, continuaremos mencionando o âmbito das artes, da literatura e da ciência — campo já de si multi-diversificado, no qual podem ser observados desde as imagens que o homem produz de si mesmo, da sociedade em que vive e do mundo que o cerca, até as condições sociais de produção e circulação dos objetos de arte e literatura. Fora estes objetos culturais já de há muito reconhecidos, e que de resto sintonizam com a 'cultura letrada', incluiremos todos os objetos da 'cultura material' e os materiais (concretos ou não) oriundos da 'cultura popular' produzida ao nível da vida cotidiana através de atores de diferentes especificidades sociais (Barros, 2003, p.147).

Por meio de seus debates, Barros discute o campo de estudo da História Cultural e suas relações com a nova história. Para isso, os conceitos de cultura e representação, ambos utilizados por diferentes áreas do conhecimento, vem contribuindo muito para os

estudos na área da história, na dinâmica e complexidade do mundo social e das práticas culturais. Para Barros, a cultura (ou as suas formações culturais) pode ser examinada no âmbito da relação interativa entre dois pólos:

Tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’ (Barros, 2003, p.157).

A transformação da história ao longo do tempo reflete também transformações na abordagem e no pensamento dos historiadores. A História Cultural marca uma reinvenção do passado. Nessa abordagem, Pesavento destaca:

Mudou o mundo, mudou a história, mudaram os historiadores. Mudamos, sim, mas desde quando? Trata-se, aparentemente, de mais uma reescrita da História, pois a cada geração se revisam interpretações. Afinal, a História trabalha com a mudança no tempo, e pensar que isso não se dê no plano da escrita sobre o passado implicaria negar pressupostos (Pesavento, 2003, p. 32).

Apesar de ter ocorrido uma clara transformação na disciplina, a trajetória dessa mudança requer uma investigação cuidadosa e complexa. Historiadores como Roger Chartier, Robert Darnton e Carlo Ginzburg, são engajados na interpretação dos sentidos construídos pelos homens do passado. Pesavento aborda a influência do espírito romântico na historiografia do século XIX.

Jules Michelet enfatiza a importância dos sentimentos e sensibilidades na construção da história. Muitos estudos destacam a importância do filósofo e historiador francês como precursor da história das mulheres, do povo e da cultura. Sua obra revela uma nova forma de encarar a história e introduziu temas e personagens não convencionais como em *A Feiticeira*.⁵¹ Michelet antecipou muitos dos temas e preocupações dos historiadores da contemporaneidade ao considerar o imaginário como parte integrante da construção da realidade histórica.

⁵¹ *A Feiticeira* é uma obra do filósofo e historiador Jules Michelet que procura examinar a condição feminina na Cristandade Medieval, particularmente as mulheres que foram denominadas como bruxas ou feiticeiras e depois foram presas em conventos, enterradas vivas ou queimadas em fogueiras.

Com isso, não estava a realizar a História daqueles que não tinham história, como descobre um novo ator sem rosto, que é o povo. Nesse sentido, Jules Michelet será considerado, particularmente pelos historiadores franceses, como uma espécie de ancestral, um historiador da cultura que portava uma nova sensibilidade para olhar o mundo, um precursor e um intelectual *avant la lettre*, sem seguidores imediatos, mas que muito tempo antes dos historiadores contemporâneos pensara temas e problemas pertinentes ao imaginário, considerando-os como uma forma de construção da realidade histórica. Como diria Baudelaire, o romantismo estava na maneira de sentir (Pesavento, 2003, p. 20).

A partir das análises utilizadas para esta pesquisa, Michelet introduz uma nova visão da escrita da história e em representações para dar sentido tanto ao presente quanto ao passado, sua obra nos mostra como a representação cultural pode ser um poderoso meio de denúncia e reflexão. Voltando para a atuação de Ravache no documentário, a personagem da atriz nos traz vozes das experiências das entrevistadas, que podem nos ajudar a compreender profundamente questões relacionadas ao tema. Além disso, os depoimentos destacam a maneira como cada uma das vítimas, de uma forma particular, recuperaram o sentido de viver. Diante disso, adentramos na influência e a forma de como é representado o real por meio de obras de ficção. Por meio da discussão de Barros, vimos que os objetos de estudo da História Cultural são numerosos e variados, além da relação da História Cultural com a nova história. Hall demonstra a complexidade da representação e a forma de como a linguagem ajuda a criar sentido para o mundo. Já Pesavento, enfatiza a mudança na forma como a cultura é vista a partir de um conjunto de significados compartilhados, reinterpretando o passado no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento dessa pesquisa, foi possível analisar as representações e memórias das personagens reais de *Que Bom Te Ver Viva*, produzido por Lúcia Murat em 1989, durante o período de redemocratização do Brasil. A obra dramática e documental dá espaço à Criméia Alice Schmidt de Almeida, Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi), Estrela Bohadana, Regina Toscano, Jessie Jane, Rosalina Santa Cruz (Rosa) e Maria do Carmo Britoque, mulheres que sofreram durante o regime militar, além de oferecer uma abordagem inovadora e sensível à questão da memória e da tortura. Apesar de nos ajudar a conscientizar sobre os horrores da Ditadura Militar, buscou-se entender o contexto histórico em que foi produzido e de como o trabalho de Murat abordou temas sensíveis referente à oposição do regime. Além disso, a participação da atriz brasileira Irene Ravache, que dramatiza e interpreta monólogos de uma personagem anônima com intensidade no documentário, ampliando seu impacto emocional e transmitindo as experiências vividas das entrevistadas.

Com o propósito de enriquecer a discussão ao apresentarmos o problema dessa pesquisa, buscou-se entender de que forma o cinema compreende temas sensíveis. Durante o primeiro capítulo, abordou-se a história do Brasil do século XX e suas principais mudanças políticas, sociais e econômicas. Com a repressão e os militares no poder, o país viveu mais de duas décadas de um regime marcado por repressão, tortura, desaparecimentos, assassinatos e perseguição de grupos de resistência e a luta armada. Já no segundo capítulo, a pesquisa trouxe o contexto cultural em que o documentário foi produzido, abordando as experiências das vítimas entrevistadas, analisando a memória de sete mulheres e um depoimento anônimo. O objetivo deste capítulo foi compreender o processo e a abordagem de temas referentes à oposição ao regime militar, a resistência armada e ao contexto cultural da redemocratização. Por fim, no terceiro capítulo, foram discutidos os conceitos de representação e a abordagem da história cultural, como também a importância da memória e do discurso visto no documentário frente ao período dos anos de chumbo e posteriormente, durante a redemocratização do Brasil. Sendo assim, buscou-se investigar as representações e as memórias das entrevistadas na narrativa cinematográfica do contexto.

As memórias das vítimas e a participação de uma atriz famosa a partir da atuação de uma personagem anônima, tornam o documentário *Que Bom Te Ver Viva* uma obra pioneira, o que tornou a pesquisa ainda mais desafiadora. É possível perceber que a partir do seu lançamento em 1989, foram abertos novos caminhos para a temática, principalmente aquelas que se concentram na memória e na história oral, ao documentar as vozes das mulheres torturadas e explorar suas experiências. Dessa forma, *Que Bom Te Ver Viva* não apenas desempenhou um papel importante na recuperação e preservação das memórias das vítimas, mas também serve para futuras investigações causadas pelo regime autoritário. A própria cineasta utiliza a mesma temática em outras de suas obras produzidas posteriormente.

A produção cinematográfica é fundamental para entender e transmitir as memórias da Ditadura Militar, como vimos na obra de Murat. Para obter uma compreensão mais profunda e contextualizada dos eventos retratados, é fundamental que o documentário seja conectado aos conceitos presentes na pesquisa, permitindo uma análise crítica das maneiras pelas quais essas histórias são lembradas, interpretadas e apresentadas. A partir do documentário foi possível apresentar uma perspectiva importante sobre a Ditadura Militar, tendo como foco principal as mulheres, presas e torturadas, vítimas da repressão. Para o meio acadêmico, é essencial compreendermos o período, especialmente no ano em que completaram-se sessenta anos do golpe e após avanço da direita autoritária nos últimos anos. A pesquisa ajuda a preservar a memória histórica e a educação sobre os abusos de poder, as histórias de resistência e sofrimento das mulheres durante o período. No entanto, faz-se necessária a sua continuidade, visto sua amplitude tanto em aspectos culturais quanto para compreensão dos movimentos sociais e lutas de resistência.

FONTES

QUE Bom Te Ver Viva (filme dramático em formato de documentário). Direção: Lúcia Murat. Produção: Kátia Cop, Maria Helena Nascimento. Brasil: 1989.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D'Assunção. *História Cultural: um panorama teórico e historiográfico. Textos de História*. vol. 11, n.1/2, 2003.

BORGES, Nilson. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. – Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Coord.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003,

FICO, Carlos. *O Golpe de 1964: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2014.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004,

HOBBSAWM, Eric J. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. *Fontes Audiovisuais: A história depois do papel*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NÓVOA, Jorge. *Apologia da relação cinema-história*. *O Olho da História* – Revista de História Contemporânea. Salvador, n. 1, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. II Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, v. 2. n. 2, 1990.

ROLLEMBERG, Denise. *Esquerdas revolucionárias e luta armada*. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção O Brasil Republicano, v.4).

SALIBA, Elias Thomé. *As imagens canônicas e o ensino de história*. In: SCHMIDT, M. A. (Org.) *III ENCONTRO PERSPECTIVAS DO ENSINO DE HISTÓRIA*. UFPR/Aos Quatro Ventos, Curitiba: UFPR; Aos Quatro Ventos, 1999.

ANEXOS

Figura 1: Cartaz *Que Bom Te Ver Viva*, 1989.



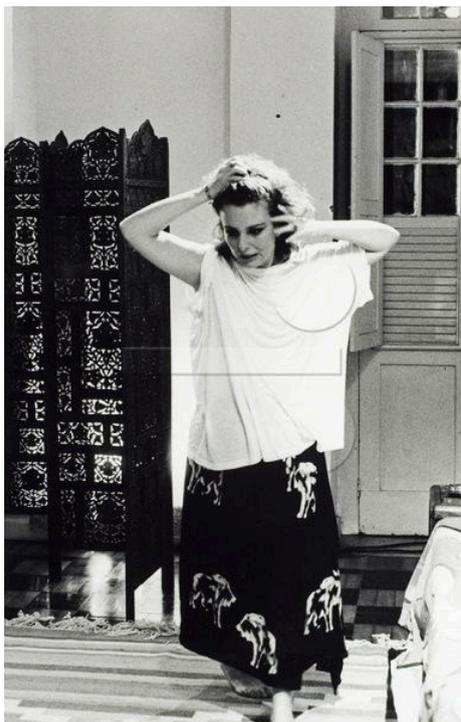
Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/023009. Acessado em: 15 de junho de 2024.

Figura 2: Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989.



Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/023009>. Acessado em 15 de junho de 2024.

Figura 3: Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989.



Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/023009>. Acessado em 15 de junho de 2024.

Figura 4: Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, 1989.



Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/023009>. Acessado em 15 de junho de 2024.