

### ***Que bom te ver viva – Memória das Mulheres***

Angela Cordeiro Medeiros\*

Thalita Aragão Ramalho\*\*

#### **Resumo**

Este artigo analisa historicamente o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), sob direção de Lucia Murat, que se constitui através do depoimento de oito ex-presas políticas aliados a interpretação de Irene Ravache que funciona como o *alter ego* da autora, também ex-guerilheira. Em um momento de mudanças de cunho social, político e econômico, onde a sociedade brasileira estava se reorganizando culturalmente, devido a Anistia e a recente finalização da ditadura militar, as vésperas da primeira eleição presidencial direta pós abertura política, analisamos como estas mulheres aliam sua vida da militância com a do presente do filme, reintegram-se internamente, na tentativa de criar uma identidade cultural com a sociedade, que visava também se recriar culturalmente, no entanto, renegando este passado e suas heranças mais obscuras.

#### **Abstract**

This article examines historically the movie *Que Bom Te Ver Viva* (1989) directed by Lucia Murat. It talks about the testimony of eight ex-political prisoners, allies the interpretation of Irene Ravache who acts as the *alter ego* of the author, also ex-prisoner. During a period of social, political and economic changings, which the brazilian society was reorganized culturally due Amnesty and the recent completion of the military dictatorship, the eve of the first direct presidential election after opening policy, analyze how these women combine their life with the present of this movie, is returning home, seeking to insert their memories in an attempt to create a cultural identity with the society, which also aimed to recreate culturally, however, renouncing that past and their legacies more obscure.

---

\* Angela Cordeiro Medeiros é Especialista em Comunicação Audiovisual pela PUC-PR, graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), graduada em História - Bacharelado pela Universidade Gama Filho (UGF) e graduada em História - Licenciatura pela Universidade Gama Filho (UGF). Atualmente é pesquisadora do Grupo de Estudos de História e Cinema da América Latina (GEHCAL), grupo de pesquisa (GT) do Núcleo de Estudos das Américas da UERJ (NUCLEAS/UERJ).

\*\* Thalita Aragão Ramalho é Professora cursando Especialização em Ensino de História e Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF), graduada em História - Bacharelado pela Universidade Gama Filho (UGF) e graduada em História - Licenciatura pela Universidade Gama Filho (UGF). Atualmente é pesquisadora do Grupo de Estudos de História e Cinema da América Latina (GEHCAL), grupo de pesquisa (GT) do Núcleo de Estudos das Américas da UERJ (NUCLEAS/UERJ).

Há mais de um século o cinema entrou na vida das pessoas, passando gradativamente a fazer parte de suas rotinas. Nos dias de hoje o filme está de certa forma em todos os lugares, não necessitando mais ir para uma sala de projeção para assisti-lo, pois agora ele está dentro das casas, através da televisão. Assim, seria um tanto quanto imprudente ignorar o fato de que tal veículo de informação tornou-se uma das principais maneiras de influenciar e moldar a concepção/valores de mundo de uma sociedade.

Ao se tratar de filmes que retratam períodos, acontecimentos ou personagens históricos, essa característica se potencializa, o que faz com que os filmes de reconstituição histórica ganhem um grau de legitimidade extremamente relevante.

Quando se trabalha com documentários, esta tendência em associá-lo ao real, tal qual aconteceu, é ainda maior, pois se deposita sobre ele uma certa inocência epistemológica, cometendo-se um duplo erro: analisar o documentário a partir de um discurso inocentemente totalizador e transparente e o erro de ter um parâmetro relativamente pobre para julgá-lo, que gira exclusivamente em torno da ênfase na fragmentação subjetiva como saída ética.

Assim, é possível compreender o documentário como uma vertente cinematográfica que registra e/ou comenta um fato, ambiente ou determinada situação vivida na realidade social. Deve-se ter em mente que mesmo quando se trata de depoimentos, todos os gêneros filmicos, incluindo o documentário, possuem uma proposta, um objetivo, que, por sua vez, é dotado de uma ideologia, não podendo ser interpretado como imparcial.

Levando-se em consideração que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico, e apoiando-se nas reflexões de Marc Ferro de que o cinema deve ser concebido como uma imagem-objeto cujas significações não são somente cinematográficas podemos perceber o filme como uma forma de memória social.

Qualquer filme retrata a memória é um fenômeno construído e que, nesse processo de construção, seleciona-se aquilo que se deseja solidificar na memória de um grupo ou de uma sociedade, assim como aquilo que se deseja apagar dessa mesma memória. (SANTOS, p. 5, 2008)

Para entender esta dinâmica de produção e consumo de imagens, criou-se, então, o conceito de representação/discurso. Este, inserido no panorama da História Cultural, ajudaria a estudar os processos com os quais se constrói um sentido, já que, segundo Roger Chartier, seu principal objeto é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”. Assim, a história cultural deve ser “entendida como um estudo dos processos com os quais se constrói um sentido (CHARTIER, 1989, p.16-17) e se dirigir às “práticas que pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo (CHARTIER, 1989, p.27).

A problemática do ‘mundo como representação’, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e pensar o real”. (CHARTIER, 1989, p. 23-24)

Levando-se em consideração a grande quantidade de filmes nacionais que tratam de diferentes formas a questão da luta armada e da ditadura militar brasileira, torna-se de

grande valia analisar este período da história do Brasil, porém tocando em uma questão não tão comum quando se trata da história em si e principalmente quando se fala da questão das organizações que lutaram contra o regime político em questão, a mulher que participou da luta armada.

Estas mulheres “quebraram”, em um só momento, muitos tabus pertinentes à época, visto que elas ousaram sair de sua condição de gênero e entrar em um mundo majoritariamente masculino, fazendo, assim uma dupla quebra de *tabus* sociais, a luta armada para elas teve significado diverso dos homens, pois tiveram influências, motivações e vivências particulares do ponto de vista pessoal e social, tanto dentro das organizações quanto nos centros de repressão. Logo, estas mulheres levaram com elas lições somente possíveis dentro da óptica feminina.

Para analisar de que forma esta vivência alterou, influenciou e contribuiu na vida de algumas mulheres que participaram das ações das organizações clandestinas de 1960/70, este artigo faz uma análise do documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat.

O documentário foi um dos primeiros filmes realizados no Brasil pós-abertura política, que traz para a tela de cinema a luta armada, a tortura e os assassinatos através de depoimentos reais, de ex-presas políticas, sobreviventes, que passam seus testemunhos do período.

Procura compreender como as depoentes vivem, passados cerca de vinte anos de suas respectivas prisões. Qual é a leitura que elas têm de todo o processo, como é a vida pós prisão política, pós tortura e pós abertura. Como elas conseguiram se reinserir na sociedade brasileira, visto que elas estão “reagrupando seus cacos”, reorganizando suas vidas tanto devido a sua história quanto devido ao fato de estar o Brasil reinventando sua identidade.

Além disso, ocorre uma constante busca pela identidade cultural<sup>1</sup>, o que faz com que se comece a buscar a construção de uma memória que não ficasse vinculada apenas à dos militares, de cunho oficial, mas também aos setores da esquerda, o outro lado da história, até então marginalizada, visto que pertencente aos “terroristas”. Com isso, procura-se o reconhecimento, ou seja, tornar pública a verdade, dar voz a esta memória, incorporando-a as marcas do vivido através dos sobreviventes.

Este artigo tem o objetivo de entender como o filme *Que Bom Te Ver Viva* representa estas mulheres, discutindo qual é a importância dele como porta-voz do contexto sócio-político e cultural da época, o que ele quis representar e representa. Sua relevância é mister, visto que foi produzido em um momento histórico de mudança tanto política, quanto econômica e social dentro do panorama nacional. Trata-se de um filme sobre mulheres, feito por uma mulher, que viveram situações similares às relatadas e que, por isso, é interpretada.

---

<sup>1</sup> Ao falar de identidade cultural refiro-me aqueles aspectos de nossas identidade que sugerem um sentimento de “pertencimento” a culturas étnicas, lingüísticas, religiosas e, sobretudo nacionais. A ideia de nacionalidade, por sua vez, pode ser gerada através de grupos e/ou sociedades que se mobilizam através da ideia de nação e partilham este mesmo sentimento que tem aspectos culturais comuns dentro de um grupo orientado por um discurso que se pretenda nacional. (PARGA, 2008, p.15)

### A memória das mulheres

O filme *Que Bom Te Ver Viva*, de Lúcia Murat, apresenta o depoimento de oito expressas políticas que são intercalados pela interpretação de Irene Ravache, que além de fazer a “ponte” entre os depoimentos, funciona como um *alter ego* da diretora.

Lucia Maria Murat Vasconcelos nasceu no Rio de Janeiro, em 29 de outubro de 1948. Filha de um prestigiado médico desta cidade, Dr. Miguel Vasconcelos, cresceu em Copacabana e em 1967 entrou para a Faculdade de Economia da UFRJ porque “gostava de matemática, de escrever e porque tinha a ver com política”. Pertenceu ao Diretório Acadêmico e se envolveu de tal maneira que já em 1968 foi presa no congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes), em Ibiúna. Ao sair passou a integrar a Frente Operária da organização denominada Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), onde atendia pelo codinome *Margô*. Na organização desempenhava vários papéis entre os quais o de panfletagem em fábricas com apoio armado, expropriações de carro e levantamento de informações para efetivação das ações do grupo.

Casada na época com Cláudio Torres, guerrilheiro que, entre outras ações, participou do sequestro do embaixador americano, em setembro de 1969, após o sequestro, ela entrou para clandestinidade. Foi presa em 31 de março de 1971.

Durante a prisão no DOI-CODI, onde permaneceu durante dois meses e meio, Lúcia foi torturada. De acordo com seu depoimento para Luiz Maklouf Carvalho, a diretora ficou 14 horas seguidas no pau-de-arara, o que fez com que ela quase perdesse a perna direita, na qual ainda tem problemas, além de ter adquirido complicações com os dentes.

Quando saiu da cadeia, em 1974, começou a trabalhar como jornalista no Jornal do Brasil. Mas, segundo ela, como era ainda ditadura, foi demitida sob pressão do SNI. Trabalhou então no semanário *Opinião*, passando a ser perseguida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) através de ameaças por cartas. Somente com o passar do tempo ela conseguiu se firmar, tendo trabalhado na Globo, Manchete etc.

O fato foi que a experiência da prisão e a violência a ela vinculada marcaram profundamente sua vida, de forma que seu trabalho foi muito influenciado por estes acontecimentos. Pensando desta maneira, ela desenvolveu o projeto do filme *Que bom te ver viva*.

Certo dia acordei com a idéia do que viria a ser *Que bom te ver viva*, uma possibilidade de trabalhar com documentário e ficção, ego e superego, intimidade e distanciamento. Acordei com a estrutura do filme sobre mulheres torturadas na época da repressão, que depois fui depurando. A estréia de *Que bom te ver viva* foi muito profunda, emocionante, não só para mim como para todos que participaram do filme. Foi uma sensação prazerosa; pela primeira vez, depois de tanta violência sofrida, podíamos falar. A repercussão do filme foi enorme (NAGIB, 2002, p.324)

A película foi apresentada à imprensa durante a 17ª edição do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, no dia 13 de junho, e contou com a apresentação *hors concours* em 16 de junho de 1989.

Apesar de muito aplaudido pela crítica e, possivelmente, devido à crise em que se encontrava o cinema nacional, *Que bom te ver viva* demorou a entrar nos circuitos de

exibição do país. Quando o fez, em outubro, concentrou-se principalmente nas capitais. Ainda assim, conseguiu um bom público, de acordo com os jornais da época.

O filme participou de diversos Festivais Internacionais – *Festival of Festivals* (Toronto, 1989), *Festival de Mujeres* (Buenos Aires, 1990), *San Francisco Film Festival* (1990), *Muestra Internacional del Nuevo Cine* (Pesaro, Itália, 1990), *Manheim Festival* (Alemanha, 1990), *Human Rights Festival* (NY, EUA, 1991), *Yamagata Film Festival* (Japão, 1991) –, mas foi durante o Festival de Cinema de Brasília que alcançou seu apogeu, quando ganhou os prêmios de Melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, Melhor Montagem (Vera Freire) e Melhor Atriz (Irene Ravache).

Pautando-se pela conjuntura da época, o Festival de Brasília de 1989, um dos mais tradicionais e importantes da área cinematográfica, foi ameaçado de não ser realizado por causa da “falta de recursos e ausências praticamente de produções inéditas, já que entre 1987 e 1989 não chegaram a serem finalizados mais do que 20 filmes em condições de disputarem festivais – número insignificante para uma cinematografia que ultrapassa as 100 produções anuais até 1981/82”. (Jornal Estado do Paraná, Caderno Almanaque, p.3).

O lançamento de *Que Bom Te Ver Viva* em final de 1989, bem como suas premiações no festival de Brasília foi de grande importância política, social e cultural. A vinculação de um filme com este conteúdo e sua consagração em um Festival ocorrido no Distrito Federal às vésperas das eleições do primeiro Presidente da República escolhido por voto direto, após o término da ditadura militar (faltava uma semana para o pleito), proporcionou uma reflexão àqueles que fizeram parte do evento e das demais pessoas que o assistiram posteriormente.

Para não deixá-lo tão exclusivamente voltado às questões da esquerda militante e dos torturados, *Que Bom Te Ver Viva* representou a busca da compreensão e da conexão entre o passado e o presente, representou a tentativa de responder as tantas perguntas que surgiram com estas vivências, na busca incessante de auto-compreensão, de constituir uma nova identidade, resultante desta análise. Procurou alertar as pessoas do ocorrido durante a ditadura militar, ao passo que o Brasil se encaminhava para as eleições. Para a diretora, não era possível pensar em um futuro, sem ligá-lo ao passado, não era possível apagá-lo, e o filme visava cobrar esta lembrança à população, através dos relatos dessas oito mulheres, que na verdade, se transformam em nove (interpretada por Irene Ravache).

Mais do que descrever e enumerar sevícias, o filme mostra o preço que essas mulheres tiveram de pagar, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência da tortura. Para diferenciar a ficção do documentário, Lúcia Murat optou por gravar os depoimentos das ex-presas políticas em vídeo, com o enquadramento semelhante ao de retrato 3x4; filmar seu cotidiano à luz natural, representando assim a vida aparente; e usar a luz teatral, para enfocar o que está atrás da fotografia - o discurso inconsciente do monólogo da personagem de Irene Ravache.

A todo o momento o filme recorre às imagens de jornais da década de 1970 que falavam sobre as ações tanto dos grupos guerrilheiros quanto da repressão e também mostra fotos das depoentes em momentos diversos, com os filhos e familiares, na tentativa de evidenciar que estas são, acima de tudo, pessoas comuns com histórias incomuns.

Irene Ravache faz a pergunta que norteia toda a narrativa: ‘(...) ao invés de por que sobrevivemos seria como sobrevivemos?’. Desta forma, o filme se abre para a vida concreta, imanente e, por isso, para a singularidade de cada trajetória de vida, à procura das respostas. Falar da memória da luta armada é, no filme, explorar a particularidade de cada sobrevivente. A força e a vida de cada relato trazem para a memória a dimensão afetiva, de forma descontínua e incoerente, tal qual a vida é.

Assim somos levados a conhecer a ficha com informações biográficas das oito mulheres, ex-presas políticas. A ficha é atualizada e funciona como recurso narrativo do filme, trata-se aqui de apresentar as personagens da história. Por outro lado, as fichas adiantam uma preocupação da diretora que irá fundamentar todo o filme: a memória apresentada na tela é viva, dinâmica e, particularmente, diz respeito a seres humanos concretos:

- *Maria do Carmo Brito*: Comandante da organização guerrilheira Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), foi presa em 1970 e torturada durante dois meses. Trocada pelo embaixador alemão, ficou 10 anos no exílio. Casada com dois filhos. Trabalha como educadora.
- *Estrela Bohadana*: Militante da organização clandestina do Partido Operário Comunista (POC), foi presa e torturada em 1969, no Rio de Janeiro e, em 1971, em São Paulo. Filósofa, casada, teve dois filhos.
- *Maria Luzia G. Rosa (Pupi)*: Militante ligada ao movimento estudantil foi presa e torturada quatro vezes nos anos 70. Separou-se, tem dois filhos e é médica sanitarista.
- *Rosalina Santa Cruz (Rosa)*: Militante da esquerda armada, foi presa e torturada duas vezes. Tem um irmão que desapareceu em 1974. Professora Universitária, teve três filhos.
- *Anônimo*: Militante de organização guerrilheira, ficou quatro anos na clandestinidade e quatro anos na cadeia. Depois passou a viver em uma comunidade mística.
- *Criméia de Almeida*: Sobrevivente da guerrilha do Araguaia, foi presa quando grávida, em 1972 e teve um filho na cadeia. Enfermeira, vive sozinha com o filho.
- *Regina Toscano*: Militante do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), foi torturada e ficou um ano na cadeia em 1970. Tem três filhos e trabalha como educadora.
- *Jessie Jane*: Foi presa durante o sequestro de um avião, em 1970, foi torturada durante três meses e ficou nove anos na cadeia. Casada, tem uma filha, historiadora.

Ao priorizar dados pessoais e atuais das depoentes, Lucia Murat esboçou sua escolha em mostrar como estas pessoas sobreviveram, como vivenciaram a tortura e, sobretudo, como suas vidas foram alteradas a partir de tudo isto.

A diretora procurou demonstrar que para aqueles que foram presos políticos só existem duas saídas: a loucura e a sobrevivência. Quem enlouquece tem direito à internação e ao isolamento. De quem sobrevive, cobra-se o esquecimento. A tortura fica em segundo

plano. A sociedade reduz tudo ao silêncio. Mas a ex-presa sabe que terá que conviver, por toda a vida, com a experiência que vivenciou.

A questão da loucura e a cobrança pelo esquecimento, desta forma, foi abordada em alguns momentos. A loucura, ou melhor, a busca pela sanidade mostra-se através da fala da maioria das mulheres: Maria do Carmo, Rosalina, Estrela, Regina e, de certa forma em Pupi e Criméia.

Maria do Carmo passou no momento de sua prisão por momentos traumáticos. Fora presa em companhia de seu marido, Juarez, com quem havia feito um pacto de morte, caso fossem pegos. Este consistia que um atiraria no outro, pois acreditavam que não conseguiriam sobreviver após a morte do outro. O fato é que ela atirou contra os policiais e ele, depois de puxar a arma da mão dela, atirou em si próprio e morreu.

Durante longos anos, Maria do Carmo viveu atormentada, com dificuldade em aceitar que não tinha cumprido o pacto de não ter morrido com ele. À época de seu depoimento, no entanto, já havia conseguido compreender que, na verdade, ter atirado nos policiais e não em si própria ou em seu marido, foi um ato de sanidade. Que o são é lutar, não se entregar, buscar sobreviver.

Rosalina viveu a experiência da insanidade a partir do desaparecimento de seu irmão mais novo, Fernando. Não achava correto ele ter morrido e ela ter sobrevivido, por ser mais velha e ter uma militância mais intensa e antiga que a dele, considerava-se responsável e incapaz de sentir qualquer sentimento de alegria. Não se via no direito de continuar vivendo, enquanto ele se encontrava morto, desaparecido, talvez ainda sendo torturado. Passou a "ver" o irmão em todos os lugares. Após tratamento médico e com ajuda de amigos começou a perceber que *"para denunciar a morte de Fernando precisava escapar da loucura e brigou muito para falar numa época em que isso era quase impossível"*.

Estrela viveu a experiência de uma "procissão" em Barra Mansa onde todos tinham que andar nus com uma vela na mão, amarrada em fios elétricos, cantando *Jesus Cristo eu estou aqui*. Quem não cantasse ia para o pau-de-arara. Ela, que quando presa era secundarista e queria fazer arquitetura, ao sair da prisão foi cursar filosofia, se tornando doutora, na tentativa de compreender tudo o que havia ocorrido. Ainda assim, por ter sido torturada com a utilização de jacarés, manteve o trauma em relação à lagartixa, com a qual faz analogia, desesperando-se cada vez que vê uma, tendo crise de choro. *"O problema não é esse de virar ou não virar um jacaré, é o que ela suscita. Quando olho a lagartixa volta a memória toda do que foi aquela situação, e não só aquela situação, mas a situação de prisão e de tortura"*.

A cobrança do esquecimento por parte da sociedade em geral, é enfatizada por todas as depoentes, mas sua efetivação, pelo menos no que depender delas, é irremediavelmente negada, impossibilitada. Criméia chega a declarar que *"persiste na cobrança, que não fez parte desse acordo de silêncio"*.

O acordo de silêncio e a necessidade de esquecer o passado estão ligados a Anistia, ampla geral e irrestrita. Em uma de suas passagens, Irene Ravache fala do fato de que aqueles que foram torturados, de certa forma, sentiriam as dores e tormentos da tortura para sempre, o que nos faz questionar 'como esquecer, então?' É impossível esquecer algo

que fica tão entranhado na mente e no corpo. É impossível relevar quando o que se pretendia era um julgamento daqueles que abusaram do poder que possuíam.

Para muitos da sociedade da época, falar sobre a tortura era algo muito difícil. Isto foi demonstrado de duas maneiras. A primeira deve-se ao fato de alguns acharem que retomar este tema é coisa de gente rancorosa, que fala sobre coisas velhas, de quem não consegue esquecer.

A segunda maneira é expor de forma tão verdadeira e contundente que causa no outro uma mobilização tão grande que gera certo constrangimento.

Desta forma, *Que Bom Te Ver Viva* busca encontrar um lugar na memória nacional através dos relatos das sobreviventes, das violações dos direitos humanos, memória esta que até então se encontrava em processo de esquecimento, tida como velha, ultrapassada ou constrangedora. Assim, o filme abre um espaço e tempo para que os sobreviventes dessas experiências (tortura, desaparecimentos, prisões etc.) através de seus relatos, possam tirar do esquecimento o assassinato de seus entes queridos, o que foi a tortura e, sobretudo, como vivenciam estes acontecimentos.

Lembrar remete, também, a tentar entender como estas experiências se encaixam no dia a dia destas mulheres. Ao falar sobre o assunto, em seu depoimento, o marido de Estrela, psicólogo, nos alerta para o fato de que “*se por um lado não se pode fingir que isso não aconteceu, por outro lado não se pode falar apenas disso, porque não sobraria espaço para a vida que continua. Trata-se de um trauma que não pode ser esquecido, mas que também não pode ocupar a vida inteira da pessoa. O problema é que o equilíbrio neste tipo de situação é impossível, de modo que o sofrimento é garantido para o resto da vida.*

Outra questão levantada no filme discute se é possível conviver com o sofrimento sem perder o prazer de pensar. O documentário, por um lado demonstra que o passado sempre está a bater na porta, seja ao eleger pessoas que considerava agressiva, deplorável, violenta como torturadores na sua vida, ou culpar-se pela perda de um emprego ou de um romance acreditando ser devido ao fato de ser ex-presa política, que sofreu tortura sexual e que foi guerrilheira, o que a transforma, de certa maneira, em mártir.

Isto introduz o espectador no universo emocional das sobreviventes. A dificuldade em lidar com uma identidade, quando ela é mote de afastamento e apagamento das relações humanas.

A transformação do militante em figura mitológica, como o herói de um gibi que se apresenta livre de conflitos, dúvidas e sentimentos, faz com que a memória da luta armada perca qualquer possibilidade de compreensão. “*A gente tem uma idéia muito romântica da guerrilha. E ser guerrilheiro é meio conto de fada. E isso distancia, porque é uma realidade que os outros não viveram. De repente pra os meus sobrinhos, meu filho, ‘pros’ amigos dele, ‘pros’ jovens, eu sou uma espécie de contadora de histórias*” (Criméia de Almeida).

A identificação entre a sociedade atual e os eventos passados e a produção de significados para o tempo presente e futuro depende do conhecimento dos sentimentos, desejos e aspirações dos seres humanos envolvidos. Sejam eles as vítimas, presentes no filme, sejam os carrascos, que no processo de transformação da história em mito aparecem em confortável situação de monstros. Eram homens. Tinham e têm endereços, possuem uma

vida cotidiana, vivem em famílias e, principalmente, sabem de parte da história que as vítimas e a maior parte da sociedade desconhecem.

É interessante observar que no filme de Lúcia Murat, o uso de imagens de arquivo, tais como fotos de pessoas mortas ou torturadas, salas de tortura etc, praticamente não são utilizadas. É como se estes documentos não tivessem o que dizer, foram usados várias vezes em outros momentos e, por outro lado, parecem já ter sido banalizados pelas imagens semelhantes das delegacias e sistema penitenciário atuais. O que observamos, fora o depoimento das personagens, são fotos dos locais por onde as pessoas envolvidas passavam, tais como o estacionamento da DOI-CODI, em São Paulo, e momentos pessoais em que elas viveram: casamento, nascimento de filhos; ou então, os caminhos atuais que os sobreviventes dos filmes percorrem em seu cotidiano: sindicato, hospital, moradia, cinema, restaurante etc. Observamos o seu dia-a-dia, seja em casa fazendo a comida e olhando os filhos, no trabalho, nas festas com os amigos.

Talvez uma das questões que perpassa o filme seja: o que resta desse passado no presente? O fato é que os depoimentos nos mostram que mesmo diante do horror a vida continua e se expressa por meio da existência cotidiana. Aquilo que menos conhecemos dos tempos de repressão, os detalhes e sentimentos, aparece em primeiro plano no filme de Lúcia Murat; é o *plano do trivial*, das pessoas comuns, que nos aproxima, e nos identifica, via humanização das personagens envolvidas, com o sentimento do incompreensível.

E não há maneira melhor para demonstrar que a vida continua do que através da maternidade. Esta, afinal, tem como essência o legado dos pais, sua perpetuação através de seus filhos. Por isso, a vivência da gravidez e da maternidade em si, constituiu um marco na vida de todas as depoentes. Por exemplo, para Maria do Carmo, ser mãe significou a volta à sanidade, o fim do sentimento de culpa diante da morte de seu marido, a superação da viudez e, por fim, a descoberta de sua feminilidade.

A condição feminina relativa à maternidade, no entanto, muitas vezes foi usada pela repressão contra as mulheres. Em seus depoimentos Criméia e Regina relatam momentos de terror que passaram na cadeia por terem sido presas grávidas. No caso de Regina, ela perdeu aquele que seria o seu primeiro filho na prisão e a vontade e certeza de que quando saísse seria mãe foi o que a impulsionou a continuar resistindo.

Situação um pouco diferente foi a de Criméia. Estando na Guerrilha do Araguaia, ela teve que abandonar o acampamento para ter seu filho em São Paulo. Isto ocorreu quando as forças repressivas já haviam começado a ocupar o território e teve que fugir atravessando o rio Araguaia, quando as lanchas policiais que por ali já circulavam. Ao sair, deixou para trás seu marido e pai de seu filho, seu sogro, seu cunhado e muitos outros companheiros que morreram no local. Constituiu-se, assim, em uma das poucas sobreviventes da guerrilha. Em um trecho de seu depoimento contido na tese de doutorado de LIMA, fica evidente o trauma sofrido por ela:

(...) Quando eu era torturada, o bebê tinha soluço, dentro do útero. Depois que nasceu, ele tinha soluço quando havia barulhos semelhantes ao que ouvira na tortura. Barulhos de metal, de chave. Quando tortura uma grávida, não se tortura apenas uma pessoa, mas duas. Uma delas sequer tinha consciência do que estava se passando. (...) Depois que meu filho nasceu, ele foi usado como um instrumento para me torturar". (LIMA, 1998, p.518)

Assim, a maternidade a marcou profundamente, de forma que a fez não querer um segundo filho. Nove meses, segunda ela, era muito tempo, onde muita coisa poderia acontecer. Da mesma forma que ocorreu com Regina, no entanto, a sensação de vingança de pagar com a vida a quem lhe queria matar, foi sentida por Criméia ao pensar que ter o filho para ela, ainda que nas circunstâncias relatadas, significava a liberdade, sua libertação do útero, seu filho vivo e livre.

### **Continuar vivendo**

Ao falarmos isso somos levados a pensar em um projeto de vida que, além dos filhos, envolve outras realizações que só foram possíveis após a saída da prisão. O fato é que todas essas mulheres, quando conquistaram sua liberdade, formaram-se e obtiveram uma profissão que as possibilitou seguir adiante. Isso também só foi possível, devido a já ocorrida emancipação feminina e suas conquistas sócio-políticas perante, inclusive, a Constituição Brasileira.

O curioso é que todas essas profissões possuem, de alguma forma, um aspecto político, que ou as viabilizaram conscientizar a si próprias e aos outros ou profissões que cuidam dos outros (historiadora, educadora, professora universitária, filósofa, enfermeira, diretora de cinema). Há ainda aquelas que se declaram ativistas na luta pelas questões sociais, como é o caso de Pupi, Criméia, Rosalina e Regina.

Esta última, inclusive, faz, no filme, parte de uma organização de mulheres e luta contra outros tipos de tortura, que é até vista como a pior de todas: a tortura dentro da própria casa, a violência contra a mulher. Rosalina e Criméia, por outro lado, fazem parte do *Grupo Tortura Nunca Mais*, que visa lutar pelos direitos dos mortos e desaparecidos da ditadura militar, rever os direitos dos sobreviventes e não permitir que esta história seja esquecida. Por fim, Pupi, trabalha na organização do movimento dos trabalhadores.

Isto nos leva a crer que apesar de todo o sofrimento, elas não desistiram de seus ideais, pelo quais, ainda que de forma diferente, continuam lutando: “A minha relação com a política continua a mesma. Continuo até hoje achando que vale a pena você lutar para transformar o mundo num mundo melhor, embora enxergue que o mundo que a gente vive hoje... ele não tem essas ilhas ideais que eu achava que tinha” (Pupi)

A especificidade da prisão de mulheres, bem como sua tortura é falada em diferentes momentos no decorrer do filme. Irene Ravache interpreta cenas em que o personagem demonstra ter grandes dificuldades de relacionar-se com os homens devido às torturas sexuais que sofreu. O problema, neste caso, não estaria no fato de ter lhe causado traumas, o que de certo causou devido à recorrência do tema em suas declarações ao longo do filme, mas ela se dirigiu a questão das pessoas terem dificuldades em entender como uma pessoa pode gostar de sexo depois de ter sofrido tortura sexual, e delas não saberem como ter este tipo de relação com alguém que foi assim torturado, num misto de compaixão, mitificação, horror e incompreensão.

De qualquer forma, independente do tipo de relato feito, neste filme ou através de qualquer outro veículo, o simples fato das mulheres estarem nuas tanto quanto os homens

no momento de seu interrogatório já têm outra conotação no caso feminino. Os interrogadores eram todos homens, e a mulher, neste caso, já estaria em situação vexatória perante os mesmos. O fato é que discutir a tortura, sendo ela sexual ou não, tornou-se um tabu para todos. E como já foi abordado anteriormente, a ignorância quanto a forma que ela influenciou a vida e o emocional dos torturados faz com que esta experiência tenha se tornado um grande hiato nas vidas dessas pessoas, de forma a dificultar, muitas vezes, que estas consigam fazer a integração do seu passado com o presente.

### **Considerações Finais**

Na tentativa de sintetizar e vislumbrar uma resposta para a questão feita inicialmente no filme, Maria do Carmo nos diz que a única maneira de sobreviver e continuar vivendo é através da atitude.

Além disso, o filme forma todo um retrato da sociedade brasileira do final da década de 1980. Esta sociedade encontrava-se em momento de reconstrução de sua identidade, visto que procurava cortar vínculos com toda e qualquer identificação referente à ditadura militar. Por conta disto, tornavam-se tabu os assuntos que remetessem a ela, em especial se fossem relacionados com o lado mais sombrio deste sistema: prática da tortura.

O fato é que a Anistia buscava justamente “passar uma borracha” por cima dessas atrocidades, sem o intuito de julgá-las. No entanto, o filme e essas mulheres, buscam justamente o oposto, consideram necessário falar até mesmo para poderem reconstruir suas próprias identidades e reformular suas vidas, de forma que possam voltar a se sentirem em pé de igualdade com os demais. Ao fazerem de suas histórias parte da história do Brasil, tornam-se pertencentes a esta história, criam vínculos de identidade cultural em comum com o restante da nação, o que possibilita que retornem suas vidas e se sintam inseridas socialmente.

Estas mulheres também são retratos da sociedade em que viviam, porque, através delas, podemos perceber questões muito vinculadas ao papel que as mulheres ocupavam, então, nesta sociedade. Todas estas mulheres trabalham fora e se sustentam, algumas provêm sozinhas o lar. Todas fizeram faculdade e trabalham e suas áreas, sem que isso seja sinônimo de pobreza ou necessidade de complementação da renda familiar. O trabalho, ao que parece, é uma opção de vida e não uma necessidade.

A maternidade continua a ser ligada a identidade feminina, mas, ainda assim, no filme ganha uma segunda conotação: responder com a vida aqueles que as quiseram mortas. Já a questão sexual, ainda que ligada a tortura, demonstram também uma maior liberalização dessas mulheres, que se revolta por acharem que o fato de terem sofrido tortura sexual as impede de sentir prazer, e de ter libido. Ela se manifesta prontamente contra isso, na busca de sua liberdade de expressão e sexual, de maneira direta, que antes seria incondizente com os padrões sociais operantes.

Ademais, um documentário como este não tem como não fazer pensar aqueles que o assistem. Pensar sobre isto às vésperas das primeiras eleições presidenciais era urgente e necessário. Quando o filme de Lúcia Murat se propõe responder a pergunta sobre o que resta

do passado no presente, ele realiza um trabalho prospectivo. A partir do relato sobre o que foi feito, possibilitava-se a reflexão do pensamento, e consequentemente a prospecção sobre o que se poderia fazer.

Através de *Que Bom Te Ver Viva* essa ponte tornou-se, ao menos, um pouco mais possível. Lúcia Murat conseguiu fazer com ele as duas coisas que tanto procura realizar com o seu cinema: 'passar para frente e jogar para fora, como forma de sobreviver a toda esta história'. Possibilitou, com isso, que suas outras companheiras pudessem, pela primeira vez, realmente falar de forma que outros escutassem.

### Bibliografia

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre Práticas e Representações*. Lisboa/São Paulo: Difel, 1989.

LIMA, Ruth Ribeiro de. *Nunca é tarde para saber. Histórias de vida. Histórias de guerrilha*. São Paulo, 1998. (tese de doutorado/USP).

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

PARGA, Eduardo Antonio Lucas. *A Imagem da Nação: Cinema e Identidade Cultural no Brasil (1960-1990)*, dissertação de Doutorado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

SANTOS, Márcia de Souza. *A Ditadura de Ontem nas Telas de Hoje: Representações do Regime Militar no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Revista o Olho da História, 2008.

### Bibliografia de Apoio

ABDALA, Roberto. *O Cinema: Outra Forma de "ver" a História*. Revista Iberoamericana de Educación.

ALMEIDA, Milton J. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Editora Cortez, 2001.  
Arquidiocese de São Paulo. *Um relato para a história – Brasil: Nunca Mais*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do discurso*. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992

\_\_\_\_\_. *O discurso no romance*. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.

BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. (org.) *Cinema-História: Ensaios sobre a Relação entre Cinema e História*. Rio de Janeiro: LESC, 2007.

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

BURKE, Peter (org.) SCOTT, Joan. *História das Mulheres*. In: *Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CAPELATO, Maria Helena [et al.]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

- CARDOSO, Ciro Flamaron, VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram a luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- COSTA, Albertina de Oliveira, LIMA, Valentina de Rocha. *Memória (das mulheres) do Exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. Rio de Janeiro: Contexto, 2006.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente. Volume 5: O Século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora USP, 1996.
- FERREIRA, Elizabeth F. Xavier. *Mulheres, militância e memória*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FERRO, Marc. *Revista Eletrônica "O Olho da História* – [www.oolhodahistoria.com.br](http://www.oolhodahistoria.com.br). In: *O conhecimento histórico, os filmes, as mídias*, 2004.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado. IFCS/UFRJ, 1987.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um Debate Metodológico – Estudos Históricos - Volume 5*, Rio de Janeiro, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP. s/d. pp. 423-477.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MATOS, Maria Izilda S. *Por uma história da mulher*. Bauru: EDUSC, 2000.
- MOSCARIELLO, Ângelo. *Como Ver um Filme*. Porto: Editorial Presença, 1985.
- \_\_\_\_\_. Cinema, integração nacional e política cultural na Ditadura Militar (1964-1985). In: *Desvelando o Poder – Histórias de Dominação: Estado, Religião e Sociedade*, Editora Vício de Leitura: Rio de Janeiro, 2007.
- PENAFRIA, Manuela. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt), 1999
- PINSKY, Carla. *Fontes Históricas*. In: *A História depois do papel*. São Paulo: Contexto, 2005.
- RAGO, Margareth. *Descobrindo historicamente o gênero*. Cardernos Pagu (11) 1998: p.89-98.

REIS FILHO, Daniel Aarão, et alli (org.). *O Golpe Militar, 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004.

SCARPELLI, Carolina Dellamore Batista. *A Ditadura na Tela: História, Cinema e Memória no Filme Cabra-Cega*. Revista o Olho da História, 2008.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

#### **Referência filmográfica**

*Que Bom Te Ver Viva (1989)*

Elenco: Irene Ravache,

Montagem: Vera Freire;

Fotografia: Walter Carvalho;

Som direto: Heron Alencar;

Diretor-assistente: Adolfo Orico Rosenthal;

Direção de produção: Kátia Cop e Maria Helena Nascimento;

Cenografia e figurino: Beatriz Salgado;

Música original: Fernando Moura;

Trilha sonora: Aécio Flávio;

Roteiro, e direção e produção executiva: Lúcia Murat;

Distribuidora: Taiga Filmes e Video; Woman Make Movies.