



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**  
**LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS**

**Luciana Carla de Almeida**

**Narrar a ditadura: subjetividade e gênero no documentário brasileiro (1996-2013).**

**Rio de Janeiro – 2017**

Luciana Carla de Almeida

Narrar a ditadura: subjetividade e gênero no documentário brasileiro (1996-2013).

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Beatriz Jaguaribe de Mattos.

## CIP - Catalogação na Publicação

AAA447 Almeida, Luciana Carla de  
nn Narrar a Ditadura: subjetividade e gênero no  
documentário brasileiro (1996-2013) / Luciana Carla  
de Almeida. -- Rio de Janeiro, 2017.  
215 f.

Orientadora: Beatriz Jaguaribe de Mattos.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós  
Graduação em Comunicação, 2017.

1. ditadura. 2. gênero. 3. documentário. 4.  
subjetividade. 5. memória. I. Jaguaribe de Mattos,  
Beatriz, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO  
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA 441ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO  
DEFENDIDA POR LUCIANA CARLA DE ALMEIDA NA ESCOLA DE  
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos trinta e um dias do mês de julho de dois mil e dezessete, às quatorze horas, na sala de videoconferência do CBPF, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Luciana Carla de Almeida**, intitulada: "**Narrar a Ditadura: subjetividade e gênero no documentário brasileiro (1966-2013)**" perante a banca examinadora composta por: **Beatriz Jaguaribe de Mattos** [orientador(a) e presidente], **Igor Pinto Sacramento**, **Maria de Fátima Lima Santos**, **Ana Maria Lopez** e **Dulce Chaves Pandolfi**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 31 de julho de 2017

*Beatriz Jaguaribe*

Beatriz Jaguaribe de Mattos [orientador(a) e presidente]

*Igor Pinto*

Igor Pinto Sacramento [examinador(a)]

*Maria de Fátima Lima Santos*

Maria de Fátima Lima Santos, [examinador(a)]

*Ana Maria Lopez*

Ana Maria Lopez [examinador(a)]

*Dulce Chaves Pandolfi*

Dulce Chaves Pandolfi [examinador(a)]

*Luciana Carla de Almeida*

Luciana Carla de Almeida [candidato(a)]

\* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

*A vovó Lilia (in memoriam), árvore que nutriu 13 filhos só.*

## AGRADECIMENTOS

A Ana Maria, referencial de paciência e humanidade em pessoa. Obrigada pela parceria, mãe!  
A Bia Jaguaribe pelo acompanhamento e generosidade intelectual nestes quatro anos difíceis.  
A Ana Lopez por me apresentar os feminismos, as chicanas e nossas afro latinidades ameríndias no cinema.

Ao Felipe Gonçalves, por ter feito minha inscrição na seleção da ECO-Pós em 2012 e por sempre ter chegado junto com sua amizade faceira, inteligente e ética.

Ao Vinícius Ribeiro, por ter sido meu coorientador da tese e da vida de migrante em terras cariocas. Da indicação de leituras transformadoras aos mimos culinários, obrigada por acreditar que somos possíveis, Vini!

Aos amigos Carlos Moura e Inga Rabelo pelo companheirismo fumageiro e pelas noites de risos, afagos e sambas intermináveis.

A Cris Boar, por ter me adotado como parte de sua família. Betina é uma inspiração para todas nós, a Mafaldinha que fortalecer a crença no futuro.

A Nova Orleans, que me ensinou a ser *chingona*, latina, brasilianista e não hesitar em bailar firme sob as tumbas. *Lo creo y veo, Mrs. Alice Walker: hard times require furious dancing!*

Ao Rio de Janeiro, cidade que me fez morrer e amanhecer algumas vezes. Obrigada pelos encontros e acasos nas ruas, pela psicologia reversa do seu afeto irascível. Como diria Cidinha Silva: aqui engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas.

## RESUMO

ALMEIDA, Luciana Carla de. **Narrar a ditadura**: subjetividade e gênero no documentário brasileiro (1996-2013). Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

A tese de doutorado examina as narrativas produzidas por mulheres documentaristas que tangenciaram as memórias da ditadura civil militar (1964-1985). A filmografia central da pesquisa tem como referência um grupo específico de oito documentários realizados entre 1996-2013 por Maria Oliveira e Marta Nehring, Flávia Castro, Lúcia Murat, Tuca Siqueira, Isa Grinspum Ferraz, Mariana Pamplona e Maria Clara Escobar. A hipótese defendida é que há três pontos comuns na abordagem destes filmes de autoria feminina: a prevalência do *self*, a exposição do fragmento de si como evidência do testemunho e a produção de relatos verossímeis diante da perda e do trauma de familiares. O objetivo principal é problematizar a guinada subjetiva e o protagonismo de gênero na emergência de subjetividades geracionais sobre a memória da ditadura. O método de análise parte de paralelos comparativos entre os filmes, enfatiza a identificação dos mecanismos de reconstrução das histórias de vida e a interpretação de uma memória pública a partir dos afetos subjetivantes. Esses documentários democratizam afecções através de imagens pedagógicas, fortalecem resistências e potencializam políticas públicas voltadas à verdade, justiça e reparação no Brasil.

**Palavras-chaves:** ditadura; gênero; documentário; subjetividade; memória.

## ABSTRACT

ALMEIDA, Luciana Carla de. **Narrate the dictatorship**: subjectivity and gender in the Brazilian documentary (1996-2013). Rio de Janeiro, 2017. Thesis (PhD in Communication and Culture) - Communication School, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

The PhD thesis examines the narratives produced by Brazilian women's filmmakers about the memories of the military civil dictatorship (1964-1985). The central filmography of the research has as reference a specific group of eight documentaries made between 1996 and 2013 by Maria Oliveira and Marta Nehring, Flávia Castro, Lúcia Murat, Tuca Siqueira, Isa Grinspum Ferraz, Mariana Pamplona and Maria Clara Escobar. The hypothesis is about three common points in the women's filmmakers movies approaches: the *self* prevalence, the exposure of the personal fragment as evidence of the testimony and the production of credible reports in the face of the relative's loss and trauma. The main objective problematized the subjective turn and the gender protagonism in the emergence of generational subjectivities about the memory of the dictatorship. The method of analysis is based on comparative parallels between the films, emphasizing the identification of the mechanisms of reconstruction of life histories and the interpretation of a public memory based on subjective affections. These documentaries democratizes affections through pedagogical images, strengthen resistances and potentiate public policies focused on truth, justice and reparation in Brazil.

**Keywords:** dictatorship; gender; documentary; subjectivity; memory.



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALN – Ação Libertadora Nacional  
 ANCINE – Agência Nacional do Cinema  
 AP – Ação Popular  
 APERJ – Arquivo Estado do Rio de Janeiro  
 BC – Batalhão dos Caçadores  
 CEMDP – Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos  
 CNDM – Conselho Nacional dos Direitos da Mulher  
 CENIMAR – Centro de Informações da Marinha  
 CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico  
 CNV – Comissão Nacional da Verdade  
 COLINA – Comando de Libertação Nacional  
 DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo  
 DIAP – Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar  
 DOI-Codi – Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna  
 DOPS – Departamento de Ordem Política e Social  
 EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes  
 ESMA – Escola de Mecânica da Armada  
 GB – Estado da Guanabara  
 GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinar de Ação Afirmativa  
 GTA – Grupo Tático Armado  
 IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
 IML – Instituto Médico Legal  
 LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros  
 MFA – Movimento Feminino pela Anistia  
 MFPA – Movimento Feminino pela Anistia  
 MR-8 – Movimento Revolucionário 8 de Outubro  
 OBAN – Operação Bandeirante  
 OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual  
 ONU – Organização das Nações Unidas  
 PCB – Partido Comunista Brasileiro  
 PCdoB – Partido Comunista do Brasil  
 PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro  
 POC – Partido Operário Comunista  
 POL POL – Polícias Políticas  
 POLOP – Organização Revolucionária Marxista - Política Operária  
 PP – Partido Progressista  
 PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira  
 PT – Partido dos Trabalhadores  
 PUC – Pontifícia Universidade Católica  
 RAN – Resistência Nacional Armada  
 SNI – Serviço Nacional de Informações  
 SPI – Serviço de Proteção aos Índios  
 STF – Supremo Tribunal Federal  
 STM – Superior Tribunal Militar  
 UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
 UFF – Universidade Federal Fluminense  
 UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas  
UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo  
USP – Universidade do Estado de São Paulo  
VAR-Palmares – Vanguarda Armada Revolucionária Palmares  
VPR-Vanguarda Popular Revolucionária

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>Prefácio.....</b>	<b>11</b>
<b>Método, <i>corpus</i> e Feminismos – a participação das mulheres na vida política e na produção audiovisual contemporânea no Brasil.....</b>	<b>14</b>
<b>1.0 O cinema e as narrativas sobre a ditadura brasileira.....</b>	<b>34</b>
1.1 Mulheres cineastas: fazer História e construir Memória.....	45
1.2 A História Oral como forma e conteúdo no Pós-Retomada.....	58
1.3 Pedagogia do cinema e o direito à memória.....	70
<b>2.0 O valor do testemunho: legitimidade e autenticidade no documentário.....</b>	<b>79</b>
2.1 O narrador, a verossimilhança e o relato memorialístico.....	87
2.2 A cultura da memória e o discurso biográfico a partir das mulheres.....	97
2.3 A dramatização do luto na experiência do fazer cinematográfico.....	108
<b>3.0 O gênero como política – empoderamento e afecções.....</b>	<b>117</b>
3.1 A questão do afeto como campo de disputa da memória pública.....	128
3.2 Partilhar histórias de vida & democratizar arquivos.....	136
3.3 Visibilidades sobre a ditadura: mulheres, identidades, cor e classe social.....	144
<b>Considerações finais.....</b>	<b>153</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>158</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>175</b>

## INTRODUÇÃO

### Prefácio

“Brasil, de golpe a golpe”. Poderia ser o tema de um filme de horror, mas é apenas uma síntese irônica sobre a relação histórica da sociedade brasileira com relação ao voto. Contabilizam-se 128 anos desde que o País tornou-se República em 1889. Do primeiro Código Eleitoral, criado em 1932, até hoje, houve 25 presidentes. Apenas doze foram eleitos pelo voto direto e, do grupo dos doze, somente cinco conseguiram terminar seus mandatos: Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), Juscelino Kubitschek (1956-1961), Fernando Henrique Cardoso (1995-1998, 1999-2002), Luís Inácio Lula da Silva (2003-2006, 2007-2010) e o primeiro governo de Dilma Rousseff (2011-2014)<sup>1</sup>. Logo, 41% dos presidentes eleitos pelo voto direto tiveram seu direito constitucional respeitado.

Não seria um exagero considerar que o processo de redemocratização do Brasil não está consolidado. A instabilidade política é a regra. Criar exceções tornou-se padrão. No entanto, a novidade nesse processo de golpe jurídico parlamentar de 2016 foi ele ter se sucedido contra a primeira mulher presidenta eleita. E isso é um fato relevante para esta tese, pois foi exatamente no final de quatro anos de uma pesquisa de doutorado sobre ditadura, memória e gênero que observei de maneira participativa as consequências do enfraquecimento das instituições democráticas. Minha avó viveu a ditadura do Estado Novo (1937-1946), minha mãe viveu a ditadura civil militar<sup>2</sup> (1964-1985) e, agora, vivo um governo instaurado a partir de um golpe parlamentar baseado no *lawfare* e no casuísmo jurídico. Há 32 anos vivemos a democracia pluripartidária em meio a ciclos de instabilidade política e institucional.

Parte desta pesquisa de doutorado sofreu severas modificações também por conta da atual crise política. Elas estão evidentes nas lacunas do texto, pois tive que lidar com uma abrupta interrupção do roteiro da coleta de dados nas instituições públicas que resguardam memória. É o caso do deliberado congelamento das atividades com a demissão de centenas de servidores do maior acervo audiovisual do Brasil, a Cinemateca de São Paulo, por parte do atual Ministério da Cultura. Além do fechamento do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), o maior arquivo da polícia política no Sudeste, parte dos documentos sobre

---

1 Levantamento realizado pelo historiador José Murilo de Carvalho (2017) na Folha de São Paulo.

2 Para Demian Bezerra de Melo (2012) há uma grande discordância entre os historiadores sobre o conceito *ditadura civil militar*, pois a leitura mais precisa seria *ditadura empresarial-militar* – termo alçado por René Armand Dreifuss no livro *1964, a conquista do Estado. Petrópolis: Vozes, 1981*

os quais me debruçava há meses corre risco de ser perdida por conta de má conservação. As câmaras de refrigeração e o sistema para evitar incêndio foram desligados por conta das dívidas de luz acumuladas e do consequente corte de fornecimento de energia. Isso pode acarretar em perda parcial – ou até mesmo total – dessa documentação de inestimável relevância para a história do Brasil. O Rio de Janeiro, durante a gestão do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), com governo de Sérgio Cabral (2007-2011, 2011-2014) e do atual Fernando Pezão, levou o estado a situação de calamidade, com R\$ 106,5 bilhões de endividamento, faliu a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e já soma três meses de atraso no pagamento dos salários de servidores públicos. Não são só as contas públicas que não fecham. Foi um hiato que marcou o processo final da construção da tese.

Mas o itinerário de uma pesquisadora é feito em meio às perdas e aos ganhos. Sou filha temporão de uma família com três irmãos homens bem mais velhos. Mãe, professora de História aposentada, ex-militante da Juventude Operária Católica e filha de pai sargento na reserva do Exército, torturador durante o serviço prestado no Forte do Barbalho em Salvador (Bahia). Tive que aprender a negociar o tema da ditadura desde cedo em casa, seja com as conversas sobre os familiares e amigos maternos que haviam sido presos, seja porque meu pai contava suas ações perpetradas junto aos seus colegas de caserna. Recordo claramente de “Fernandinho Malvadeza”, colega de tropa que sentia regozijo por torturar e, por isso, ganhou tal nome “amistoso” entre os amigos. Convivi entre dois opostos. Tive que ouvir, dialogar e tomar posições muito cedo frente a essa arena familiar. Não foi fácil, mas negociar valores antagônicos parece ser uma prática comum para o *ethos brasilis*.

Cheguei ao Rio de Janeiro no ano de 2013 e encerro minhas atividades na cidade em 2017 – me mudei para apostar no projeto da pós-graduação. Egressa do Nordeste, experimentei situações nestes últimos quatro anos que tencionaram meu amadurecimento intelectual e pessoal. Quando submeti o projeto de pesquisa na seleção de 2012-2013, tinha como objetivo estudar os documentários realizados por filhos e parentes de ex-presos políticos. Foi depois de um certo acúmulo junto às atividades da Comissão Nacional da Verdade (CNV) e os testemunhos das mulheres em sessões abertas ao público, além do trabalho da Secretaria Especial das Mulheres junto à Comissão de Anistia (Ministério da Justiça), que percebi uma questão até então não observada. À medida que refinei o *corpus* da proposta inicial, emergiu o recorte de mulheres cineastas – dado que redefiniu a abordagem da pesquisa em 2016.

Não fazia ideia de que o campo de estudos de gênero seria tão influenciador e

pedagógico para fincar o chão teórico que tive que percorrer. Não me encontrei nas doze disciplinas obrigatórias da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas descobri uma vida teórica e prática para além dos muros do campus da Praia Vermelha. Durante os dois primeiros anos, sobrevivi sem bolsa de pesquisa, trabalhando como jornalista, revisora e professora. Realizei assessoria para mandatos de políticos, lecionei em faculdades privadas, participei de levantamento de arquivo para documentário, fiz revisão de pré-projeto para futuros estudantes que também almejavam o mesmo sonho: ingressar na expansão da pós-graduação em uma instituição federal de ensino. Aprendi, também, que o processo do doutoramento veio da minha emancipação como mulher em ocupar as ruas, exercer socialmente novas funções, participar de grupos de leitura e coletivos, pôr em prática a sororidade e o empoderamento. Ser mulher e ter acumulado perdas nesses quatro anos no Rio de Janeiro me exigiu ainda mais como pesquisadora – ser feminista interseccional é mais do que um ato intelectual, é um modo de pertencimento e entendimento do mundo. A trajetória desta pesquisa se ancora na ideia de que o fortalecimento da democracia passa necessariamente por políticas que garantam segurança e participação das mulheres na vida social do País.

Meu *corpus* de pesquisa é consequência de parte do processo de reabertura política através da frente das feministas, da emancipação econômica das mulheres e inserção delas como tangenciadoras de memórias e narrativas no audiovisual do Brasil. Portanto, para escrever esta tese, foi necessário sensibilizar-se para uma série de situações de vulnerabilidade que as mulheres enfrentaram nos últimos cinquenta anos no Brasil. A linha temporal do texto se inicia na luta pela anistia (1975); passa pela frente feminista durante a reabertura democrática (1987-1988); registra o aumento na participação produtiva das mulheres no mercado de trabalho (década de 90) e no número de mães que assumem sozinhas o sustento das famílias sem cônjuges e com filhos (anos 2000); considera as narrativas de gênero no período chamado de “Pós-Retomada” do cinema brasileiro; suscita as ações pautadas pelo governo da primeira presidenta mulher eleita (2010) e do caráter misógeno do Golpe (2016) que a retirou do cargo; e, por fim, data o contexto da Quarta Onda Feminista<sup>3</sup> (2016-2017), com campanhas através de *hashtags* nas redes e de mobilização nas ruas.

Apresentar este texto representa um momento onde a realidade confunde-se entre leituras, escritas e o cotidiano de instabilidade que nos une. A tese é um fragmento, também, da insistência, persistência e resistência das mulheres latino-americanas.

3 Segundo a filósofa Carla Rodrigues (2017) a Quarta Onda do Movimento Feminista é composta de jovens ativistas negras, das mulheres trans, lésbicas, prostitutas e intelectuais: “a força dos feminismos está na sua dialética infinita como horizonte”.

## **Método, *corpus* e Feminismos – a participação das mulheres na vida política e na produção audiovisual contemporâneo no Brasil.**

O Brasil ainda não concluiu sua transição à democracia após a ditadura civil militar instaurada com o golpe de Estado de 1964. Em especial, carece o Estado brasileiro de apurar as graves violações dos direitos humanos executadas por agentes do poder público, muitas vezes com a cumplicidade do setor empresarial. Esse deficit produz consequências na vida atual, sobretudo por estimular o hábito da falta de informação e da impunidade, debilitando o espírito crítico da sociedade e, por outro lado, incentivando órgãos públicos a se manterem como enclaves contrários aos valores democráticos.

Tratar de feminismos e dos desdobramentos das frentes de participação social pós-redemocratização é um movimento importante na análise dos arquivos e dos filmes aqui selecionados, pois as entrevistas realizadas com as diretoras facilitou a abordagem de temas que os próprios filmes não deram conta. Os documentários sobre os quais me debrucei nem sempre são bem estruturados em termos de roteiro ou preciosismo estético, mas dão conta daquilo que está em observância: mulheres produtoras de conteúdo audiovisual, prevalência da narrativa em primeira pessoa e repercussão geracional pós-ditadura. Eis aqui a filmografia analisada na tese ao longo de três capítulos: *15 filhos* (Brasil, 1996), dirigido por Maria Oliveira e Marta Nehring; *Diário de uma busca* (Brasil, 2011), dirigida por Flávia Castro; *Uma longa viagem* (Brasil, 2011), dirigido por Lúcia Murat; *Vou contar para os meus filhos* (Brasil, 2010) e *A mesa vermelha* (Brasil, 2013), ambos dirigidos por Tuca Siqueira; *Marighella* (Brasil, 2012), dirigido por Isa Grinspum Ferraz; *Em busca de Iara* (Brasil, 2013), dirigido por Flávio Frederico e roteirizado por Mariana Pamplona; e *Os dias com ele* (Brasil, 2013), dirigido por Maria Clara Escobar.

A proposta desta tese dialoga com os estudos da Comunicação e suas possíveis formas de abarcar um problema de pesquisa, visto que defendo aqui nosso campo como representante de uma nova área de agrupamento transdisciplinar. A Comunicação estrutura formas de socialização, de subjetivação e de produção estética com amplas consequências para as Ciências Humanas. A linha de pesquisa na qual estou inserida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação aborda as tecnologias da comunicação e suas dinâmicas estéticas através de práticas discursivas, dispositivos audiovisuais como produtores de subjetividades. Ora, conhecer as narrativas sobre as ditaduras no Brasil é também reconhecer o tamanho dos danos causados e, por consequência, desnaturalizar as atuais instâncias de perpetuação de impunidade e apagamento das histórias daqueles que foram silenciados.

E não há como escrever uma tese sobre gênero, memória e ditadura sem pontuar a questão de violência de gênero no Brasil. A taxa de feminicídio de 4,8 por 100 mil (WASELFISZ, 2015) coloca nosso país entre os cinco mais violentos para a mulher no mundo. O Brasil é o quarto no ranking mundial de união matrimonial de meninas menores de idade (RECAVARREN; SAKHONCHIK; TAVARES, 2017). Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) informam que há mais de 500 mil jovens na situação de “casamento infantil”. Na pesquisa qualitativa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), *Tolerância social à violência contra as mulheres*, realizada em 2014, 42% concordam que “mulher que é agredida e continua com o parceiro gosta de apanhar”; 58,4% estão completamente de acordo com a sentença “em briga de marido e mulher, não se mete a colher” (IPEA, 2014). Enquanto a maioria dos homens nega cometer abusos, uma a cada quatro mulheres já sofreu violência. A lógica da misoginia e violência estrutural de gênero atinge a todas que se identificam como mulheres, de ricas a pobres. Estatisticamente, mata-se mais mulheres negras. Dados do Mapa da Violência (2015) informam que o número de feminicídios de mulheres negras aumentou 54% em dez anos, passando de 1.864 em 2003 para 2.875 em 2013. Chama atenção que, no mesmo período, a quantidade anual de feminicídios de mulheres brancas diminuiu 9,8%, caindo de 1.747 em 2003 para 1.576 em 2013 (PRADO; SANEMATSU, 2017). Além disso, a situação de transfobia no Brasil é especialmente preocupante, pois fomos responsáveis por 42% dos casos de assassinatos de LGBT no mundo em 2016 (IDAHOT, 2016).

Foi esse consenso conservador que negociou a saída da ditadura sem prever qualquer punição ou sanção para os militares que torturaram brutalmente homens e mulheres, que dissolveram famílias ocultando corpos, que roubaram a infância de crianças que chegaram a ser encarceradas pelo seu sistema repressivo. A Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva” realizou o ciclo de audiências “Verdade e Infância Roubada” em 2013, com quarenta testemunhos de filhos de presos políticos, perseguidos e desaparecidos. Hoje adultos, com entre 40 e 50 anos de idade, relataram que, enquanto crianças, foram sequestrados e escondidos em centros clandestinos de repressão. Afastados de seus pais e de suas famílias, foram enquadrados como “elementos” subversivos pelos órgãos repressivos e até banidos do País. Foram obrigados a morar com parentes distantes, a viver com nomes e sobrenomes falsos, impedidos de conviver, crescer e conhecer os nomes verdadeiros de seus pais. Foram, enfim, privados dos cuidados paternos em um momento delicado do crescimento. Há consequências diretas no fato de não criarmos historicamente uma agenda pública de garantia dos direitos humanos, sobretudo do direito das mulheres – é urgente enfrentar esse legado



violento em termos de um pacto social.

A tese tomou um novo corpo textual e sumário em 2016 após a leitura do livro *Engendering democracy in Brazil* (1989), de Sonia Alvarez, professora da Universidade de Massachusetts. Descobri essa obra durante o doutorado sanduíche e em meio à sessão de julgamento do impeachment de Dilma Rousseff, no dia 29 de agosto, quando contabilizavam-se quatorze horas seguidas em que a presidenta respondia à sabatina dos senadores. Pareciam intermináveis minutos de uma mulher diante da inquisição do Senado repleto de homens brancos, privilegiados e heteronormativos – dos 27 senadores eleitos, apenas cinco foram candidatas mulheres, o que correspondeu na época a 18% do total. A misoginia institucional foi gritante no jargão repetido pelos deputados federais – “Tchau, querida!” – e nos adesivos nos carros que ofendiam a presidenta a partir da imagem de sua genitália como uma abertura do tanque de combustível. Eliminar e apagar o papel de liderança de uma mulher em espaço de poder começa pela desqualificação da sua condição feminina. A primeira presidenta eleita democraticamente foi impeachmada sob o fortalecimento do senso comum de descontrole e histeria. Essa campanha foi impetrada, também, por parte da mídia em dois casos emblemáticos: a Revista *Isto É*, no dia 1º de abril de 2016<sup>4</sup>, trouxe uma capa manipulada com a imagem da presidenta em expressão de surto – o semanário fez uma reportagem inverídica de que Rousseff teria quebrado o gabinete do Palácio do Planalto; e o jornal O Estado de São Paulo, no dia 4 de maio de 2016, literalmente colocou a cabeça da presidenta imersa em chamas tal qual se fazia com as bruxas na Era Medieval. Com isso, não estou entrando no mérito da competência do governo de Dilma Rousseff (2015-2016), mas de como sua imagem foi aviltada, também, por uma violência de gênero, fato este que não ocorreu simetricamente no impeachment de Fernando Collor de Mello em 1992, quando não houve nenhum tipo de desmerecimento da figura pública do ex-presidente pelo fato de ser homem.

O que aconteceu com Dilma Rousseff evidencia que o poder violento do patriarcado não gira apenas contra as mulheres, mas contra a democracia como um todo – especialmente, pelos grupos conservadores articulados contra projetos que visam inserir o debate de gênero como parte dos currículos pedagógicos das escolas. O Golpe de 2016 ensina-nos a entender o funcionamento de uma misoginia histórica, estruturada, máquina de poder patriarcal, que evita que mulheres ocupem e permaneçam em espaço de poder. Segundo dados do IBGE (2000), somos 103,5 milhões, 51% do percentual da população – quatro milhões a mais do que a quantidade de homens. Apesar de sermos maioria entre os eleitores, não ocupamos

---

4 Manchete: “As explosões nervosas da presidente”. Lead: “Em surtos de descontrole com a iminência de seu afastamento e completamente fora de si. Dilma quebra móveis dentro do Palácio, grita com subordinados, xinga autoridades, ataca poderes constituídos e perde (também as condições emocionais)”.

proporcionalmente os cargos eletivos em termos numéricos. Nas eleições de 2014, foi registrado um pequeno aumento da participação de mulheres que concorreram à disputa, mas, ainda assim, a proporção da participação feminina na política brasileira ficou abaixo dos 30% estipulados pela legislação eleitoral.

Na pesquisa *Mídia, misoginia e golpe* (2016), desenvolvida pelo Laboratório de Políticas de Comunicação/Universidade de Brasília, o fator gênero se apresentou como relevante junto à imprensa e à opinião pública, influenciando a cobertura do processo de impeachment. Houve um fortalecimento do mito da “mulher raivosa” – elas seriam desequilibradas, calejadas, frias, insensíveis em lugares de liderança e poder<sup>5</sup>. Dilma atuou em organizações de esquerda armada entre 1967 a 1970. Militou na Organização Revolucionária Marxista Política Operária (POLOP), no Comando de Libertação Nacional (COLINA) e na Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Em 1970, foi presa e submetida a torturas na, Operação Bandeirante (OBAN), em São Paulo, e no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Foi processada e condenada a seis anos e um mês de prisão, com direitos políticos cassados por dez anos. Obteve redução da pena junto ao Superior Tribunal Militar (STM), saindo da prisão no final de 1972 depois de dois anos e três meses de cárcere. Essa mesma figura política, não mais a jovem militante, foi eleita com 54 milhões de votos em 2014 e, depois, defenestrada por um falso crime de responsabilidade. O Legislativo cassou seu cargo por uma suposta manobra irregular no Orçamento da União, manobra esta considerada lícita na semana seguinte ao impeachment. Sua destituição do cargo sem perda de direitos políticos, associado à votação no Senado, que destipificou o crime da chamada “pedalada fiscal”, deixou evidente a farsa do processo. A História foi implacável com a trajetória de Rousseff, duramente golpeada por duas vezes.

O fator Dilma deve ser percebido dentro da mesma conjunção teórica que esta tese está fincada: a disputa de memória e de gênero. Durante o regime militar autoritário, surgiu e se desenvolveu o mais diverso, radical e bem-sucedido movimento de mulheres na América Latina contemporânea. É o que averiguou a cientista política Sonia Alvarez na sua pesquisa sobre a história dos movimentos progressistas de mulheres em meio ao clima de repressão política e crise econômica que envolveu o Brasil na década de 1970. Dedicou especial atenção

---

5 A revista *Veja*, na edição de 18 de abril de 2016, apresentou a matéria “Marcela Temer: bela, recatada e do lar” em uma clara indicação de que mulheres devem permanecer na submissão e em busca de agradar e depender dos homens. A conclusão que temos é que o mundo da política é dos homens e, em particular, a mulher deve estar apenas no papel de primeira-dama. Em resposta a essa reportagem, coletivos feministas viralizaram a *hashtag* #BelaRecatadaEdoLar. Essa campanha ficou conhecida pelas postagens irônicas em redes sociais de mulheres em situações não “adequadas”. Foi uma ação coletiva crítica à ideia de submissão.

às políticas de gênero nos estágios finais da transição do regime na década de 1980. E há uma ponte entre essa geração de mulheres no final da ditadura e sua repercussão nas memórias das documentaristas no período da Pós-Retomada. Esses dados estão completamente entrelaçados.

Enquanto quadro teórico comparativo, Alvarez analisou a relação entre a mudança política não revolucionária e as mudanças na consciência e na mobilização das mulheres. Há um conjunto específico de documentários feitos entre a década de 1990 e a primeira década dos anos 2000, dirigidos por mulheres que tiveram seus parentes presos, exilados, torturados e assassinados – os oito filmes a serem analisados neste trabalho. Esses filmes tecem uma correlação entre História, memória geracional e individual e o regime de violência da ditadura. Este texto trata sobre o resgate dessa memória, a problemática da autoridade subjetiva e a qualidade experiencial de gênero nesses processos de lembrança, sofrimento e superação. Com o fim da Guerra Fria e dos grandes projetos utópicos, o protagonismo do “eu” modificou a esfera pública e política no contemporâneo.

A análise está focada nos documentários realizados pela segunda geração pós-ditadura, naquilo que aproxima o Cinema e a História: produção estética e ética sobre a experiência de violência do Estado, na tentativa de problematizar determinados mitos e inúmeros silêncios acerca do legado da ditadura. São documentários realizados por mulheres entre o ano de 1996 a 2013, quando se inicia uma tendência nas práticas discursivas e produção de subjetividades na história do documentário brasileiro. Apresentam-se, portanto, filmes com uma proposta de politização dos imaginários de memórias geracionais marcadamente no Pós-Retomada, quando temos a produção audiovisual consolidada com produção mais acessível e contínuo fomento da Agência Nacional do Cinema (Ancine).

Parece sintomático que a Ancine só tenha feito a primeira pesquisa sobre a participação feminina na produção audiovisual brasileira em 2016. Vale ressaltar que esse levantamento faz parte do primeiro grupo de ações coordenadas pela agência na questão de representatividade. No cinema nacional, o percentual de títulos lançados entre 2009 e 2016 por mulheres na direção varia de 17% a 20%. Já o percentual de roteiros assinados por mulheres varia de 14% a 20%. Os melhores índices estão na posição de produtora-executiva, onde a média de ocupação é de 40% a 52%. Esse mapeamento, realizado no ano passado, foi executado pela Superintendência de Análise de Mercado e pelo Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual, demonstraram que está em curso estudos visando editais públicos com equidade de gênero no setor produtivo do cinema nacional. Dos oito documentários estudados nesta tese, sete deles foram financiados por política pública de financiamento federal e/ou estadual – com exceção de *15 Filhos*.

No ano de 1989, a historiadora Joan Scott trouxe como argumentação central de sua teoria a questão de gênero como categoria para análise histórica. Scott argumentou sobre a necessidade de se inscrever as mulheres de maneira mais equânime nos estudos historiográficos. Isso implicou, necessariamente, na redefinição e no alargamento das noções tradicionais do que é historicamente importante, incluindo tanto a experiência pessoal e subjetiva quanto às atividades públicas, econômicas e políticas. O gênero funciona nas relações humanas e promove sentidos à organização e à percepção do conhecimento histórico. A historiadora compreende gênero para além das mulheres cisgêneros, aproximando-se das questões de identidade de gênero dos sujeitos trans, das orientações sexuais e de como os grupos minoritários foram invisibilizados por uma historiografia hegemonicamente pautada no relato dos “grandes homens públicos”.

A experiência, para Scott (1992), faz parte da linguagem cotidiana, serve como uma maneira de falar sobre o que aconteceu, de estabelecer diferença e semelhança, de reivindicar o conhecimento que é “inatacável”. Dada a ubiquidade do termo, é preciso analisar suas operações, focando nos processos de produção identitária, insistindo na natureza discursiva e na política de sua construção. O estudo da experiência, segundo Scott (1992), deve pôr em causa seu status originário em explicação histórica.

Para Lauretis (1987, p. 159):

A experiência é o processo pelo qual, para todos os seres sociais, a subjetividade é construída. Através desse processo, alguém se coloca ou é colocado na realidade social e, portanto, percebe e compreende como subjetivo (referindo-se a si mesmo) essas relações – material, econômica e interpessoal – que de fato são sociais e, em uma perspectiva maior, histórica.

Sob o olhar da Nova História, pretende-se definir o gênero como uma categoria social que vai tencionar a questão da desigualdade no sistema de relações sociais – que também tem origem na sexualidade e no assujeitamento demandado pelo patriarcado. A família, os lares, a sexualidade e suas diversas identidades são produtos, também, dos modos relacionais e das formas de produção de novas subjetividades. Michel Foucault (1979) atenta para o poder do desejo e sua produção em contextos históricos, ou seja, analisar o gênero requer centrar questões sobre uma política da sexualidade. A gênese da mudança está para além do conceito de gênero à esfera da família e à experiência doméstica. O foco é um conjunto de trocas assimétricas que subtrai participações, silencia conhecimentos e *modus* de existência.

A relação assimétrica está nas relações de poder implícitas nos valores de virilidade e feminilidade: quem são aqueles que se encontram em espaços privilegiados de produção de

narrativas e na possibilidade de escuta? O sistema de produção de significados está intimamente relacionado com o sentido da experiência. Tangencio esta tese a partir da autobiografia e da oralidade no documentário como deslocamento para dentro e para fora de si. Aquilo que Joan Scott (1989, p. 16) define como “identidades subjetivas em processos de diferenciação e de distinção, que exigem a supressão das ambiguidades e dos elementos opostos a fim de assegurar (de criar a ilusão de) uma coerência e uma compreensão comuns”.

O método de análise considerou que o cinema é um produtor de experiência estética e ética, além de nos servir como documento historiográfico, inserido em um contexto de cultura visual e expressão memorialística. Além da análise dos filmes, realizei entrevistas com cinco das oito documentaristas entre os anos de 2015 e 2016. A partir das fontes orais, busquei reenquadrar suas produções audiovisuais no tempo presente, sobretudo tencionando questões éticas depois do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade. Levantei documentação referente às famílias das cineastas e dos militantes citados nos arquivos públicos do Recife, do Rio de Janeiro, do Departamento Estadual de Ordem Política Social (DEOPS) – Arquivo Público de São Paulo – e no Arquivo Edgard Leuenroth (Campinas), documentação esta composta por itens como prontuários e documentação apreendida pelas polícias políticas. Participei de audiências públicas da CNV no Rio de Janeiro, da Comissão da Verdade do Estado de Pernambuco e da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. Busquei me envolver, nestes quatro anos, nas ações do Ocupa DOPS (Rio de Janeiro) e nas sessões do Projeto Clínica do Testemunho (Comissão de Anistia) e ir aos atos do Coletivo “Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça” (RJ). Endosseï uma pesquisa participativa em que prática e teoria fizeram parte do amadurecimento intelectual para questão. Esta tese está interessada na ética da memória no quadro da pós-ditadura. Esmiucei como as condições de subjetivação do feminino possuem repercussões políticas e foram cerceadas e moldadas. A produção fílmica reunida e analisada reflete esses dilemas.

Realizei uma análise comparativa entre os oito documentários na tentativa de verificar em que pontos os métodos internos de montagem e condução dos argumentos se afastam e se aproximam. Ficou claro que há dois grupos: o primeiro é dos filmes com cineastas narradoras, em que as vozes das autoras entram em primeira pessoa e conduzem uma câmera com enquadramento direto mais livre; o segundo é o daqueles que valoram os testemunhos, a câmera estática, o enquadramento orientado pela observância do depoimento, da significação e da colocação da palavra nos discursos. Mas há um consenso interno entre os documentários: todos tangenciam a trajetória entre diretoras, familiares e pares. O quadro geral remissivo está vinculado com o protagonismo do *self* (discurso do “eu”) como prerrogativa de se falar sobre

si ao se tratar dos traumas, mesmo que seja para entrevistar terceiros e, assim, evocar perdas entre seus entes. A fala ancorada na amplificação da subjetividade, do reflexo do “eu”, amplifica uma escrita historiográfica relacionada às trajetórias de vida, além de buscar verdades históricas afinadas ao aspecto sensível de determinados traumas – no Brasil, as historiadoras da Unicamp, Susel Oliveira da Rosa e Margareth Rago já desenvolvem essa prática de pesquisa nos seus escritos.

O dano cultural, político e social e todo o legado que o regime militar trouxe é cotidiano e cínico. Estudar a construção da memória pública da ditadura é problematizar, também, como se sucedeu a negociação com a violência institucional – inclusive, a contraditória orientação da Comissão Nacional da Verdade em não acionar judicialmente os agentes públicos que cometeram crimes com leniência do Estado repressivo. É preciso criar ações pedagógicas diante da naturalização de tamanha barbárie, sermos produtivos com esse traço de memória. O cinema pode e deve ser um reconstituído de lugares dessas memórias.

A cultura visual e suas formas de representação em imagem-movimento possibilitam uma melhor sensibilização para questões de reparações históricas. Por meio da fruição estética, a divulgação das imagens documentais atualizam os arquivos e, assim, criam-se outras possibilidades de seus usos. Essas instâncias imagéticas em conflito, suas realidades em jogo, produzem ensaios fílmicos com apropriação de subjetividades. Essas imagens revelam o que ainda resta da ditadura de maneira a propor novas leituras até então não particularizadas.

O campo intelectual, neste texto, está inclinado ao conhecimento produzido por escritoras latino-americanas, norte-americanas e francesas; filósofas, historiadoras e lideranças feministas com perspectivas geracionais amplas e abordagens múltiplas. A prevalência teórica da tese afina-se com o pensamento produzido por essas pesquisadoras. São elas: a militância feminista de Maria Amélia de Almeida Teles e Rosalina Santa Cruz Leite; a indagação sobre a construção da subjetividade como testemunho e verossimilhança em Beatriz Sarlo (2007), Elizabeth Jelin (2002), Leonor Arfuch (2010) e Beatriz Jaguaribe (2007); a questão da ética da memória pública e privada em Claudine Haroche (2001) e Hannah Arendt (1993, 2004); a retórica do documentário e do fazer fílmico de Lúcia Nagib (2012), Consuelo Lins (2008), Cláudia Mesquita (2008) e Mariana Baltar (2013); as historiadoras de gênero e da memória, Jeanne Marie Gagnebin (2006), Ângela Castro Gomes (2004) e Maria Paula Araújo (2000); as políticas da subjetividade em Suely Rolnik (1989, 1998); a historização da teoria feminista em Simone Beauvoir (2016), a problematização dos feminismos na atualidade com Judith Butler (2003) e Susan Bordo (1993).

Estes são os alicerces teóricos da historiografia do movimento das mulheres, das teóricas feministas, dos estudos da memória e da leitura da retórica: Joan Scott (1989, 1992), apresentando o gênero como abordagem para pesquisa em História; Margareth McLaren (2016), dialogando a escrita de si foucaultiana com a subjetividade feminista contemporânea; o *engendering* nos movimentos políticos e sociais pela democracia no Brasil em Sonia Alvarez (1989); a autobiografia como forma de invenção do “eu” em Margareth Rago (2013); e as tecnologias do gênero em Tereza Lauretis (1987). Essa base teórica auxiliou na associação entre a imagética narrativa dos filmes trabalhados nesse *corpus*, os arquivos coletados e as entrevistas. Com o fim das utopias e dos grandes projetos coletivizantes, a ascensão do “eu” como espaço de proposição ganhou novo referencial.

No primeiro capítulo, abordo como o cinema brasileiro apresentou as narrativas sobre a ditadura. Levanto uma questão central sobre o desenvolvimento nos últimos vinte anos, com enfoque na segunda metade dos anos 1990 até os anos 2000, de narrativas audiovisuais no documentário no Brasil. Será que essa produção reposicionou a representação sobre o legado da ditadura? Seria a produção cinematográfica um negociador de um legado histórico sobre violências e de parca cultura democrática? Como o cinema brasileiro, tanto no plano ficcional como documental, tratou do regime autoritário estabelecido pós-1964?

Há duas gerações que tematizaram essa questão: a primeira tratou do tema tendo vivido diretamente esse período histórico, a geração cinemanovista; a segunda geração são herdeiros do Brasil pós-ditatorial, sobretudo com a Retomada e as primeiras décadas dos anos 2000. Esse *corpus* é coerente com a produção do Pós-Retomada, filiada ao *ethos* familiar daqueles que herdaram e tentam reconstruir seus fragmentos a partir da narrativa de si. Identifico os mecanismos de subjetivação no filme inaugural dessa temática em 1996, *15 Filhos*, dirigido por Maria Oliveira, filha de Eleonora Menicucci e Ricardo Prata, militantes da Política Operária e ex-presos políticos, e por Marta Nehring, filha de Norberto Nehring, militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), também ex-presos político, desaparecido durante a ditadura. A argumentação parte da teoria ontológica sobre o cinema e sua produção de pensamento em Jacques Aumont (2008), dos sujeitos como comunidade afetiva, conforme proposto por Maurice Halbwachs (1990), e sua ação como empreendedores de memória em Elizabeth Jelin (2002). Justifico a reunião desse grupo de cineastas analisadas na tese citando os nomes dos seus pais e parentes vinculados à resistência ao regime.

Os estudos sobre audiovisual no Brasil trataram sobre os modelos de abordagem que predominaram durante a ditadura, com as análises de Fernão Ramos (2001, 2008) e Jean-Claude Bernardet (2003). Essa primeira geração valorou um denunciamento, uma visada

sociológica e um registro visual como obtenção da verdade e uma vivência direta com os personagens filmados. Essa característica da escola cinemanovista influenciaria o Cinema da Retomada, mas dentro de um campo de emergência sobre o memorialismo e as trajetórias de vidas individualizantes. Essa digressão teórica descritiva se faz necessária para compreendermos como esse grupo de documentaristas se localiza em termos de uma autoria cinematográfica não mais filiada aos grandes projetos estéticos ou canônicos – aspecto consolidado na cinematografia pós-2002, sobretudo com as duas décadas de política pública consolidada em termos de financiamento via Ancine e barateamento dos meios de produção do cinema. Identificou-se também como, na história do tempo presente, a Comissão Nacional da Verdade (2012-2014) produziu uma agenda de investigações, atividades alusivas à reparação dos atingidos pela ditadura, abrindo arquivos até então obliterados por uma política de esquecimento, colocando em cheque o senso comum de que houve uma “ditabranda” e publicizando como a estrutura de controle militar foi sistêmica, negociada com a sociedade civil e entidades privadas durante 21 anos.

Um fator relevante sobre essa filmografia documental é seu intento em produzir novas proposições sobre o passado a partir do presente. Pretendo responder à questão: como esses oito documentários problematizam a Memória e a História através de narrativas feitas em nome de questões geracionais? Identifico como o campo da memória da ditadura está em disputa.

O fazer do cineasta confunde-se com empenho do historiador naquilo que se aproxima de seus métodos. Segundo Sylvie Lindeperg e Jean Comolli (2010), a montagem dos testemunhos, o trabalho de pesquisa nos arquivos e a análise das fontes primárias e secundárias possibilita que a modalidade Cinema seja produtora de provas documentais. Ao considerar o documentário como fonte histórica (NORA, 1992), o cinema torna-se uma forma de evidência entre o visível e invisível como Marc Ferro (1992) teorizou. Exemplifico esta teoria de Marc Ferro a partir do documentário *Em busca de Iara*. Maria Pamplona apresentou um roteiro baseado na noção de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (2003). O relatório da Operação Pajussara (1971), que teve como resultado o suposto “suicídio” de sua tia militante, foi colocado em cheque. Através da investigação produzida pela pesquisa do documentário, Pamplona produziu nova documentação e conseguiu obter judicialmente um novo atestado de morte e a declaração oficial de que agentes do Estado foram responsáveis pelo assassinato de Iara Iavelberg. Através da consulta das fontes secundárias, os arquivos do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e da Comissão Estadual da Verdade do Estado de São Paulo (CEV-SP), fiz uma análise imagética e discursiva para compreender como os



órgãos da repressão produziram material sofisticado fotográfico sobre suas ações – um dos aspectos centrais na burocratização da ditadura brasileira foi simular provas e uma sensação de isenção baseada em falsos dispositivos de legalidade.

Outra questão relevante sobre as relações História e Memória são as estratégias tomadas pelas cineastas. Todas elas estiveram empenhadas em repor a imagem daqueles que foram militantes, sobreviventes ou não. Então, como falar sobre as experiências da militância na ditadura a partir do presente? Apresento como exemplo o primeiro docudrama produzido no momento da redemocratização, feito pela cineasta Lúcia Murat, ex-militante do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8): *Que bom te ver viva* (1989). Esse filme mostra o depoimento de mulheres que foram militantes, todas sobreviventes de torturas e perseguições, além dos desafios na reinserção das personagens em atividades políticas e laborais no presente. O argumento principal de Murat está baseado na ideia da sobrevivência como processo de reflexão e ensinamento. Tangencio o filme como desejo de justiça e expurgo da dor sofrida pela tortura a partir do tema do ressentimento em Pierre Ansart (2005), ponderando o reposicionamento das fraturas e dos traumas na história do Brasil sob os usos e abusos da História Oral pelas pesquisadoras Janaína Amado e Marieta de Moraes (1996).

Posiciono Murat como um satélite dentro dessa constelação de cineastas no *corpus* da tese. Embora sua filmografia não seja majoritariamente a respeito da ditadura, ela disse em entrevista que “o cinema me salvou”, isto é, narrar e produzir imagens a partir de sua história foi necessário para se realocar e enquadrar novos entendimentos sobre as escolhas tomadas – vida pública e privada estão em plena evidência no mundo contemporâneo. Para tanto, levantei toda a documentação sobre Murat no APERJ. O prontuário 4.878 registra sua vida durante vinte anos. Da primeira prisão no Congresso de Ibiúna (SP) em 1968, da detenção e tortura no Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) na Rua Barão de Mesquita (RJ) em 1971 à condenação penal até 1974 no presídio em Bangu. Há, depois, registro de sua atividade na Dissidência Guanabara e no MR-8, de sua atividade estudantil (na documentação da Universidade Federal Fluminense), no Movimento das Mulheres pela Anistia, pelas Diretas Já<sup>6</sup> e, ainda, de seu trabalho como jornalista no Jornal do Brasil e como cineasta até 1988.

Experiência e subjetividade foram mecanismos relevantes para História e Memória na compreensão de temas como violência e gênero. Para a pesquisadora Leslie Marsh (2012), as cineastas mulheres foram uma peça chave na compreensão da distensão. Houve, entre 1975 e

---

6 Foi uma campanha realizada pela sociedade civil em todo Brasil entre 1983-1984. O movimento apoiava a proposta de emenda constitucional PEC nº05/1983 Dante de Oliveira, que previa restabelecimento das eleições diretas para presidente (SILVA, 2003).

1989, por parte da Embrafilme, estatal criada em 1969 para fomentar a produção e a distribuição de audiovisual que promovesse o discurso de nação, um estímulo aos projetos com inclinação às narrativas melodramáticas que ajudassem na reconstrução da política e identidade nacionais – o docudrama *Que bom te ver viva* (1989), dirigido por Murat, é um desses exemplos. Lúcia Nagib (2012) tematizou a questão da participação feminina durante a Retomada assinalando que essa autoria agora se apresentava desde o processo da redemocratização. No entanto, os filmes assinados por mulheres diretoras estariam atrelados à presença da subjetividade enquanto alteridade entre aqueles que filmam e os que são filmados. A prevalência de relatos de vida estaria à serviço do “sentido do real” produzido pelo documentário contemporâneo brasileiro.

Nagib (2012) vai identificar a oralidade como forma e conteúdo no Pós-Retomada. Nos últimos anos, os estudos acerca da História Oral possibilitaram evidenciar processos de esquecimento e memória pública, revelando aspectos obliterados da experiência humana na historiografia. Mas como a oralidade pode contribuir para um traço de memória pública no documentário? A história de vida seria um facilitar da percepção dos atores sociais que viveram diretamente determinadas circunstâncias. A Nova História Cultural (CHARTIER, 1990) estaria inclinada metodologicamente à autobiografia como procedimento de compreensão das realidades. A leitura subjetiva da História por meio do cinema documental, segundo Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis (2012), apresenta-se como um aspecto pedagógico ao acolher fatos narrados com mais empatia, constituindo-se num disparador de “sensibilidades mais objetivas”.

Apresento algumas das principais fontes orais trabalhadas nos oito documentários da tese em dois grupos. No primeiro, destaca-se *15 Filhos*, documentário inaugural que revelou a prática de tortura física e psicológica com crianças durante a ditadura. As diretoras Maria Oliveira e Marta Nehring foram marcadas por uma infância traumática. Elas entrevistam outros adultos que também foram submetidos às mesmas situações de violência e constroem um roteiro repleto de testemunhos acerca de paradoxos identitários. Um dos depoimentos mais intenso é da família de Amelinha Teles, seus filhos Janaína e Edson (atualmente historiadores) foram detidos na Operação Bandeirante e expostos às sessões de torturas dos seus pais. As marcas da memória, para a historiadora Maria Paula Araújo (2011), estabelecem retóricas de reconstituição de vidas dentro de uma conjuntura do presente. Essa comunidade de pertencimento traduz estruturas sociais em comportamentos individuais. Segundo Franco Ferrarotti (1988), o método (auto)biográfico é inclinado a destacar sujeitos sobreviventes. Enquanto forma do documentário, essa intencionalidade identifica-se estilisticamente no

domínio da voz over ou off – a oratória como composição central das cenas e sequências (NICHOLS, 2005, p. 79).

Nos documentários de Tuca Siqueira, filha de Luci e Luciano Siqueira, membros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) o roteiro é baseado somente nas entrevistas dos sobreviventes. A argumentação está na experiência do preso político em *Vou contar para os meus filhos* e *A mesa vermelha*. No primeiro filme, o autor traz o depoimento das presas políticas da Colônia Penal Feminina Bom Pastor no Recife e, no segundo, aborda os presos políticos da unidade prisional Barreto Campelo em Itamaracá. O relato de Lilian Gondim em *Vou contar para os meus filhos* e na atuação da Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Hélder Câmara evidencia como foram as práticas de repressão operadas contra as mulheres pelo Comando Militar do Nordeste. Em *A mesa vermelha*, destaca-se o testemunho de Mário Melo pautando o tema das greves de fome e a atuação dos coletivos dentro do presídio como redes de solidariedade e na mobilização pela campanha da anistia. Os documentários de Tuca Siqueira trouxeram à tona assuntos até então silenciados sobre uma memória pública da estrutura autoritária em Pernambuco. No documentário de Isa Grinspum Ferraz, *Marighella*, há um relato oral centralizado na imagem do mito da esquerda revolucionária que dá nome ao filme. Para tanto, valora-se o testemunho da viúva e militante Clara Charf – infelizmente o roteiro falha em não localizá-la como uma importante articuladora política sobre o direito das mulheres.

No segundo grupo de documentários, composto por *Diário de uma busca*, *Uma longa viagem*, *Em busca de Iara* e *Os dias com ele*, há uma predominância do relato a partir do narradora-cineasta que está em conflito com uma imagem de passado. Para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), esse é um traço comum do documentário brasileiro contemporâneo, pois apresentam-se, excessivamente, recortes intimistas com expressões individuais. Karla Holanda (2004) vai identificar essa micro-história como uma técnica de abordagem, dada a dinâmica do contexto histórico-social da particularidade do “eu”.

O cinema documental, de forma geral, está interessado em uma pedagogia e no direito à memória dos personagens nele envolvidos. No entanto, os usos da memória são uma construção coletiva, conflitiva e negociada. Então, poderia uma imagem ensinar? Sim. As historiadoras Anita Leandro (2001) e Maria Luiza Souza (2008) apresentaram esse tema a partir do conceito filme-arquivo, pois o cinema nacional seria um espaço privilegiado de produção de relações de sociabilidade também sobre o passado. Os documentos audiovisuais produzidos por esse *corpus* de cineastas estariam associados ao que François Niney (2009) categoriza como reprise, remontagem e recuperação/virada – ou aquilo que Patricio Guzmán

(2012) afirma ser o documentário como álbum de família de uma nação. Houve um momento propício para esse circuito de memória, como diria Andreas Huyssen (2000), alavancar esses documentários em primeira pessoa sobre a ditadura: a Comissão Nacional da Verdade, os editais de produção de produtos culturais pela Comissão de Anistia, as mostras de cinema e exposições dedicadas à temática, a fácil acessibilidade de divulgação de informações sobre a ditadura através de plataformas online, redes sociais e sites dedicados sobre o assunto. Tais circunstâncias circunscrevem uma estética contemporânea vinculada ao gesto político que produziu “modos de ser e fazer”, presentificando ressentimentos traduzidos em uma transmissão de cultura e em uma História a contrapelo dos vencedores (BENJAMIN, 1994) (AGAMBEN, 2008; CERTEAU, 1994; HAROCHE, 2001). Beatriz Sarlo (1997) identifica também que as lembranças são parte de um processo de ambiguidade radical que envolve o esquecimento, pois é irremediável o conflito frente ao caráter elaborativo da guerra de memória.

No segundo capítulo, trato do testemunho enquanto valor legítimo e autêntico no documentário. Para tanto, lanço uma questão: o uso do testemunho afetivo produz um efeito de legitimidade e autenticidade nas narrativas documentais? Respondo a esse questionamento a partir do filme de Tuca Siqueira, *Vou contar para meus filhos* (2010). A subjetividade das ex-militantes evidencia uma autodeterminação. O relato dessas mulheres no presente reposiciona uma imagem pós-cárcere. Elas apresentam subjetividades e experiências de vida para além dos traumas. As personagens são apresentadas rindo, uma alusão à máxima foucaultiana (1977) que diz: “não imagine que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo que a coisa que se combata seja abominável”. Uma ligação do desejo com a realidade que apresenta uma força no presente. Esse tom propositivo é dado pela dimensão cíclica temporal: o curta-metragem registrar o reencontro das 24 ex-presas políticas depois de trinta anos. Mas suas lembranças são tangenciadas por um núcleo familiar. A prisão produziu laços fraternos entre essas mulheres, e reviver o presente é presentificar uma memória do passado. Trabalho essa imagem a partir do relato da historiadora Dulce Pandolfi, presa política na Colônia Penal no Recife. O filósofo Charles Taylor (2011) teoriza a questão da autenticidade em termo de uma ética de reconhecimento. O *self* fortalece os grupos sociais em nome de uma justiça intersubjetiva.

Já em *A mesa vermelha*, Tuca Siqueira apresenta o artifício cênico da bancada como reunião de velhos companheiros. Os treze depoimentos de presos políticos acionam lembranças, fotografias e espaços de suas reivindicações pela anistia. O diálogo entre a filha do ex-presos político Bosco Rolemberg e Joana Côrtes simboliza uma troca de vivências entre

gerações. As evidências históricas, segundo François Hartog (2011), estão nesses vestígios e fragmentos entre passado e presente, sobretudo na identificação dos testemunhos como imaginários sociais. Didi-Huberman (2012) afirma que a anacronia das imagens e sua historicidade está na sobrevivência de rastros e reminiscências. São sintomas de irrupção de saber e conhecimento. Elaborar uma imagem do passado a partir do presente dá sobrevida aos fenômenos antes ocorridos e sua operacionalidade visual legitima os narradores em termos de verdade e imanência.

Pauta-se, então, o papel do narrador quanto à verossimilhança do seu relato memorialístico. Uma pergunta se instala sobre o efeito de veracidade nos relatos dos narradores participantes: seriam essas vozes capazes de gerar uma intimidade compartilhada a partir de sua sensação de desagregação pessoal? A narração desse *corpus* cria incômodos? Para tanto, vale notar que a visualidade contemporânea coloca o campo das sensorialidades como ferramenta agenciadora de fruições estéticas. Pensadores como Benjamin (1994), Kracauer (2009) e Hobsbawm (1995) identificaram o cinema como agente transformador das expressões individuais e coletivas. Para tanto, há formas e mecanismos de articulação do visível. Esse *corpus* presentifica dois tipos de narração: a primeira como o eu-narrador e a segunda como o narrador ativo mesclado em múltiplas falas.

Analiso as duas tipificações pinçando o roteiro de *Marighella* e de *15 Filhos*. Este último apresenta uma estética em preto e branco e evoca uma expressividade através dos fortes contrastes e da carga dramática dos depoimentos de suas narradoras – ambas foram crianças sobreviventes de torturas psicológicas. A exposição de suas infâncias como uma experiência única e fraturada toca naquilo que Walter Benjamin (1994) afirma ser “passagens limiars”, ou, como diria Jeanne Gagnebin (2014), “zonas intermediárias”. Há uma extrema diferença na narração entre gerações. Afinal, a decisão dos pais militantes altera completamente a vida de seus filhos. Uma mescla de incompreensão e reconciliação extorquida, a exemplo de Flávia Castro e Maria Clara Escobar. Cito dois casos da recente publicação de livros memorialísticos acerca da ditadura que reenquadram críticas geracionais e severas avaliações sobre escolhas feitas em nome de um projeto revolucionário: *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, e *K – Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski. Mesmo fato não ocorre no roteiro de Isa Grinspum Ferraz. Sua escolha narrativa foi pela investigação cristalizada da imagem do “Tio Carlinhos” através de depoimentos elogiosos e por pouco deslocamento em relação ao mito heroico da esquerda. O crítico Inácio Araújo (2012) afirma que o filme da sobrinha de Marighella neutraliza a imagem do mesmo em um “santo proletário”. A discordância entre a cineasta e o jornalista levanta a dúvida sobre

a questão da verdade nesses tipos de narrativas a partir da dicotomia subjetivismo-objetivismo. A narrativa construída por familiares de figuras eminentemente públicas não garante, necessariamente, um repertório fidedigno. Para Pierre Bourdieu (2000), o relato memorialístico não deve ser uma base para a construção de repertório conceitual e teórico, pois corre-se o risco de uma “ilusão retórica”.

Seria essa cultura da memória a partir do “eu” apenas um traço para se legitimar uma vivência contemporânea? Seria a alteridade vivenciada pelas mulheres uma forma intransigente de se biografar o mundo visível? Apresento o cinema enquanto empenho pessoal, pela ação de “empreendedores de memória” (JELIN, 2002) que se comprometem em uma reconstrução da História do seu país. Documentários como *Nostalgia da luz* (2010), de Patricio Guzmán, apresentam mulheres em busca dos ossos de seus filhos espalhados pelo deserto do Atacama. Uma fotografia do protagonismo de gênero que realiza uma auxese de vestígios sobre a ditadura chilena. Essa imagem tensa sobre a recuperação do “signo mudo” também está clivada na crônica de exílio de Castro: o roteiro de *Diário de uma busca* (2011) trata sobre a incógnita acerca da morte do seu pai, o ex-militante Celso Afonso Gay de Castro, jornalista, morto em Porto Alegre em 1984. Sua história de vida desterrada apresentada a partir da subjetividade afetiva e sensível. Seu *road movie* indica uma individualidade suspensa na incompreensão, na impossibilidade de se desvendar as motivações finais pós-exílio de seu pai. Essa guinada subjetiva, para Beatriz Sarlo (2007), foi característica do momento pós-traumático da ditadura, mas deve ser encarada com mediações e sempre balizada de documentação a respeito.

Segundo Sarlo (2007), a guinada subjetiva, no caso argentino, produziu uma inflação de armazém de histórias pessoais. Jeanne Gagnebin (2014) atenta para as diferenças da saída da ditadura na Argentina e no Brasil. Não poderíamos dizer que houve uma cultura testemunhal no processo da redemocratização. A crítica de Sarlo está afinada com aquilo que Tzvetan Todorov (2000) alerta sobre os abusos de memória: erigir uma memória culto pela memória, corre-se o risco de sacralizá-la de maneira estéril e pouco analítica.

Outra crônica sobre desencontros geracionais é o documentário de Maria Clara Escobar, *Os dias com ele*, que fixa a imagem de busca paterna. Autoexilado em Portugal, Carlos Henrique Escobar, pai de Maria Clara, preso e indiciado, ex-membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e um dos fundadores do PT no Rio de Janeiro, nega sua imagem de militante, critica as escolhas feitas em nome de um ideal da esquerda e coloca em cheque o movimento de sua filha. Leonor Arfuch (2010) trata desse desejo de arquivar a própria vida sob atenção da dicotomia diferença e repetição. Os documentários de Castro e de Escobar são

produtores de curtos-circuitos, ao passo em que as autoras estão inseridas em uma geração que reivindica uma memória, presentificam-se em biografias protetivas – para que não se repita, para que não se enraízem dentro de uma cultura de apagamentos.

A dramatização do luto na experiência do fazer cinematográfico está transfigurada nas narrativas audiovisuais de Lúcia Murat e Mariana Pamplona. Para sepultar o passado, como se modelam esses documentários? No caso de Pamplona (*Em busca de Iara*), é pela tentativa de apaziguar na família de tradição judaica o tema do “suicídio” da tia Iara Iavelberg. Já em Murat (*Uma longa viagem*), fixa-se no relato em tom de despedida do seu irmão Miguel. São solidariedades afetivas que dizem respeito ao trabalho psíquico da perda, segundo Sigmund Freud (2001). Recordar, repetir e elaborar. A tríade necessária para sedimentar sentimentos e sepultar a convivência daqueles que se foram. Ou, como coloca Murat, “plantar, colher, fenecer e recomeçar” para reposicionar a relação entre o trio de irmãos que fizeram escolhas políticas díspares: a luta armada, a medicina voltada para a saúde coletiva e o desbunde. A partir da morte do irmão médico, Miguel, Murat reencena as cartas trocadas entre os três. Quando Miguel se vai, ela assume o papel de mãe de Heitor, responsável juridicamente pelas internações do irmão, detectado como esquizofrênico. *Uma longa viagem* é uma narrativa sobre cicatrizes históricas que marcaram cada personagem da Família Vasconcellos, sobretudo na imagem da esquizofrenia como aquilo que a normatização do “eu” não alcança. Para Susan Sontag (2003) a imagem do sofrimento é dimensionada a partir de um interesse reflexivo e ciente o papel ético do ato de recordar. Outro documentário sintomático sobre o luto que não está no espectro dos filmes feitos a partir do discurso do “eu” é *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira. Um dos testemunhos mais intensos é de Ñasaindy de Araújo, filha de Soledad Barrett. Sua mãe foi delatada e assassinada sob anuência do possível pai de Ñasaindy, Cabo Anselmo. A tragédia da “Chacina da Granja de São Bento”, ocorrida em 1973, é encenada durante a arqueologia emotiva sobre si. O luto sobre Soledad nunca passará – o drama permanece enquanto o traidor estiver livre e impune. Para Jeanne Gagnebin (2010), a escrita da História é uma forma de homenagear os mortos e ritualizar o sepultamento. Para Michel de Certeau (1994), é uma maneira de honrar o passado vivido e resguardar os vivos.

No terceiro capítulo, apresento o gênero como política em termos de empoderamento e afecções. Onde reside a noção política dos documentários realizados por mulheres? Tais imagens, produzidas no presente, revelam algum tipo de *engendering* no quadro democrático? Essas oito cineastas são vinculadas a uma retrospectiva geracional sobre o movimento das mulheres na sociedade brasileira nos últimos cinquenta anos. Suas mães e suas famílias estiveram empenhadas diretamente em grupos pelo Movimento Feminino pela Anistia.

Apresento argumentação de Sonia Alvarez (1989), Marcelo Ridenti (1990) e Maria Paula Araújo (2000) de como o momento da distensão criou condições de mobilização de uma frente de mulheres em todo o País, articulada pelo anistiamiento – marcadamente, em 1975, com as comemorações do Dia Internacional da Mulher pela ONU. O processo de mobilização dos grupos foi organizado em pautas sobre os direitos das mulheres. A atividade das mulheres no campo político foi emancipadora tanto em termos institucionais e operativos quanto em resistências físicas e produções artísticas. Preocupadas em discernir a diferença, aproveitaram o momento da redemocratização e da Constituinte como oportunidade para politização de agendas públicas.

A questão do afeto como campo de disputa da memória pública apresenta-se na questão: se o pessoal é político, seria a subjetividade um foro de legitimação do afeto? Nesse tópico, faço uma reflexão teórica a partir da noção de subjetividade em Margareth McLaren (2016) em diálogo com o conceito de escrita de si em Michel Foucault (2004). Há um caráter emancipatório das narrativas realizadas por mulheres em termos de representatividade, uma relação de alteridade e experiência em narrar a si mesmas e confrontar práticas disciplinares normatizadoras do poder. A docilização desses corpos, suas subjetividades afetivas forjaram o poder em estratégias de tecnologias do gênero (LAURETIS, 1987), a exemplo das Mães da Praça de Maio e da frente das mulheres no processo da anistia e da redemocratização.

A memória liberal hegemônica sobre a ditadura e o investimento em uma política de esquecimento, segundo Marcos Napolitano (2014), foi um processo de monumentalização da barbárie. As estéticas do presente Pós-Retomada estão exatamente empenhadas no contrário: localizar projetos políticos a partir do caráter público e privado dessas memórias que foram silenciadas. Essa reflexão está exemplificada no artigo-testemunho acadêmico de João Paulo Macedo e Castro (2014), o “Joca”, irmão de Flávia Castro. Seu depoimento-análise teórico aciona “técnicas do eu” para tratar da derrota do projeto político da geração de Celso de Castro. Isso a partir de um quadro existencial. As afecções têm uma potencialidade de deslocar subjetividades e credenciar os narradores a partir de suas experiências singulares. Todas essas vozes estão inseridas em batalhas/guerras de memória que indexaram uma mudança geracional – não necessariamente produtora de consciência sobre os eventos inconclusos do passado. Mas, de certo, são novos atores na história do tempo presente, pois não são ligados a projetos políticos totalizantes e se colocam como agentes de repertórios conflitivos subjetivantes e afetos mobilizadores.

Partilhar histórias de vida e democratizar arquivos. Enunciar os rastros. Cintilar o passado a partir do presente, como diria Walter Benjamin (1994). Está posto o desafio: as



narrativas audiovisuais produzidas por esse grupo de cineastas desarquivou histórias antes obliteradas? Sim e não. Os documentários de Castro, Murat e Escobar são mais proponentes em termos de conflito com o passado, pois suas subjetividades afetivas são mais enunciadoras de fissuras produzidas pelas repetidas rupturas. Já Ferraz reforça uma imagem de liderança heroica sem trazer as incoerências e incongruências nas escolhas da longa vida pública de Carlos Marighella – apesar dela o ter reatualizado enquanto um líder negro da esquerda, o novo zumbi aquilombado.

O impulso arquivístico, para Hal Foster (2004), é característico da produção artística contemporânea, reinterando uma contra-memória a partir da historicidade de si. No entanto, há riscos nesse hábito narcisístico. Maurício Lissovsky (2004) reconhece a dimensão poética da História a serviço dos arquivos, mas, para tanto, é necessário ponderar a repetição tediosa da prática arquivística militar. Para Jacques Derrida (2001) esse mal de arquivo pode bloquear novas inscrições, por isso, é necessário profanar os arquivos, como propõe Giorgio Agamben (2008), naquilo que Eduardo Kingman (2012) propõe em ser infiel para devolver a pulsão aos arquivos – como o fazem Susana de Souza e Anita Leandro em seus documentários a partir dos retratos de identificação dos presos políticos. Os movimentos femininos e/ou feministas são parte de tecnologias do gênero (LAURETIS, 1987) que atuam no sentido de mobilizar as mulheres em relações de experiência e alteridade, igualdade e diferença. Essas cineastas não deixaram de fazer narrativas a partir de suas histórias pessoais. Agora, produzem filmes de proposta mais aberta e democratizante, aliados a uma cinematografia estética de caráter individual e comunitária. Apresento a recente produção de cada uma das diretoras ao longo do capítulo, com destaque para o filme ficcional *A memória que me contam* (2013), de Lúcia Murat.

Sobre as visibilidades sobre a ditadura, o que foi possível ser visto e ouvido sobre as mulheres, suas identidades, cor e classe social entre 1996 e 2016? Essas cineastas tratam dos seus interesses a partir do presente, naquilo que suas memórias simbolizam emotividade e parcialidade (CANDAUI, 2005). O momento da Retomada e Pós-Retomada apresentou hibridizações de testemunhos, autobiografia e memórias traumáticas. Predominou uma sensação de incômodos e esperanças frustradas, o que foi um sentimento característico do processo conciliatório na abertura, segundo Daniel Aarão (2000), Denise Rollemberg (2006) e Carlos Fico (2012). A autobiografia não é um traço comum na história do cinema brasileiro. Curiosamente, a publicização da vida privada através da memória política da ditadura se deu a partir de vozes femininas, muito inserida em um projeto de escrita historiográfica contra-hegemônica, uma vez que a História foi escrita por homens (BEAUVOIR, 2016). Joan Scott

(1989) avalia a objetivação da experiência a partir do gênero como um recorte paradigmático para pensar os modos pelos quais hierarquias e diferenças foram construídas ao longo da história. Para Mariana Baltar (2013), esse excesso do “eu” está ligado à cinematografia contemporânea, interessada nos “pactos de intimidade” em termos de práxis do empoderamento. Contudo, vale identificar que essas cineastas fazem parte de um exíguo grupo de mulheres que têm acesso à direção cinematográfica, todas brancas e letradas. Portanto, sua representatividade e narrativas também são seletivas. Há temáticas que sequer foram abordadas na cinematografia nacional sobre o regime repressivo, sobretudo aquelas que concernem a questões étnicas e indígenas, a identidades de gênero perseguidas pela mobilização da comunidade LGBT durante a ditadura, e à atuação do movimento negro.

Há cartografias sentimentais (ROLNIK, 1989) sobre Memória e Gênero em curso. Vale notar uma tendência em outros filmes não ficcionais sobre a temática, como *Nada sobre meu pai*, da cineasta Susanna Lira, em fase de produção, que tratará de ausência parental. Desde criança, soube pela mãe que o pai era um equatoriano que estava no Brasil em atividade política na época da ditadura militar. O relacionamento dos seus pais durou dois meses e gerou uma gravidez. O pai de Susanna deu dinheiro para sua mãe realizar um aborto, fato que não ocorreu. Entrou e saiu clandestinamente do Brasil, sem qualquer vestígio de registro de sua passagem ou documentação na embaixada equatoriana. Com a completa ausência de informação sobre a figura paterna, Susanna resolveu tratar do assunto em um roteiro documental. A irrupção do tema aconteceu quando sua filha questionou o nome do avô para completar um trabalho escolar. O documentário, ainda em processo de finalização, deve ser lançado no final de 2017 e tratará sobre o vazio e a ausência via depoimentos de filhos de pais desconhecidos – a alienação dos parentes decorre em diversas situações por interferência da violência e traumas históricos.

Outro documentário que está em fase de montagem é de Petra Costa e trata da participação das mulheres na esfera crítica ao Golpe de 2016. A autora entrevistou lideranças feministas e acompanhou os atos das mulheres que marcaram o processo de manifestações públicas contra o então presidente da Câmara Federal, Eduardo Cunha (PMDB). Cunha foi o responsável pela instauração do impeachment e tinha como base do seu mandato eleitoral projetos de lei que visavam reduzir o direito das mulheres. A temática Gênero e Memória está em diálogo efervescente e atual. Esta tese não pretende encerrar a questão, sua contribuição torna-se pertinente pelo recorte histórico que ainda terá futuras repercussões e novos levantes.

## 1.0 PRIMEIRO CAPÍTULO – O cinema e as narrativas sobre a ditadura brasileira.

Sobre os documentários feitos no Brasil nestes últimos vinte anos (da segunda metade dos anos 1990 em diante), coloca-se uma questão: eles reposicionam o legado da ditadura e a representação daqueles que herdaram histórias de perdas e traumas? O desejo de memória é factível, tanto que se fez necessário reenquadrar as heranças e o passado político pós-1964 na história do cinema brasileiro. A produção cinematográfica tornou-se um instrumento para negociação das relações de poder em uma sociedade que possui legado histórico de parca cultura democrática. A hipótese é que parentes de presos, assassinados e desaparecidos pelo regime de exceção se utilizaram do documentário como responsabilidade política de ação – aquilo que Deleuze e Guattari conceituam como “linha de fuga” (1995). Para Deleuze (1999), a arte tem uma relação privilegiada com o tempo ao permitir ao artista/pensador reconstituir sua trajetória, isto é, ela atinge os diversos mundos e pontos de vista que constituem o artista/pensador, mostrando assim que a obra de arte revela processos de subjetivação que, ao menos inicialmente, não eram imperceptíveis àqueles que não vivenciaram as experiências relatadas a partir do presente.

O primeiro filme-evidência dessa cosmologia de imagens acerca da ditadura é o inaugural *15 filhos*. O documentário retrata as lembranças de infância dos filhos de militantes presos, mortos ou desaparecidos. Esses depoimentos, incluindo o das próprias diretoras, mostram um ângulo pouco conhecido da violência política no Brasil: crianças foram detidas, torturadas e fichadas pelo aparato estatal. Ao ver os relatos dos quinze adultos sobre suas sequelas na infância, os depoimentos provam o ônus dessa experiência traumática no tempo presente – a explanação dá conta da fratura dos laços parentais, das suas vidas precárias e da infância no exílio.

O filme é datado do ano de 1996, mas revela-se como uma fonte fidedigna sobre o tema do ressentimento e do esquecimento. Alguns dos filhos de presos políticos sequer lembram o nome dos seus próprios pais quando questionados a respeito. O processo de apagamento é um traço ambíguo e conflituoso das identidades afetivas, sobretudo quando o trauma é vivido na infância. O ato de recordar a violência perpetrada pelo mundo dos adultos exemplifica o processo de reelaboração psíquica (FREUD, 1969). A memória dos filhos é atravessada pela impossibilidade de compreensão dos fatos referentes à vida adulta. As lembranças relatadas por esses empreendedores de memória estão atravessadas pela morte dos pais desaparecidos. Esse vazio da ideia ou afeto paterno ou materno, quando experimentado na primeira infância, gera um comportamento arquetípico: os relatos são repletos de

lembranças inconclusas, traços de raciocínios que não se concluem (ARANTES, 2008). O cinema torna-se, nesse caso, uma forma estética de reelaboração da dor<sup>7</sup>.

E por que utilizar o documentário para pensar a política das imagens e as imagens políticas da ditadura no caso brasileiro? Porque o cinema pensa. Os filmes podem ser compreendidos em suas representações e figuralidades (AUMONT, 1996).

O cinema não é uma língua, mas serve para pensar. Ou é um modo de pensar. O cinema é um modo de pensamento “as imagens são, por si mesmas, uma maneira de compreender e de apreender o real” ou, ainda, “um filme é um ato, todo filme é um ato” – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. (AUMONT, 2008, p. 23).

As expressões artísticas, no caso do documentário político, tematizam a memória e a subjetividade como uma expressão da força de atravessamento das imagens. E se a memória é uma construção coletiva, conflitiva e negociada, para as documentaristas que tiveram familiares como vítimas da ditadura de 1964 há uma aposta: enquadrar esse grupo pela memória coletiva que os une. Esse grupo de realizadoras cinematográficas exprime uma batalha sensível e, na teoria, isso os uniria em uma comunidade afetiva (HALBWACHS, 1990). Há uma sedimentação da perda como experiência coletiva nesse grupo de filhos de pais militantes. Portanto, recorre-se ao uso político da memória moldada pelas circunstâncias do contemporâneo. O trauma do passado é reenquadrado pela ancoragem das mentalidades póstumas à ditadura (POLLAK, 1989). Ou, ainda, na história do tempo presente, deve-se pensar em termos do *locus* dos sujeitos falantes e da intenção de preservação dos empreendedores dessas memórias (JELIN, 2002).

Benjamin e Agamben tratam nos seus escritos sobre a impossibilidade da experiência no moderno. Para Benjamin (1987, 1994), a experiência é a transmissão de histórias pela narração, aquilo que tem o peso da tradição e da legibilidade, mas que a modernidade acarretou na “pobreza da experiência”. Agamben (2005) advoga, também, que a experiência contemporânea dos grandes centros urbanos destruiu a ideia de experiência. Porém, a infância seria o momento de lampejo, momento anterior à palavra, aquilo que romperia com uma

---

7 O tema do trauma e do testemunho no cinema implica em questões no âmbito dos seus mecanismos, uma vez que a entrevista seria peça fundamental na construção da narrativa historiográfica e da valorização no plano do sensível. Um exemplo interessante para pensar essa relação é o documentário dirigido por Claude Lanzmann intitulado *Shoah* (1985). A experiência do trauma do Holocausto até a feitura do filme ainda não tinha sido definido com um título em si. O assunto era intocável. A realização do documentário junto aos sobreviventes dos campos de concentração fez com que a dor vivida fosse expurgada coletivamente ao ponto daquilo que não era sequer mencionada ganhasse nome. O fato é tão pertinente que leva Lanzmann intitular o nome do seu filme - *shoah* em hebraico significa: השואה, HaShoah, “calamidade”, “aniquilação”.

ordem cronológica. Infância, então, seria uma potência, a renúncia do previsível. Portanto, a experiência que constitui o homem, aquilo que o permitiria subverter a História e o conhecimento – como mônadas de pequenas partículas históricas. O que as diretoras buscaram com *15 Filhos* poderia ser o resgate dessa infância enquanto experiência de subjetividades atravessadas pela perda e pela política – a História enquanto uma memória individual-coletiva. Se logram ou não, isso já se torna uma nova questão.

Para Jean-Claude Bernardet (2003), é principalmente no pós-1964 que se apresentam documentários inquietos em relação aos problemas sociais e políticos. A crise intensa do cinema documentário teve seu apogeu ao destronar o “modelo sociológico” e questionar o relativo papel dos intelectuais nas questões de representação do outro como centralidade no discurso. Quanto à perda da hegemonia ideológica frente a estética, interessa para Bernardet o realismo e sua metalinguagem no cinema documentário não como reprodução do real, mas como discursividade. Alguns aspectos coadunaram para esse painel: a evolução dos movimentos operários e o deslocamento social da classe média; as contradições das esquerdas internacionalmente; a rejeição dos critérios coletivos que escamoteavam as individualidades; a valorização do discurso subjetivo; e o fortalecimento dos imaginários urbanos e seu poder simbólico.

Já a forma estética do cinema, nesse momento de crise criativa Pós-Retomada, modula um documentário sem pretensão de uma filiação material com uma verdade total ou com uma grande história, tal qual foi no pós-1964. A cinematografia realizada por parentes de presos políticos, ou a segunda geração do pós-trauma, protagonizada por mulheres, não teve um projeto totalizante, unívoco e denso tal qual foi a experiência cinemanovista filiada à imagem como denúncia. Pelo contrário: valorou um caleidoscópio de imagens configuradas por laços de afeto e subjetividades compartilhadas via uma geração pós-crise que não sentiu o peso da herança do projeto unificador que se pretendia ser o documentário no Cinema Novo. Essa geração do Pós-Retomada não é cânone, como são os cineastas do cinema de autor – não que isso em si seja um mérito, mas apenas identifica este trabalho com outros códigos operativos.

Os debates feitos nos filmes dirigidos por mulheres parentes de presos políticos contribuem para os futuros processos de reparação que começam a ser encaminhados na esfera jurisdicional. Desde 2012, com a instituição da Comissão Nacional da Verdade, nota-se aumento da quantidade de pesquisas acadêmicas, projetos pedagógicos voltados para reparação histórica, exposições artísticas, dezenas de títulos lançados no mercado editorial e produções cinematográficas dedicadas à temática. A sedução e seu mercado de memória sobre o tempo presente pode ser, também, parte da dimensão e de uma tarefa pedagógica das

imagens (HUYSSSEN, 2000; SARLO, 2007; LEANDRO, 2001), ou seja, as narrativas sobre a verdade no Brasil começam a ser fomentadas como enfrentamento e estímulo às políticas públicas em defesa dos direitos humanos. Há um sentimento de combater o que nos restou em termos éticos do pós-ditadura. Os documentários dirigidos pelas cineastas aqui em questão estariam como uma das comprovações desse empenho em registrar as pegadas e cacôs da História.

A luta pela memória política reside em uma produção interessada na reconstituição e na ficcionalização da história do País. O primeiro momento foi um projeto de cinema ligado à visão da História mais canônica, como em *Jango* (1983), de Silvio Tendler, até um *modus* cinematográfico que colocou em crise o sentido dos vestígios e a premência da memória vicária, como em *Os dias com ele*, dirigido por Maria Clara Escobar. Tal guinada subjetiva está atrelada ao que Beatriz Sarlo (2007) critica conceitualmente de “pós-memória”, pois “há formas da memória que não podem ser atribuídas diretamente a uma divisão simples entre memória dos que viveram os fatos e a memória dos que são seus filhos” (SARLO, 2007, p. 112). Isto é, a pesquisadora portenha considera os relatos e reconstituições argentinos como vicários não como efeito da memória da segunda geração (filhos), mas “sim uma consequência do modo como a ditadura administrou o assassinato” (SARLO, 2007, p. 113). Ainda teríamos um longo caminho para percorrer no Brasil, visto que teríamos que formar um público consumidor interessado por narrativas históricas sobre o país – sequer temos um mercado nacional voltado para a divulgação de filmes memorialísticos.

Mas como o cinema brasileiro, tanto no plano ficcional como no documental, tratou do regime autoritário estabelecido no pós-1964? Há duas gerações que tematizaram essa questão. A primeira tratou do tema tendo vivido diretamente esse período histórico, enquanto a segunda é herdeira do Brasil pós-ditatorial. Os relatos empreendidos pelo discurso fílmico nos documentários nos anos 2000 colocaram a fala e a palavra como força de disputa contra-hegemônica, vontade de potência pela imagem. Eis aqui um método de embate contra o esquecimento ou reinvenções e ressignificações da memória: o campo das visualidades. Mesmo que, no caso específico do Brasil, o país lentamente tenta desenvolver uma retratação sobre as práticas autoritárias ocorridas durante a ditadura de 1964, tal cinematografia torna-se mais arquetípica.

Há uma retrospectiva sobre as três instâncias do discurso cinemanovista e suas consequências em termos de discursividade até o período pós-redemocratização. O primeiro estágio é compreendido pelo neorealismo ligado aos filmes ficcionais de Nelson Pereira dos Santos, como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), e de Ruy Guerra, com *Os*

*cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964) – filmes que marcam o contexto da Guerra Fria e o clima pré-1964. *Os fuzis* é o termômetro para o assunto, pois a história do filme trata sobre um grupo de soldados do Exército enviado ao Nordeste para impedir que cidadãos esfomeados saqueiem armazéns. O segundo estágio do Cinema Novo enfrenta a questão pelo viés do “cinema de autor”, fato consolidado com *Terra em transe*” (1967). Destaca-se a cena final onde a encenação brechtiana alegoriza a derrota das esquerdas que apoiavam a revolução armada: na morte quixotesca do personagem central, o jornalista Paulo Martins. Assim a chamada “Estética da Fome”<sup>8</sup> se encerra na cinematografia de Glauber Rocha, já que o terceiro e último momento do Cinema Novo vai ser marcado pelo resgate da chanchada e pelo humor político. O filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, tornou-se um exemplo marcante disso. Nele, a reinvenção da obra de Mário de Andrade transforma-se em uma alegoria tropicalista sobre o nosso anti-herói antropofágico.

A ironia desponta em como Joaquim Pedro transfigura os personagens mitológicos da cultura popular, considerando-os no contexto daquele momento. Joaquim Pedro apresenta Ci (a senhora das Amazonas), de Mário de Andrade, como a guerrilheira urbana lançada no espaço da luta armada. Paulo José, no personagem de Macunaíma, é surpreendido pelas circunstâncias impostas pela cidade moderna, tenta enfrentá-las, mas depara-se com Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, que tem posse do amuleto muiraquitã. O gigante antagonista se mostra como a metáfora do milagre econômico e da modernidade conservadora. Por fim, sem qualquer tipo de lição, nosso herói sem caráter retorna a sua origem, a palhoça que é sua primeira natureza. Mas, ao se banhar no rio, é devorado pela comedora de gente Uiara (Iara). A imagem final da morte de Macunaíma torna-se síntese política: seu figurino, um fardão verde, afunda-se nas águas e o seu sangue emerge ao som da canção militar “Glória aos Homens”. Uma memória fixadamente tensa sobre como a ideia de sansão histórica foi literalmente afogada, uma vez que o projeto das esquerdas não tinha aderência ou viabilidade com lideranças sectárias às realidades então postas. Joaquim Pedro tenciona eticamente o dirigismo dos grupos que optaram pela luta armada e guerrilha rural.

No campo do não ficcional, o Cinema Novo também tencionou o tema da ditadura. Sua representação se deu na abordagem sociológica dos problemas sociais e na intenção de ser um instrumento de denúncia filiado à estética do cinema direto, ou cinema verdade. Os documentários representativos nesse período são: *Maioria absoluta* (1964) e *Abc da greve* (1979/1990), de Leon Hirszman; *Linha de montagem* (1980) e *Em nome da segurança*

8 “Uma Estética da Fome” é um manifesto-tese proposto por Glauber Rocha em 1965. Foi um dos textos mais importantes sobre e para o cinema dos países do Terceiro Mundo. Disponível em <[http://www.tempglauber.com.br/t\\_estetica.html](http://www.tempglauber.com.br/t_estetica.html)> Acesso 20 de abril de 2017.

*nacional*, (1984) de Renato Tapajós; *Liberdade de imprensa*, de João Baptista de Andrade; *Gregório Bezerra* (1978), de Luiz Sanz/Lars Säfström; *Os anos JK: uma trajetória política*, (1980), de Silvio Tendler; e *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho.

Os filmes, nesse momento, têm como objetivo dar voz ao outro nos moldes do documentarismo clássico, associando-se à visão pedagógica na voz *over* do cineasta. A imagem do povo foi articulada no interior de um modelo sociológico (BERNARDET, 2003) que prezou pela narração coordenada de análise social e ratificada, particularmente, através das entrevistas. Por exemplo: Leon Hirszman, em *Maioria absoluta*, vai até o Nordeste para entrevistar camponeses e tratar do tema do analfabetismo, verificando a situação de miséria *in loco*; em *Abc da greve*, para tratar da situação de exploração da mão de obra em São Bernardo do Campo, realizou uma série de entrevistas com metalúrgicos durante as greves que marcaram o período de enfraquecimento da ditadura e, por consequência, influenciaram o processo de redemocratização do Brasil.

Fernão Ramos (2008) trata das especificidades do cinema direto/verdade no Brasil e os modos de inferência particulares através de modelos advindos do documentário europeu e norte-americano. Dar voz ao outro, por exemplo, também se modulou na questão da reflexividade do discurso cinematográfico. Para Ramos (2008), a discussão da opacidade no documentário está calcada em certos postulados e pela negação da possibilidade de uma representação objetiva do real. Um desses eixos seria o movimento da representação pretensamente objetiva e transparente. Se, através do documentário, representa-se o mundo, esse dado objetivo também estaria constituído de ideologias. Aí, reside um ponto cego do documentário como obtenção do real, pois “é ético mostrar o processo de representação; não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta” (RAMOS, 2001, p. 3).

O que Eduardo Coutinho fez no seu projeto de cinema foi exatamente deixar claro os mecanismos de obtenção do real, inclusive instituindo os processos de feitura do filme dentro do registro da própria narrativa. Fica claro, para o espectador, o pacto entre aqueles que filmam e entre aqueles que são filmados. Um marco nessa abordagem de filmagem se dá quando Coutinho retorna para Sapé (Paraíba) depois da abrupta suspensão da filmagem de *Cabra marcado para morrer* – gravação interrompida por conta do Golpe de 1964. Passados dezessete anos, o reencontro do diretor com a família de João Pedro Teixeira remonta a trajetória das Ligas Camponesas e o próprio itinerário do filme. Nesse espaço de deslocamento entre o encontro do presente e o resgate das imagens do passado realizadas na operação de montagem do filme, vê-se como a viúva Elizabeth Teixeira reconstitui sua vida na clandestinidade, o abandono dos filhos e as perseguições vividas pelos demais camponeses



no Engenho da Galileia. Através da anunciação das condições de realização do próprio documentário, revela-se, para a comunidade de Sapé, a verdadeira identidade de Dona Marta, codinome utilizado até então por Elizabeth Teixeira. O procedimento discursivo nesse filme seria o primeiro laboratório realizado por Coutinho sobre aquilo que seria futuramente seu projeto ético estético: o documental como representação da ficção e a ficcionalidade como documento.

As narrativas sobre a ditadura, no cinema brasileiro, registraram o momento da redemocratização, tanto na ficção como no documentário. Nossa cinematografia teve esse empenho educativo. Um caso interessante sobre o processo de “distensão” política é o filme *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, que teve quase 1,3 milhão de espectadores pagantes segundo dados da Ancine – está entre os duzentos filmes brasileiros com maior público na história do cinema nacional. O filme conta a história de Jofre Godoi, pequeno empresário de classe média alheio à participação política. Ao retornar de uma viagem de trabalho pelo aeroporto, Jofre é interpelado por um passageiro para dividir uma corrida de táxi. Esse personagem se apresenta como Sarmento. No deslocamento, o carro é interceptado e metralhado por agentes do Estado. O resultado da tocaia deixa dois mortos: o motorista e Sarmento – codinome utilizado por Resende, militante procurado pelo Exército. Jofre, que até então nada sabia do que acontecia, é preso por associação ao passageiro assassinado. A partir dessa cena inicial, começa a saga e o sofrimento da família de Jofre em torno do seu paradeiro. O empresário, já preso, tenta explicar aos órgãos de repressão que foi detido por um engano, mas todas suas tentativas são em vão. Tido como “subversivo”, Jofre passa por uma série de sessões de tortura até sua morte. O empresário morre em decorrência das agressões físicas durante a Copa de 1970, no exato momento que o Brasil vencia a Itália. A tragédia carrega um tom sardônico ao som da trilha positivista que embalou o tricampeonato da seleção canarinho, “Pra frente, Brasil”, que dá nome ao filme.

O êxtase da população com a seleção canarinho camufla o quadro repressor do Estado autoritário. Enquanto a população vibrava com a vitória do time, presos políticos eram torturados por agentes do Estado – inclusive um cidadão dado como inocente, como Jofre. A mensagem dessa ficção demonstra que ninguém estaria a salvo da violência política empreendida pelos militares. Apesar de ter sido um filme financiado pelo Estado, *Pra frente Brasil* foi censurado. Depois, liberado por medida judicial cautelar, o que culminou na saída de Celso Amorim da presidência da Embrafilme.

*Pra frente Brasil* marcou o clima da abertura “lenta, gradual e segura” proposta pelos agentes da ditadura, pois já era possível realizar um filme comercial e crítico às perseguições

e às mortes realizadas pela estrutura repressiva e ainda ter esse filme financiado pelo próprio Estado. Com a promulgação da Lei da Anistia em agosto de 1979, a década de 1980 foi marcada pelo relaxamento paulatino da censura e pela crise e esgotamento do regime militar. Paralelamente, esse quadro vai dando espaço para o desmonte da Embrafilme. Esse momento marca o desmonte da política de produção audiovisual, apesar de o cinema brasileiro ocupar, à época, 35% das salas de cinema, tendo público maior do que alguns títulos estrangeiros. Segundo José Mário Ortiz Ramos (1983) diversos fatores foram responsáveis por essa situação: a redução da capacidade de investimento do Estado diante da Crise do Petróleo; a dolarização das atividades cinematográficas no país; o progresso técnico do cinema norte-americano; a queda brusca de público pela difusão dos aparelhos de videocassete; além das denúncias de clientelismo e má administração. A redemocratização, com o governo Sarney (1985-1990) e o ministro Celso Furtado, anunciou o fim da Embrafilme, mas sua extinção total se deu em 1990 pelo Programa Nacional de Desestatização durante o governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992).

A produção do cinema brasileiro retornou em 1992, ainda que de maneira tímida, com a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, durante o governo do presidente Itamar Franco (1992-1994). Oficialmente, a maior parte dos lançamentos do chamado “Cinema da Retomada” (1992-2003) se deu a partir de 1995, quando houve alguns filmes alusivos ao período da ditadura: *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, ficção baseada no livro testemunhal do jornalista e ex-militante do MR-8 Fernando Gabeira; e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, documentário que trata das memórias dos metalúrgicos do ABC Paulista e das bases sindicais que fundaram o Partido dos Trabalhadores (PT) nas greves entre 1979 e 1980.

Foi no primeiro governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-1998) que o incremento do setor cinematográfico tornou-se mais visível, com a implantação da Lei 8.685 (Lei do Audiovisual). No ano de 2002, a Medida Provisória 2.228-1/2001, foi concretizada a fundação da Ancine, autarquia responsável pelo desenvolvimento e regulação do setor audiovisual brasileiro (MARSON, 2006). No pós-retorno da produção cinematográfica, os cineastas brasileiros se voltaram mais para questões contidas na tríade pobreza, tráfico e favela. Os exemplos mais expressivos de filmes com cunho realista foram *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; *Ônibus 174* (2002) e *Tropa de elite* (2007), de José Padilha; e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco.

É exatamente na Pós-Retomada, nas duas primeiras décadas dos anos 2000, que o *corpus* da tese se insere. Por que, praticamente cinquenta anos depois de 1964, o

documentário brasileiro voltou a tocar no assunto da ditadura, agora com parentes de presos e desaparecidos realizando seus próprios filmes? Minha hipótese é que essa geração reatualiza as exigências por reparação a partir de seus traumas familiares. Afinal, a sensação é de que a ditadura no Brasil não teria sido tão ruim assim porque o número de mortes foi pequeno. Esse senso comum, “o mito de que a ditadura brasileira não foi violenta”, não se sustenta (FICO, 2012, p. 58).

Ao se aproximar do discurso documental para se tratar das memórias políticas da segunda geração pós-ditadura, debate-se o exercício ante a prolixidade do real. Rememoro a assertiva que diz: “sem sermos perdoados (...), liberados das consequências do que fizemos, nossa capacidade de agir estaria confinada a um único feito do qual nunca poderíamos nos recuperar, permaneceríamos sempre vítimas de suas consequências” (ARENDR, 2012). Segundo Hannah Arendt, a alternativa ao perdão, e de nenhum modo sua antítese, é a punição. Ambos têm em comum o fato de tentarem pôr fim a algo que se arrastaria indefinidamente. Para Arendt (2012, p. 608), “os homens são incapazes de perdoar o que não podem punir”.

A questão da punição e do perdão, intimamente ligada à reflexão sobre o Nazismo e o trauma do Holocausto, pode fazer um breve paralelo com a raiz violenta herdada da ditadura de 1964 a 1985 – guardadas suas devidas proporções. A massiva violação de direitos humanos no regime democrático ainda é uma herança amarga que mantemos no período pós-redemocratização. Também é característica do momento pós-ditadura a tentativa de se prevenir atos autoritários e de se exigir que sejam investigados ou punidos agentes do Estado. Mas a consolidação do Estado de Direito não é tarefa fácil. De fato, em quase todos os países em processo de enfraquecimento do regime autoritário foram aprovadas leis de impunidade. No caso do Brasil, é emblemática a pressão pela revogação da Lei de Anistia.

O que diferencia o Estado de Direito é o reconhecimento da validade dessas reconstituições após o retorno à democracia, sobretudo em pulsão pela vontade política de se esclarecer e se punir as violências cometidas pelos ditadores e suas polícias políticas. O prolongamento da concepção de quantos foram os atingidos pela ditadura civil militar ampliou-se à medida que os arquivos são revelados e o direito à informação assegurada. A primeira ação em termos de reparação foi dada em 2001, com a instauração da Comissão de Anistia pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB). Até a instauração da Comissão Nacional da Verdade (2012), a Comissão de Anistia registrava treze anos de atividade e o aceite de mais de 35 mil pedidos de indenização a danos causados às vítimas.

Após o relatório da CNV, ficou oficialmente declarado e documentado que a ditadura prejudicou, perseguiu e puniu, aspecto materialmente físico e no plano burocrático, a vida de

crianças, camponeses, indígenas, intelectuais, artistas, funcionários públicos e líderes religiosos, e não só de grupos de guerrilha armada ou membros de organizações de esquerda. Depois de dois anos e sete meses de trabalho, a CNV apontou no relatório final a participação de 377 agentes responsáveis pela repressão, 536 sindicatos sob intervenção e 434 entre mortos e desaparecidos, sendo que 210 continuam com seus corpos ocultados. Foram 6.591 militares perseguidos<sup>9</sup>. Para Pedro Dallari, advogado, professor universitário e coordenador da CNV, os dados devem ser ainda maiores, pois houve assassinato de camponeses, índios e líderes em comunidades distantes dos principais centros de repressão que se localizavam nas zonas urbanas. Portanto, os atuais documentos trazidos à tona ainda requerem um aprimoramento de pesquisa.

Se compararmos a ditadura do Brasil com as ditaduras da Argentina ou do Chile, teremos, numericamente, menos mortos. No entanto, o número de pessoas afetadas em todo o País passa de 30 mil (CAFÉ FILOSÓFICO, 2014). Os dados da Comissão Nacional da Verdade, em termos de violações, indicam que cerca de 20 mil torturados passaram nas estruturas de repressão. A razão para esse número “mínimo” de mortes foi o fato da repressão ser uma política de Estado muito bem organizada e centralizada. A seleção das vítimas era planejada e criteriosa – esse detalhamento é longamente explicado no relatório final da CNV em “Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas” (CNV, 2014). As prisões e mortes e os desaparecimentos, na ditadura brasileira, foram mais precisos no sentido de irem contra as lideranças dos movimentos – o que não aconteceu na Argentina, uma vez que a atividade de repressão foi descentralizada, o que, operativamente, representou um descontrole dos mecanismos de repressão e vigilância. Torturou-se e matou-se em Buenos Aires para ficar com os bens das vítimas, para cobrar prestação de contas e por razões menos operativas. O fato é que esse argumento da “ditabranda” não deve ser utilizado para minimizar o período. Ora, nosso regime autoritário foi o mais extenso do Cone Sul, inclusive com envio de militares brasileiros para proliferação de práticas de tortura em outros países latino-americanos.

O refinamento das práticas de tortura na repressão brasileira teve financiamento empresarial e treinamento da CIA (*Central Intelligence Agency*), agência de inteligência civil do governo norte-americano. Destacam-se os centros de repressão como o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e a Operação Bandeirante, que dispunham de acompanhamento médico para monitorar a intensidade das agressões com o objetivo de garantir o limiar do sofrimento físico e mental dos torturados. Além do acompanhamento,

---

9 O relatório final foi apresentado oficialmente no dia 10 de dezembro de 2014.

digamos, “médico”, houve a participação paramilitar em aparelhos de execução, como é o caso da Casa da Morte, em Petrópolis (RJ), operada pelo coronel Paulo Malhães. O jornalista Luís Cláudio Cunha, um dos assessores da Comissão Nacional da Verdade, realizou uma coleta em termos do controle burocrático extensivo:

Foram 500 mil cidadãos investigados pelos órgãos de segurança; 200 mil detidos por suspeita de subversão; 50 mil presos só entre março e agosto de 1964; 11 mil acusados nos inquéritos das Auditorias Militares, cinco mil deles condenados, 1.792 dos quais por “crimes políticos” catalogados na Lei de Segurança Nacional; dez mil torturados nos porões do DOI-Codi; seis mil apelações ao Superior Tribunal Militar (STM), que manteve as condenações em dois mil casos; dez mil brasileiros exilados; 4.862 mandatos cassados, com suspensão dos direitos políticos, de presidentes a governadores, de senadores a deputados federais e estaduais, de prefeitos a vereadores; 1.148 funcionários públicos aposentados ou demitidos; 1.312 militares reformados; 1.202 sindicatos sob intervenção; 245 estudantes expulsos das universidades pelo Decreto 477 que proibia associação e manifestação; 128 brasileiros e dois estrangeiros banidos; quatro condenados à morte (sentenças depois comutadas para prisão perpétua); 707 processos políticos instaurados na Justiça Militar; 49 juízes expurgados; três ministros do Supremo afastados; o Congresso Nacional fechado por três vezes; sete assembleias estaduais postas em recesso; censura prévia à imprensa, à cultura e às artes; 400 mortos pela repressão; 144 deles desaparecidos até hoje. (CUNHA, 2014).

As instituições do Estado foram “exemplares” quanto ao seu aparato técnico, tanto no controle como no rigor da vigilância da comunidade civil e militar. O Estado burocrático autoritário resguardou momentos ímpares. Chegou a produzir falsos mecanismos para dar ares democráticos ao regime com a permissão do bipartidarismo (1966-1979), a manutenção do Congresso Nacional, as eleições indiretas para presidente através de colegiado, a aprovação de legislação como a Constituição (1967), entre outros dispositivos.

O fato de, na ditadura militar brasileira, terem morrido menos pessoas do que em outras ditaduras do Cone Sul não diminui o fato que as ações sistêmicas de violação de direitos humanos foram muito bem operadas pelo Estado e comandadas a partir de uma lógica de polícia política – a exemplo do legado da violência, representada por casos como “Esquadrão da Morte” ou por grupos de execução, como o BOPE/RJ. A transição brasileira foi marcada pela impunidade, conciliação e frustração (FICO, 2012). Em nome dessa impunidade, os agentes da lei, aqueles que deveriam guarnecer os cidadãos, agiram como bandidos, exterminando seus rivais, articulando-se com o jogo do bicho e o narcotráfico. Operaram em controles territoriais, sendo germinais para aquilo que conhecemos atualmente como grupos milicianos. Mesmo depois da publicação do relatório final da Comissão da Verdade em 2014, as Forças Armadas não pediram publicamente desculpas pelos seus atos.

Como afirma Fico (2012, p. 52), “a frustração diante da impunidade e da ausência de uma verdadeira ruptura torna a transição brasileira um processo que não terminou. Não surpreende que ainda estejamos às voltas com o tema”.

Há uma História para se passar a limpo e uma geração que atualiza essa questão através do documentário no Pós-Retomada. Eis aqui uma tarefa desta tese: explorar como a memória e a narrativa documental feita por mulheres enfoca questões de gênero, problematiza a narração da História e ressalta o papel da subjetividade experiencial como fonte de construção de olhares audiovisuais, identificando os pontos de interseção entre História e Memória na narrativa documental contemporânea. Para tanto, a filmografia proposta nesta análise se pautou em documentários que valoram os testemunhos de significação sensível em relação aos traumas da ditadura. Por isso, excluí filmes afeitos ao historicismo ou jornalisticamente objetivos, tais como *O dia que durou 21 anos* (2013), de Camilo Tavares, filho do jornalista e militante ligado à guerrilha armada, Flávio Tavares. Selecionei os filmes a partir de suas abordagens subjetivas, nas quais os entrevistados e/ou narradores expusessem suas experiências pessoais, as consequências de suas perdas e a reelaboração da dor em suas vidas compartilhadas.

Esse *corpus* é coerente com a produção do Pós-Retomada, filiada ao *ethos* familiar daqueles que herdaram e tentam reconstruir seus fragmentos a partir da narrativa de si. Assim, introduzo o tema com o documentário *15 filhos*, de Maria Oliveira e Marta Nehring. Articulo os filmes *Diário de uma busca*, *Uma longa viagem*, *Vou contar para os meus filhos*, *A mesa vermelha*, *Marighella*, *Em busca de Iara* e *Os dias com ele*.

### **1.1 Mulheres cineastas: fazer História e construir Memória.**

Como esses oito documentários problematizam a Memória e a História através de narrativas feitas em nome de questões geracionais? Neste tópico, apresento o documentário como mecanismo de representação e de produção de imaginários. As práticas culturais e suas dinâmicas comunicacionais e discursivas produzem novas subjetividades, também, pelo audiovisual. O dever da memória, a necessidade de trazer à tona questões recentes sobre a ditadura civil militar e seus desmembramentos, apresenta-nos o papel do cineasta em diálogo com a história do tempo presente (LACOUTURE, 2000).

Entre a memória empreendida no relato documental do cinema e a tarefa do historiador em colher, analisar e comparar os dados, há mais afinidades do que exclusões. Especialmente quando esse objeto, o legado da ditadura civil militar, está em plena disputa de

memória. Nada mais emblemático que as manifestações realizadas em 24 estados, com a participação de mais de um milhão de pessoas, no dia 15 de março de 2015, conhecido como “15M”. O ato contra o Partido dos Trabalhadores e a presidenta Dilma Rousseff foi convocado pelo grupo Vem Pra Rua (SP), com apoio de setores da mídia como o jornal *Folha de S. Paulo*, que anunciou antecipadamente o evento, e a Rede Globo e sua transmissão com *flashes* ao vivo em cadeia nacional do ato.

Tais manifestantes demonstram, também, porque o Congresso eleito é a composição mais conservadora desde a redemocratização em 1985. Essa é uma conclusão da *Radiografia do Novo Congresso – 2015/2019*, pesquisa realizada pelo Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar (DIAP, 2014). Há uma base social retrógrada que, inclusive, elegeu uma frente parlamentar composta por políticos ligados à indústria de armas, delegados, ex-policiais e militares, conhecida como a “bancada da bala”. Segundo o Diap, esses representantes reúnem 55 legisladores no Congresso – o que representa um aumento de 30% em relação ao quadro político eleito no pleito anterior. No Rio de Janeiro, seu representante advindo do Exército, Jair Bolsonaro, do Partido Progressista (PP), foi o deputado federal mais votado, com 464.572 votos, números que corroboram o último Índice de Confiança na Justiça aferido pela Fundação Getúlio Vargas em 2014, segundo o qual as Forças Armadas lideraram o ranking das instituições que a população mais tem confiabilidade, com 73% das respostas, seguida pela Igreja Católica (56%) e pelo Ministério Público (55%).

Uma base parlamentar fisiológica e corruptível costurada a partir de trocas espúrias criou uma aliança pró-governabilidade questionável. A perda da credibilidade de grupos do campo progressista fortaleceu um senso comum de que todos os políticos parecem iguais em práticas criminosas. Quando a ideia de liderança se fragiliza, a moralidade pauta o voto e a ascensão da extrema direita ganha espaço com o vácuo deixado pelos seus predecessores. O fato relevante sobre essa memória em disputa é a presença de participantes com cartazes pró-intervenção militar indicando uma amostra da sociedade que defende uma pauta regressiva.

Há um ímpeto comum aos historiadores e cineastas. A História e o Cinema têm relações análogas. Há mais proximidades do que distâncias entre o fazer cinematográfico e o fazer do historiador (LINDEPERG; COMOLLI, 2010). O método cinematográfico contém, também, formas de uma escrita historiográfica, sobretudo na montagem e na análise das fontes primárias, pois tanto o documentarista como o historiador trabalham com fontes primárias, como fotografias e documentos, ou o uso de fontes orais por meio de entrevista com personagens envolvidos em determinado contexto. A montagem no cinema é uma forma de pensamento. O testemunho é uma modalidade de produção de sentido, assim como a

imagem serviria enquanto prova documental (KORNIS, 1992).

O cinema é uma fonte histórica (NORA, 1992) e as cineastas Maria Oliveira, Marta Nehring, Flávia Castro, Lúcia Murat, Tuca Siqueira, Isa Grinspum Ferraz, Mariana Pamplona e Maria Clara Escobar realizam, nos seus filmes, uma investigação sobre os rastros da História. A relação entre o visível e o invisível (FERRO, 1992) fica evidente no documentário de Pamplona, *Em busca de Iara*, uma vez que a partir das provas forjadas por autoridades militares instaura-se um paradigma indiciário (GINZBURG, 2003) sobre o quadro de violência praticado na época. Fazer documentário, de certa forma, revela-se uma questão crucial quanto à proteção e às dimensões do arquivo (LISSOVSKY, 2004). Realizar o documentário torna-se uma atividade de autorreflexividade, pois há dois eixos centrais para a produção da História e na formatação da estética do real (LINS; MESQUITA, 2008): problematização dos limites do discurso da autenticidade e da veracidade.

No filme *Em busca de Iara*, Pamplona desbanca a versão oficial dada pelo Exército de que sua tia teria se suicidado. O ato de fazer o filme foi um processo em paralelo de pesquisa e produção de novas evidências sobre o caso, uma vez que se tinha indícios de que Iara tinha sido assassinada durante ação coordenada em Salvador (Bahia). O documentário desmonta a farsa através dos erros e brechas deixadas nos arquivos produzidos pelo IV Exército, Sexta Região Militar, Quartel General/Segunda Seção. O relatório da Operação Pajussara manipulou provas, seja no incorreto laudo do médico forense ou nas fotografias da cena do crime.

Consultei o arquivo da Operação Pajussara no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. O relatório contém 110 páginas que detalham de maneira descritiva o planejamento, a logística, a operacionalidade da ação que visava à captura do capitão Carlos Lamarca, recém-ingresso das organizações de guerrilha armada de esquerda MR-8 e ex-Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). O arquivo agencia a documentação a partir de quem o produziu. Para o caso do relatório da Operação Pajussara, é interessante conhecer o estatuto do sujeito militar: perceber a formação discursiva, quem fala, com que títulos, sob que condições, com que autoridade e em qual sistema de legitimação esses sujeitos estavam inseridos. Deparamo-nos com um documento dividido em partes bem definidas: rastreamento, devassa, investigação e fotografias dos principais locais e dos militantes mortos.

É importante notar com quem esse relatório fala e para quem prestava balanço: o Alto Comando do Exército. A Operação Pajussara mobilizou o DOPS/SP, o Centro de Informações da Aeronáutica, o Comando de Inteligência do Exército, o Centro de Informações da Marinha, a Polícia Militar da Bahia e o 19.º Batalhão de Caçadores (19.º BC). No comando da 6ª Região Militar, foram recrutados 102 agentes, além de 113 homens entre a Guanabara, São



Paulo e Pernambuco. Foram quarenta oficiais, 128 praças, dois delegados, dezoito inspetores e 27 agentes, totalizando 215 homens. Iara Iavelberg era, então, companheira de Carlos Lamarca, um dos principais líderes da oposição armada ao regime militar e elemento-chave para se chegar ao alvo central dessa verdadeira caçada.<sup>10</sup>

A operação teve como antecedente as prisões de Lúcia Murat, “Cristina”, membro do MR-8, presa em Salvador em julho de 1971, e Solange Lourenço Gomes, “Emília”, coordenadora do MR-8 na Bahia e no Sergipe, no CODI 6.<sup>a</sup> Região Militar (Salvador) em março do mesmo ano. A terceira prisão foi de José Carlos de Souza, “Rocha”, no início de agosto de 1971. Ele estava acompanhado de César Benjamin, “Menininho”, quando a polícia o prendeu após troca de tiros na Avenida Sete de Setembro na capital baiana. Benjamin foge, mas com a queda de “Rocha” o aparelho na Rua Minas Gerais, no bairro da Pituba, foi descoberto após intensos interrogatórios. No dia 19 de agosto, os militares montam ação para estourar o apartamento, o que resulta na prisão de Jaileno Sampaio Filho, “Raimundo” ou “Orlando”, e Nilda Carvalho Cunha, “Adriana” e, por fim, na morte de Iavelberg. Segundo o texto da operação: “a fim de evitar sua prisão, Iara ocultou-se em um banheiro do apartamento vizinho; sentindo-se cercada e sofrendo a ação dos gases lacrimogêneos, suicidou-se”. Depois do “suposto suicídio”, o relatório segue com detalhes sobre a delação de “Rocha”:

Após a morte de Iara, “Rocha”, interrogado intensamente e traumatizado por esse acontecimento, confessou que, em fins de junho, havia conduzido Carlos Lamarca e Iara para a Bahia, deixando esta em Feira de Santana e dirigindo-se para Região de Brotas de Macaúbas com Lamarca (...) (APERJ, 1971, p. 3, In: Anexo 11).

De acordo com os depoimentos de Murat, “Cristina” e Solange Lourenço Gomes, “Emília”, o município baiano de Brotas de Macaúbas e toda a região já eram palco de ações do MR-8 há mais de um ano. Assim, a segunda etapa da Operação Pajussara cumpriu um plano extenso de vasculhamento em seis fazendas e em dez cidades do sertão da Bahia. Menos de um mês depois, no dia 17 de setembro de 1971, Lamarca e Zequinha, ex-metalúrgico e liderança grevista no ABC Paulista, foram assassinados na Fazenda Buriti. No

10 Meu pai foi um dos militares que trabalharam nessa ação. Sargento Filho relata esse episódio com certo mérito, pois, para os militares, Carlos Lamarca, além de ser um “traidor da pátria”, estimulava a dissidência entre seus pares. “O comandante do DOI-Codi baiano e chefe da 2<sup>a</sup> Seção do Estado-Maior da 6<sup>a</sup> Região Militar, major Nilton Cerqueira, foi claro. Recebemos a orientação de matá-lo, pois Lamarca era conhecido por ser um exímio atirador e não podíamos deixá-lo escapar”, conta o sargento da reserva (informação verbal). Egresso da Escola de Catetes e da Academia Militar das Agulhas Negras, Lamarca teve uma carreira militar com boas notas. Sua deserção acontece meses depois do AI-5, em janeiro de 1969, ao fugir do 4<sup>o</sup> Regimento de Infantaria de Quitaúna com mais dois oficiais levando 63 fuzis FAL, três metralhadoras e munição.

relatório, o tom persecutório da ação, nas seções “Inimigo” e “Missão”, qualifica o resultado da operação como positivo, uma vez que “de 2 a 5 bandidos foram abatidos, quatro terroristas e um capturado, ferido” (APERJ, 1971, p. 7).

Na parte dos anexos do relatório, há uma fotografia dos pais de Iara. A indexação das fotografias do casal Eva e David com expressão de sofrimento frente ao caixão da filha demonstra o intento de forçar uma espécie de lisura no procedimento. No relatório, fica claro o ritual periclitante na liberação do corpo de Iara, no reconhecimento do cadáver e o laudo pericial. É o horror da documentalidade burocrática que se utilizou da vulnerabilidade dos familiares para endossar o crime praticado pelo Estado. Fotografar os familiares no velório era uma maneira de registrar um consentimento à processualidade pericial e escamotear o assassinato.



Anexo 12 – Relatório da Operação Pajussara (1971), p. 63-64. Setor Terrorismo, Notação 12, 125 folhas. POL POL, DOPS, APERJ.

Ao longo do documentário, a família Iavelberg entra com ação judicial para exumar o corpo de Iara e, assim, encomendar um novo laudo pericial. A diretora confronta o médico legista do Instituto Médico Legal da Bahia, Charles Pitex, que se contradiz e não consegue sustentar a versão oficial. Por fim, a família obtém provas do crime perpetrado pelo Estado. O

caso é levado para Comissão Nacional da Verdade e a família consegue requerer um novo funeral nos devidos ritos judaicos. Fazer o filme foi um *leitmotiv* para produção de novas provas e certificação judicial, para mobilizar o reconhecimento da execução no local do cerco policial.

O problema da culpabilização é fundamental e central para o expurgo da dor. Mas o que fazer politicamente com o ressentimento e o desejo por justiça (ANSART, 2005)? Os grupos organizados transformam o ressentimento em reivindicações políticas, seja como espécie de partido ou lobby. Para Pierre Ansart (2005), a democracia seria o regime onde essas disputas pós-violência política e seus usos do passado podem ser dialogados e resolvidos. Então, essa resolução estaria, para o autor, em forma de esquecimento, rememoração, revisão e intensificação. O mecanismo da Lei da Anistia, de forma geral, é exatamente a tentação do esquecimento, ou seja, para que isso nunca mais aconteça, é necessário lembrar o trauma – nem que seja por e para as gerações posteriores ao fato traumático.

Então como falar sobre as experiências de militância entre 1964 e 1985 a partir do presente? Quais estratégias tomar a partir dos arquivos recém-liberados após a promulgação da Lei de Acesso à Informação? A memória sobre o legado autoritário de 1964 está em discussão. Não foram em vão as ações realizadas pela Comissão da Verdade em audiências públicas e ouvidas com ex-militantes, sobretudo mulheres e familiares, além de torturadores, em locais abertos ao público. Esses atos de comoção coletiva, também, são formas de democratizar o debate sobre justiça e reafirmar os processos pelos quais a democracia brasileira opera caminhos contraditórios e nem sempre hábeis. O que deixa evidente o exercício em curso da própria história do tempo presente. Narrar oralmente histórias inconclusas (que ainda estão em aberto) reposicionou fatos culturais, marcadamente traumas e suas fraturas de maneira anacrônica (FERREIRA; AMADO, 1996). As imagens sobreviventes da ditadura civil militar, no documentário contemporâneo brasileiro, estão em plena reprise Pós-Retomada.

Uma das documentaristas que valoraram o primeiro momento pós-ditadura para lançar o primeiro documentário sobre experiência das mulheres militantes foi Lúcia Murat, com *Que bom te ver viva* (1989). O roteiro contém uma série de relatos de mulheres que foram presas e torturadas, intercalados por um monólogo da atriz Irene Ravache, que é o próprio alter ego da diretora. O filme trabalha a descrição do que é o processo de aniquilação moral da tortura. Há uma preocupação, também, em se esclarecer o que isso significa para as mulheres que viveram tal processo e sua reelaboração a partir do presente. Murat aborda, de maneira

corajosa, todos os lados sem amenizar a dor e a tragédia sobre o fato de ter sobrevivido à tortura.

Me senti ameaçada durante o lançamento de ‘Que Bom te Ver Viva’. Apesar de já ter passado mais de 10 anos depois do período mais violento da ditadura, tudo parecia ainda estar muito próximo. Cheguei a receber ligações anômicas em minha casa, tive medo de arrombarem minha residência, temi pela segurança da minha filha Júlia que na época tinha 10 anos. Quer dizer, o filme carregava uma força própria sobre o horror que foi aquele momento. (In Anexo 2, p. 177).

Murat conta que o ato de escrever e realizar o filme foi uma forma de salvá-la. “O cinema pra mim foi uma espécie de epifania, de certa maneira. Fiz mais de 20 anos de análise. Carrego os danos da tortura no meu corpo, ressignificar as marcas que assentaram dentro de mim foi possível também por conta dos filmes” (In Anexo 2, p. 177), conta. Quando entrevistei Lúcia, em setembro de 2015, ela estava utilizando uma bota ortopédica devido às intensas dores na perna, consequência da flebite adquirida nas extensas horas penduradas no pau de arara.

*Que bom te ver viva* é uma narrativa a partir da perspectiva de gênero sobre o cárcere na ditadura. O documentário revelou algo que, até então, estava silenciado: como as mulheres vivenciavam o trauma da tortura. O docudrama é entrelaçado de entrevistas com nove ex-presas políticas. São elas: uma personagem que não quis se identificar sob pena de ser perseguida – no filme, ela afirma que foi se “refugiar” de maneira anônima em uma comunidade mística; Maria do Carmo Brito, que participou da organização guerrilheira VPR, foi presa em 1970 e torturada durante dois meses e ficou dez anos no exílio depois da negociação que envolveu a liberação de quarenta presos políticos no sequestro do embaixador alemão Von Holleben em 1970; Estrela Bohadana, que participou da organização clandestina Partido Operário Comunista (POC), foi presa e torturada em 1969 no Rio de Janeiro e em 1971 em São Paulo; Maria Luiza G. Rosa (Pupi), militante ligada ao movimento estudantil, presa e torturada quatro vezes nos anos 1970; Rosalinda Santa Cruz (Rosa), militante de esquerda armada, presa e torturada duas vezes, que teve um irmão desaparecido em 1974; Criméria de Almeida, sobrevivente da guerrilha do Araguaia, presa grávida em 1972 – teve um filho na cadeia; Regina Toscano, militante do MR-8, torturada, ficou um ano na cadeia em 1970 e, presa grávida, chegou a perder o filho devido à tortura; por fim, Jessie Jane, presa durante o sequestro de um avião da Força Aérea Brasileira em 1970, torturada por três meses e detida durante nove anos na cadeia.

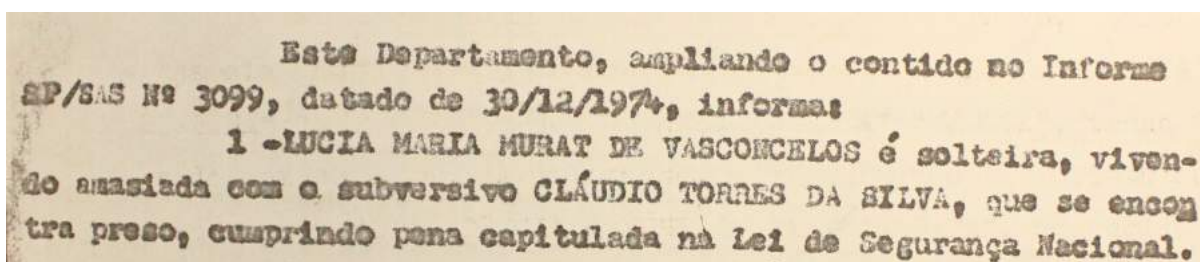
O documentário contextualiza as entrevistadas a partir do momento de reabertura democrática e tem como ponto central o seguinte questionamento: como suas relações familiares e profissionais se conciliam no difícil equilíbrio entre esquecer e continuar vivendo a experiência da tortura? Em uma das sequências iniciais do filme, a personagem interpretada pela atriz Irene Ravache pergunta: “Por que sobrevivemos?”, ou seria: “Como sobrevivemos?”. Cada uma das respostas vai tomar dimensões diferenciadas entre os testemunhos. Pontuo uma das respostas de Maria do Carmo Brito: “O que foram sessenta dias de prisão? Foram sessenta anos. É uma luta constante para se sentir inteira”. Sobreviver, refletir, ensinar. Ravache remonta, nessa fala, uma tríade de verbos que estão no jogo subjetivo que envolve lembrar, rememorar e dar novas interpretações às histórias de vidas pós-ditadura. Eis o desafio comum a todas essas mulheres: negociar entre a impossibilidade de esquecer o passado e a necessidade de continuar vivendo.

O documentário foge de uma memória totalizadora de heróis *versus* terroristas, vítimas *versus* algozes. Algumas das entrevistadas tecem autocríticas ao projeto de esquerda, às escolhas realizadas como militantes e encorajam suas participações a partir das suas atividades laborais no cotidiano, atuando em áreas como educação, saúde coletiva e se alternando nos cuidados dedicados aos filhos e à família. De uma certa forma, a força e persistência de suas falas abre outras perspectivas sobre a relação com o passado. É o caso de Regina Toscano, que relata que engravidar depois de ter sofrido um abortamento em cárcere representou a possibilidade de vida. O filme constrói quadros de memória que vão para além dos tipos binários representativos ou símbolos vitimizadores de “uma resistência heroica em nome da democracia” (BEZERRA, 2014, p. 45).

Estrela Bohadana, filósofa, mãe de dois filhos, fala no filme sobre como a maternidade também foi um desafio, uma vez que um de seus filhos criou resistência sobre a ideia de sua mãe ter sido torturada. “Os outros até suportam saber que você foi torturada. Mas elas não suportam ouvir é como você se sente diante da tortura. Qual foi sua experiência emocional interna diante da tortura?”, tenciona Gohadana. A rememoração através dos depoimentos evidencia como a memória histórica e a memória pessoal estão imbricadas. Valorar o depoimento das ex-prisioneiras trouxe ao conhecimento do grande público como o requinte da violência com as mulheres foi mais cruel do que em relação aos homens: “Geralmente éramos torturadas sem roupa. Nosso corpo era um objeto de tortura”, denuncia Rosalinda Santa Cruz no filme.

Nas entrevistas realizadas com as documentaristas da tese, uma das questões que levantei foi acerca de cineastas que fossem referenciais para seus respectivos trabalhos. Todas

as entrevistas foram unânimes em citar Lúcia Murat, sobretudo com *Que bom te ver viva*. Apesar de ter se tornado um ícone, Murat recusa ser vista como uma “cineasta sobre ditadura”. Argumenta que é diretora, roteirista e produtora de onze longas-metragens, e que apenas quatro deles tratam do tema. Nesse momento, indaguei como sua identidade também estaria atrelada à imagem de uma sobrevivente ao cárcere. “Compreendo que as pessoas me vejam neste lugar de defesa de uma memória. Mas tive que refazer minha história e não me deixei estar presa ou encaixotada ao processo do trauma” (In Anexo 2, p. 177), rebateu a cineasta. O prontuário 4.878 de Lúcia, vigiada de 1968 a 1989, demonstra não só o mapeamento das suas ações políticas, mas há diversos relatos sobre relações interpessoais. O julgamento sobre as práticas afetivas da então militante do MR-8 era também sentenciado, como consta na comunicação do DOPS/RJ para o Serviço Nacional de Informações (SNI)/CENIMAR em 1974:



Este Departamento, ampliando o contido no Informe SP/SAS Nº 3099, datado de 30/12/1974, informa:  
1 -LUCIA MARIA MURAT DE VASCONCELOS é solteira, vivendo amasiada com o subversivo CLÁUDIO TORRES DA SILVA, que se encontra preso, cumprindo pena capitulada na Lei de Segurança Nacional.

*Anexo 14 – Prontuário GB 4.878, APERJ, 1974, p. 230.*

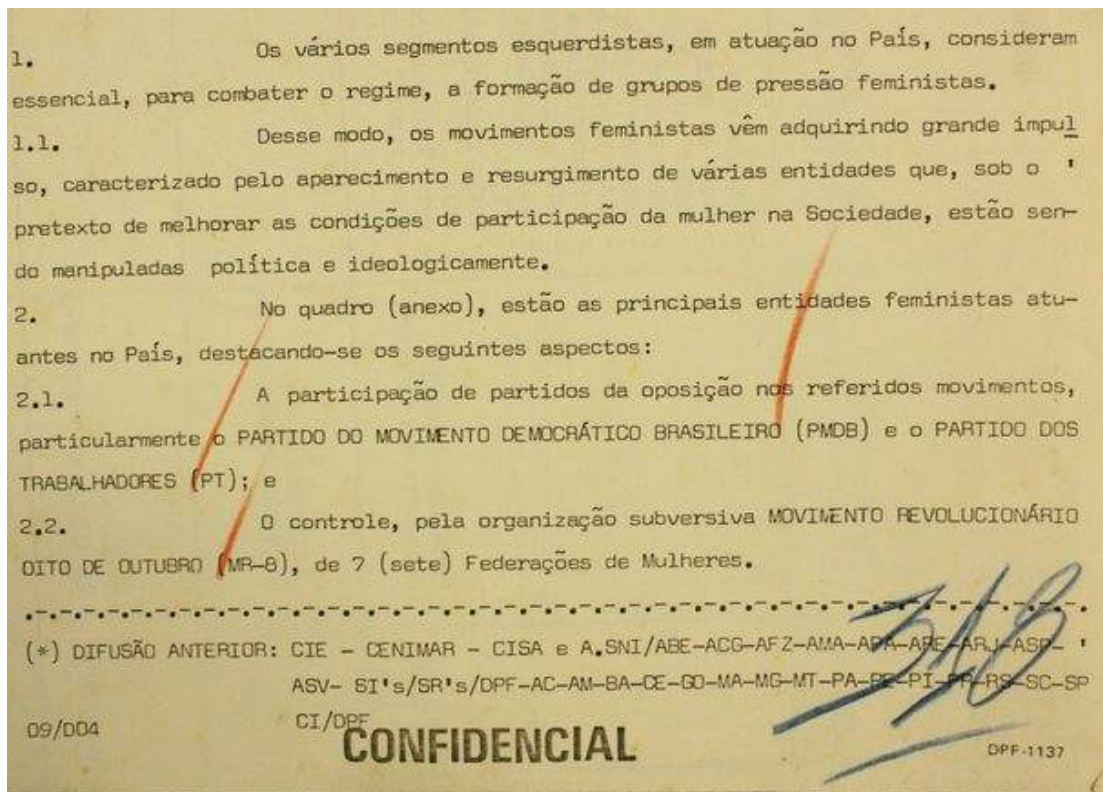
Essa foi a Segunda Onda<sup>11</sup> do Feminismo, primeira geração no Brasil que questionou tabus como virgindade e emancipação no controle de planejamento da gravidez, um grande giro no entendimento dos corpos das mulheres. Enquanto Maio de 1968 eclodia com a utopia de futuro e novas mentalidades, o Brasil vivia a instauração do Ato Institucional Número 5 (AI-5), com a suspensão dos últimos direitos civis que ainda vigoravam no País. Para Sonia Alvarez, a gênese da formação do Movimento das Mulheres durante o regime autoritário se deu entre o período de 1964 a 1978, com destaque para as organizações que floresceram no clima político mais flexível após meados de 1970, como o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, o Congresso das Mulheres (1979-1981), o Movimento Feminino pela Anistia, o Movimento do Custo de Vida em 1977, além do lançamento dos jornais *Nós Mulheres* e *Brasil Mulher* entre 1976-1978, entre outros. A reabertura e a proclamação do Ano Internacional da Mulher em 1975, uma resposta ao crescente movimento de mulheres

<sup>11</sup> Segundo a filósofa Djamila Ribeiro (2014) o Feminismo foi caracterizado pela Primeira Onda no início do século XIX, a Segunda Onda na década de 70 e a Terceira Onda na década de 90.

internacionalmente, expandiram abruptamente o espaço de oportunidade disponível para a mobilização, mesmo quando outras formas de protesto político ainda eram significativamente restringidas pela repressão e censura (ALVAREZ, 1989).

No início de meados de 1970, quando o espaço político disponível para a oposição como um todo era estreito, as demandas das organizações de movimentos femininos e feministas eram definidas de maneira mais ampla. Ou seja, os movimentos de mulheres não só avançaram nos interesses de gênero das mulheres, mas também protestaram contra a injustiça social e a repressão política no Brasil autoritário. A *abertura* possibilitou uma gama mais ampla de atividades e discursos de oposição, concentrando-se cada vez mais em questões sobre as mulheres (ALVAREZ, 1989, p. 83).

Nesse momento de abertura, o SNI realizava levantamento sobre os movimentos feministas em todo Brasil (Documento número 1131/1982), pois, considerava-se que vários “segmentos esquerdistas” estavam atuando na causa, incluindo nomes das feministas negras Lélia Gonzalez a de feministas brancas como Murat – este relatório é bastante extenso, consta de 10 planilhas com folhas descritivas com nomes, endereços e figuras atuantes nos coletivos espalhados em mais de 20 estados pleno Brasil.



Para Leslie Marsh (2012), estudiosa sobre o cinema realizado por mulheres no Brasil entre a ditadura e a redemocratização, as decisões da Embrafilme no final da década de 1970 também se caracterizam como parte do processo de abertura lenta e gradual. Há uma negociação entre as políticas do cinema reguladas pelo Estado e o incentivo ao cinema realizado pelas mulheres. Em meio à “distensão”, as ações de incentivo da Embrafilme visavam projetos que refletissem sobre o passado recente da história brasileira. Dos quinze longas-metragens dirigidos por mulheres de 1975 a 1989 (16 mm ou formato de 35 mm), doze foram feitos com parte de financiamento estatal. Isso representou um incremento de 80% na produção realizada por mulheres à época. Os filmes ficcionais são: a trilogia feminista da diretora Ana Carolina, com *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987); *Gaijin: Os caminhos da liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki; *Parahyba, mulher macho* (1983) e *Patriamada* (1984); *Mulheres de cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães; *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral. *Eternamente Pagú* (1987), dirigido por Norma Bengell; *Sonhos de menina moça* (1988), de Tereza Trautman, *As Pequenas taras* (1980), de Maria do Rosário; e o único documentário, o já mencionado *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat. O patrocínio do Estado para os filmes valorou, por exemplo, um tom de narrativas predominantemente melodramáticas, o que se demonstra como uma clara orientação estatal por intervenções que tivessem mais facilidade de consumo e acesso à ideia de reconstrução da política brasileira e identidade cultural nacional.

No final de 1978, o AI-5, um instrumento fundamentalmente autoritário, foi abolido. A partir daí, a transição reflete-se também nesse conteúdo audiovisual feito por mulheres. Havia um grande foco na luta pela aquisição e consolidação dos direitos básicos das mulheres durante década de 1970 e 1980. De meados da década de 1990 até o presente momento, o discurso feminista ficou mais pautado nas narrativas infladas a partir das experiências dos sujeitos, subjetividades e práticas de si. Discussões em torno da feminilidade, masculinidade, os papéis sociais de gênero e identidade sexual também se ampliam e se complexificam. Na década de 1970 e 1980, o movimento das mulheres brasileiras esteve focado em combater a ditadura militar através da disputa sobre o status sociopolítico das mulheres no seio da sociedade. Desde então, uma nova geração de mulheres que nasceram durante ou após a ditadura emergiu sob a consciência que seria viável oportunizar a vida, pois garantias sociais já são respaldadas aos direitos de cidadãs de pleno direito.

Para Lúcia Nagib (2012) a participação feminina na Retomada do cinema brasileiro dos anos 1990 evidenciou mulheres que despontaram como cineastas pela disseminação do “trabalho colaborativo”, o que é uma ascensão *sui generis* ao panteão autoral de tradição



artística notoriamente marcado por homens. A autora considera, também, que o aumento numérico de mulheres cineastas nesse período, “realmente impressionante”, seria uma consequência às mudanças no modo de produção e expressão por conta das políticas neoliberais introduzidas no País nos anos 1990.

Boom criativo inicial, ocorrido no curto período da Retomada, que se deve relacionar a ascensão das mulheres à direção de filmes, e não ao fenômeno eminentemente comercial mais recente. A prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor. Entretanto, tal curva auspiciosa perdeu força nos anos seguintes, pois, dos 76 filmes lançados em 2010, apenas 14 foram dirigidos por mulheres, ou seja, em torno de 18% (NAGIB, 2012. p. 19).

Apesar de considerar o crescimento em termos numéricos, a tese de Nagib (2012) pauta-se na questão do cinema de autor. A pesquisadora foca sua análise na realização colaborativa e na autoria compartilhada. Cita, inclusive, alguns nomes com mais destaque: Daniela Thomas, que codirigiu *Terra estrangeira* (1995) com Walter Salles, uma ficção documental sobre a emigração de jovens durante os anos do governo Collor; Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, de *Bicho de sete cabeças* (2000); Kátia Lund e Fernando Meirelles, de *Cidade de Deus* (2012); dentre outros. A Retomada deixou, também, um legado de filmes sobre o tema do feminino, multiplicando abordagens sobre “possíveis sentidos do real”, refutando inclinações ao melodrama vitimista e negando visões unívocas. Nagib cita o documentário *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, que tem, majoritariamente, a base do roteiro focado em entrevistas de mulheres campesinas no interior da Paraíba.

No filme, as personagens são instadas a falar de suas vidas pessoais, em lugar de seus problemas sociais. Consequentemente, a condição feminina e de classe mal aparece nos depoimentos, que oferecem reflexões íntimas e inconclusas de vidas comuns numa típica abordagem dissensual da realidade (NAGIB, 2012, p. 24).

Foi durante a Retomada que tivemos o primeiro filme brasileiro sobre a questão do feminicídio: *Um céu de estrelas* (1996), dirigido por Tata Amaral. A história apresenta Dalva (Leona Cavalli), a cabeleireira que vence um concurso e ganha de prêmio a passagem aérea para os Estados Unidos. Esta se torna a chance de mudar de vida e escapar da relação machista com o metalúrgico Vítor (Paulo Garcia). Toda a ação dramaturgica do filme se passa na temporalidade de uma noite, no momento que Dalva se prepara para partir e planeja

terminar o relacionamento. A chegada de Vítor é o ponto de virada. As sequências que seguem apresentam os crescentes abusos e a chantagem passional. As brigas se intensificam ao ponto limítrofe do sequestro tornar-se um espetáculo midiático, pois o cárcere doméstico passa ter cobertura televisionada ao vivo. Dalva vai morrer. A tragédia está anunciada. O clima de tensão e asfixia em enquadramentos fechados imprime no espectador a sensação de paralisia diante da preparação para o desfecho final. Tata Amaral conduz a direção com a câmera na mão, valorando, exclusivamente, cenas internas da casa. O espectador acompanha em detalhes a instância derradeira de que se trata o feminicídio: controle da vida e da morte da mulher e anulação da sua humanidade pela sua identidade de gênero.

Nagib (2012) defende que, na Retomada, prevalece uma perspectiva da “infinita alteridade” por processos de construção do outro via reconhecimento das diferenças. Considera um avanço a autoria compartilhada entre homens e mulheres, pois acredita que “se quisermos realmente apreciar as conquistas feministas e de outras lutas políticas no cinema brasileiro, devemos ir além da diferença, diluir a especificidade da autoria feminina” (NAGIB, 2012, p. 25).

(...) cinema brasileiro, em seus melhores momentos, se move para além da representação unificada das mulheres e as coloca, em vez disso, ao lado dos homens de maneira complementar e indistinguível. Eu diria mesmo que o contexto do filme e o contexto do qual o filme emergiu constituem um mundo pós-diferença, onde noções de normalidade comumente usadas para definir um “outro” deixaram de existir. É um mundo no qual, como coloca Alan Badiou, “a alteridade infinita é simplesmente o que há. (NAGIB, 2012, p. 28).

Debater as relações entre História e Memória reconhecendo o espaço do documentário realizado pela autoria das mulheres e pelas famílias como campo de protagonismo da lembrança, das narrativas de trajetórias de vida e da experiência da dor é um ato de reivindicação por justiça. Nagib (2012) registrou o exato momento da transição entre a discussão da autoria cinematográfica realizada por mulheres na geração Pós-Retomada. Os filmes, a partir da primeira década dos anos 2000, trouxeram inúmeras narrativas com a questão subjetiva em primeiro plano, tanto na ficção como no documentário. A questão da subjetividade já foi vista como exterior à narrativa historiográfica, mais interessada às expressões artísticas do que à História. Esse fato está associado ao giro subjetivo e à crise dos três grandes paradigmas predominantes na pesquisa histórica na segunda metade do séc. XX: a historiografia marxista, a escola dos *Annales* e a historiografia quantitativa.

A discussão acerca da escrita da História, incentivada pelo pós-modernismo a partir da

década de 1970, está estritamente relacionada com a questão da representação no mundo – o que a filosofia contemporânea convencionou chamar de “giro linguístico”. Em meio a essa crise de paradigmas, três novos campos historiográficos surgem enquanto abordagem de objeto de pesquisa e *modus* de trabalho. Um deles é a chamada “micro-história”, cujo objetivo, entre outros, foi o de promover o sujeito individual como eixo central. Outro é o da nova história cultural, que incorporou as questões da representação e das formas linguísticas de apreensão do mundo pelo sujeito individual ou coletivo. Existe também um terceiro correspondente que se deu como forma de ressurgimento da história social e da sociologia histórica, intitulado de “ciência histórica socioestrutural”.

Nos últimos anos, os trabalhos com História Oral possibilitaram estudos sobre os processos de esquecimento e memória pública. A investigação em torno de temas como violência e gênero salientaram a importância da subjetividade para a compreensão de outros aspectos da experiência humana na História<sup>12</sup>. Fazer documentário seria, portanto, uma operação pedagógica para relatar, delatar e analisar os documentos/monumentos (LE GOFF, 2003) que ficaram sobre aqueles que foram violentados pelo Estado de Exceção desde 1964.

## **1.2 A História Oral como forma e conteúdo no documentário no Pós-Retomada.**

Como a oralidade pode contribuir para um traço de memória pública no documentário? A possibilidade de utilizar as fontes orais como produção de conteúdo marca a atividade documental, a exemplo do cineasta que se põe defronte ao objeto filmado e se lança em perguntas ou do historiador que faz uma série de interlocuções entre sujeitos participantes dos episódios históricos. A entrevista tem centralidade na obtenção da pesquisa, pois é nela que reside a limiar diferença entre a fabricação de testemunhos e/ou a obtenção de indícios para verificação das hipóteses estudadas.

O historiador oral, embasado em suas práticas culturais, articula-se dentro do jogo da memória pública, prática esta que requer um conjunto de performances verbais (CHARTIER, 1990). A partir dessa coleta de depoimentos, o que pode ter sido pensado e dito deve ser considerado nas circunstâncias em que essas falas foram expressas. Por vezes, a importância da oralidade não está nos conteúdos que emergem, mas nas instâncias em que foram produzidos. A metanarrativa da legitimação do real está sempre posta em questão ao se

12 É o caso do documentário referencial de Claude Lanzmann, *Shoah* (França, 1985), filme que inaugurou um novo ponto de vista estético e ético sobre o Holocausto e modificou, definitivamente, as relações entre Cinema e História. Além das questões postas sobre a construção do presente e do passado no documentário em *Face aux fantômes* (França, 2009), do documentarista Jean-Louis Comolli e da historiadora Sylvie Lindeperg.

trabalhar com o artifício da exposição oral. No caso do documentário, é válido questionar: quais as marcas a que remetem sua enunciação?

Sim, há enunciados centrais na narrativa documental que se pautam em aspectos orais e suas fontes ou sobreviventes dos eventos históricos como argumentação do arco dramático. A relação do chamado “documentário do eu” propõe uma consciência de se estar diante de uma câmera de um documentarista e se propor uma fala, uma encenação. No caso do *corpus* desses filmes, uma atuação política. Assumir a identidade da filha marcada pela ausência do pai (Maria Clara Escobar); a filha em busca do entendimento do vazio deixado pelo assassinato do pai (Flávia Castro); a filha que enaltece a história política da mãe e do pai, dos “tios”, como eram chamados os amigos que também foram militantes e exilados (Tuca Siqueira); a sobrinha que fortalece a imagem do tio-mito, líder da esquerda revolucionária (Isa Grinspum); a sobrinha que almeja revelar a verdade sobre o assassinato da tia e apaziguar o sofrimento da família (Maria Pamplona); a irmã que faz do filme uma maneira de homenagear a relação de solidariedade e afeto entre a esquizofrenia e a morte, entre seus irmãos, dentro de um quadro político de extremos (Lúcia Murat); por fim as filhas que costuraram uma teia de auto-observação sobre o que é ser uma criança em meio a uma família de militantes (Marta Nehring e Maria Oliveira). É necessário perceber a oscilação entre a consciência e a resistência à ideia de esquecimento nas narrativas orais e suas subjetividades em exposição.

Ao interpelar seus objetos de pesquisa, tanto o historiador quanto o cineasta convivem com os limites da linguagem e do mito da imagem real (MORETTIN; NAPOLITANO; KORNIS, 2012). No primeiro momento, a imersão; depois, o levantamento e a observância dos fenômenos recolhidos; na sequência, exige-se uma descrição por vias de se identificar a singularidade ou recorrências dos dados que se apresentam; por fim, o historiador oral e o documentarista analisam o material recolhido e, ao compará-lo, montá-lo, terminam reinterpretando seus objetos em uma nova distinção. No cinema do real, a abordagem do narrador ou orador que é o próprio cineasta marca de maneira definitiva sua estética realista, uma vez que conduzir a narrativa deflagrando sua história pessoal pode ser um disparador de sensibilidades mais objetivas, apesar de se correr o risco do pastiche melodramático. Enquadrar o “eu” a partir da sua própria voz *over* pode trazer para o espectador uma intimidade ou acolhimento dos fatos narrados com mais empatia com público.

Nesse tópico, apresento algumas fontes orais nos oito documentários do *corpus* da tese. Pontuo quais os eixos de ligação entre as entrevistadas, quais temas são tratados em comum e como a abordagem dos assuntos se distingue e/ou se distancia. Há aproximações entre *15 filhos*, *Vou contar para os meus filhos*, *A mesa vermelha* e *Marighella*. Esse grupo

utiliza a entrevista dos personagens participantes da história como centralidade do discurso, bem como seus traumas e reparações, que se conectam pela montagem cinematográfica enunciativa das vozes em um tom consonante – não há segunda opinião ou direito ao contraditório sobre os fatos transcorridos. Nesses filmes, existe uma prevalência das falas em primeira pessoa e do testemunho ocular, o que leva a entender que há uma clara intenção das cineastas em contar “nossa versão da história”.

Maria de Oliveira Soares, diretora do curta-metragem *15 filhos*, foi presa acompanhada de sua mãe, Eleonora Menicucci de Oliveira, e Marta Nehring, codiretora do filme. Esse filme apresenta o depoimento das duas diretoras, de Ernesto José de Carvalho, Janaína de Almeida Teles, Edson Luis de Almeida Teles, João Carlos S. de Almeida, Vladimir Gomes da Silva, Gregório Gomes da Silva, Tessa Lacerda, Telma Lucena, Denise Lucena, Ivan Seixas, Priscila Arantes, André Herzog e Chico Guariba. A cena de abertura apresenta a canção de Ivan Lins, “Aos nossos filhos”. Uma espécie de confissão dos pais sobre as escusas que o momento político afligiu na vida das crianças: “Perdoem a cara amarrada/ Perdoem a falta de abraço/ Perdoem a falta de espaço (...) Perdoem por tantos perigos/ Perdoem a falta de abrigo/ Perdoem a falta de amigos”. O filme valoriza o tom dos relatos orais sobre um grupo específico de adultos que, enquanto crianças, foram mantidos em cárceres, nascidos em cativeiros, torturados ou ameaçados. O que há em comum entre eles é sua infância marcada pelo distanciamento e pela fragmentação de suas famílias. Por vezes, essas crianças chegaram a presenciar a tortura dos seus pais. Foi o caso de Janaína Teles e Edson Teles, filhos de Maria Amélia Teles (Amelinha) e César Augusto Teles, responsáveis pela comunicação do PCdoB, presos e torturados pelo então major Carlos Alberto Brilhante Ustra.

No dia 29 de dezembro de 1972, um dia após sermos presos, os policiais/agentes do Exército sequestraram também nossos dois filhos e minha irmã Crimeia, que cuidava deles naquele momento. De casa, foram levados aos berros, gritos e ameaças, sob a mira de metralhadoras até serem deixados na OBAN (DOI-Codi/SP). Meus filhos Janaína e Edson foram usados pelos bárbaros e boçais opressores, como instrumentos de tortura psicológica, pois a todo tempo os “militares” diziam a mim e ao César que nossas crianças também seriam torturadas e mortas. Edson e Janaína foram testemunhas dos gritos de dor dos presos políticos sendo torturados e, principalmente, do meu rosto transfigurado, de tal modo que só fui reconhecida pelo Edson quando ele me ouviu chamá-lo, identificando-me pela voz, uma vez que eu estava deformada em função das equimoses provocadas pelas torturas. Meu filho, à época, tinha apenas 4 anos de idade e se lembra da: “Horrrível sensação de estar diante de alguém que conhecemos a voz, mas não há identificação com o corpo, que a esta altura estava roxo, com hematomas(...)”. (TELES, In: CEV-SP, 2014, p. 269).

O problema comum presente nos quinze relatos é o paradoxo da identidade. Fato narrado por Priscila Arantes: seu nome de nascimento só pôde ser utilizado a partir dos seus 11 anos: “Trago comigo a história marcada por duplo nome: um clandestino e outro verdadeiro”. Priscila relatou em “Identidade, nome e o paradoxo da liberdade: carta aos meus pais” (2014, p. 27), texto publicado no livro produzido pela Comissão Estadual de São Paulo, que não conseguiu se encontrar em nenhum nome durante anos. Ao longo de *15 Filhos*, Priscila reforça o depoimento afirmando seu deslocamento identitário a partir das percepções fragmentárias da sua infância: “Filho de pessoas normais a mãe é médica, o pai é engenheiro, é advogado. Tem uma profissão. Aldo e Dodoca, meus pais, não tinham isso. A atividade profissional deles era um mistério pra mim na época”. Seu pai foi Aldo Silva Arantes, presidente da União Nacional dos Estudantes em 1961. Em 1964, exilou-se em Montevideú. De volta ao Brasil em 1965, passou a viver na clandestinidade. Em 1972, entrou no PCdoB e, no ano de 1976, foi preso no episódio conhecido como “Chacina da Lapa” – operação do Exército brasileiro no Comitê Central do PCdoB que culminou com a morte de três dos dirigentes do partido. No ano de 1977, foi condenado a cinco anos de prisão, mas, depois da anistia, em 1979, saiu do cárcere e exerceu mandato de deputado na Constituinte em 1988. A mãe de Priscila, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes, foi uma das fundadoras da Ação Popular (AP), presa em 1968 em Alagoas com a filha e o filho André. Foi ativa militante na luta no Comitê Brasileiro pela Anistia de São Paulo e dirigente dos Movimentos Nacionais pela Anistia (1978-1982).

A história de vida e a História Oral são parte de perspectivas metodológicas da experiência direta com atores sociais. A autobiografia, também, dá uma legitimidade à mobilização dos sujeitos como produtores de saberes. Ouvi-los, gravá-los e interpelar esse grupo de adultos, antes crianças clandestinas, exige um trabalho interpretativo e de organização dos autorrelatos. A escuta sensível dos componentes e as dimensões relevantes sobre os relatos de infância estão atreladas à historicidade e às subjetividades marcadas por perdas e que, de certa maneira, reúnem essas pessoas em um mesmo grupo social. *15 Filhos* é um documentário sobre histórias de vida particulares de uma época, de uma geração que viveu diretamente a experiência da repressão e que se inscreve, dentro dos limites possíveis, na história de repressão. Essa “comunidade de pertencimento” narra lembranças indizíveis ou subterrâneas. A retórica é fundamental para dimensionar trajetórias de vida que foram conturbadas pela perseguição política.

As narrativas nos trazem também a subjetividade de uma época, os dilemas e

escolhas, as projeções, expectativas, projetos de vida e utopias, formas de pensar, amar, ponderar, dar sentido à vida. Mas trazem estes elementos atualizados e ressignificados, numa narrativa que se constrói mais de 30 anos depois, num outro cenário, numa outra conjuntura, não apenas do país, mas de suas próprias vidas. A memória e a retórica estabelecem então uma íntima relação que busca não apenas dar sentido e coerência a uma trajetória de vida mas também compartilhá-la, torná-la compreensível para o outro — que ouve, grava e filma o depoimento. Esse processo torna-se ainda mais marcante pelo fato de que antes da entrevista é relatado o objetivo do projeto de constituir um painel nacional da história e da memória da história política recente do país. (ARAÚJO, 2011, p. 116).

Para uma das coordenadoras do projeto “Marcas da Memória: História Oral da Anistia no Brasil” (2011), Maria Paula Araújo, há uma relevância na questão na força da imagem nos testemunhos. A historiadora defende que a imagem do próprio depoente que se expõe em gestos, expressões e tons carece de uma análise equivalente à sua fala e ao texto produzido a partir dela. Em *15 Filhos*, essa força da oralidade está naquilo que as pessoas querem compreender da sua vida cotidiana, das suas dificuldades, das contradições e das tensões e problemas que essa experiência lhes impõe. “Deste modo, exigem uma ciência das mediações (História Oral) que traduza as estruturas sociais em comportamentos individuais ou microsociais.” (FERRAROTTI, 1988, p. 20).

O documentário *15 Filhos* é dividido a partir dos temas: Clandestinos; Infância; Tortura; Morte; Visitas no presídio; Vidas no exílio; Saudades do Brasil; Escola; Quem é meu pai?; O desaparecido e os desafios na tentativa de reconstituir uma figura familiar ausente. Ao longo dos 19 minutos de filme, temos depoimentos contundentes de adultos como Ernesto Carlos Dias do Nascimento, preso ainda criança, considerado “elemento menor subversivo”, terrorista banido do País por decreto presidencial. Viveu por dezesseis anos no exílio. Filho de Manoel Dias do Nascimento e Jovelina Tonello Mantovani do Nascimento, militantes da VPR. Manoel conta, sobre a passagem pela prisão:

No dia 18 de maio de 1970 fui preso em São Paulo com minha mãe. Eu tinha apenas 2 anos de idade. Fomos levados para a OBAN, onde meu pai foi torturado na minha frente. Passei ainda pelos cárceres do DOPS, Presídio Tiradentes e DOI-Codi/SP. Depois de um tempo, me separaram da minha mãe e fui para um local incerto, talvez para o Juizado de Menores. Minha mãe solicitou aos militares que me entregassem para minha madrinha, tia Bê, mas nunca o fizeram ou entraram em contato com essa tia. Fui mantido lá como qualquer outro preso político e me levaram diversas vezes às seções de tortura para ver meu pai preso no pau de arara. Para o fazerem falar, simulavam me torturar com uma corda, na sala ao lado, separados apenas por um biombo. (NASCIMENTO, In: CEV-SP, 2014, p. 139).

A ênfase na palavra falada e a predisposição de dar destaque aos sujeitos sobreviventes é parte de uma estratégia central da composição, também, dos dois documentários de Tuca Siqueira: *Vou contar para os meus filhos* e *A mesa vermelha*. A oratória retórica, para Bill Nichols (2005, p. 130), combina uma série de “atrações com narrativa coerente, orquestração poética das cenas e voz *over* que confirma uma perspectiva do mundo histórico”. A montagem da observação conduz o espectador na organização mental através dos detalhes nas revelações dadas pelos depoimentos, mesmo na montagem paralela entre as respostas dos entrevistados para o mesmo tema. O modo expositivo cria sequências na argumentação nos relatos orais do filme, fortalecendo a estrutura da diegese fílmica. Tuca Siqueira enfatiza, em seus dois filmes, um tipo de documentário filiado ao realismo absoluto ao montar um mural de vozes de 24 ex-presas da Colônia Penal Feminina Bom Pastor, no Recife, e de 23 ex-detentos da penitenciária masculina Barreto Campelo em Itamaracá (PE).

O Tomo III do Relatório da Comissão da Verdade, “Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas”, dedica um capítulo à violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes. Nele, há um detalhamento de relatos sobre o mecanismo de humilhação das mulheres como instrumento de poder e dominação utilizado pelos militares<sup>13</sup>. A hierarquia de gênero e sexualidade e a violência sexual relatada pelas sobreviventes da ditadura militar foi prática rotineira nos espaços dedicados à tortura contra as mulheres. A noção de feminilidade e a masculinidade foram mobilizadas para perpetrar a violência, considerando identidades femininas como ilegítimas (adúltera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada, etc.).

Na “Colônia das Mulheres Delinquentes”, como consta na documentação do Arquivo Público do Estado de Pernambuco, houve 24 presas políticas entre 1969 e 1979<sup>14</sup>. Tuca Siqueira enquadra o convívio entre as presas a partir da relação de “alívio” entre estar oficialmente presa, pois a permanência no Quartel do Derby e no DOPS significava sessões de tortura e prisão em situação clandestina. Os dados levantados entre a CNV e a Comissão Dom Hélder (PE) informam que seis pessoas morreram e dez desapareceram em ações

13 A primeira publicação que denunciou a prática de tortura em crianças, mulheres e gestantes foi o Projeto Brasil Nunca Mais, publicado pela Editora Vozes, via *Arquidiocese de São Paulo* (1985).

14 Das 24 presas políticas do Bom Pastor, eram militantes do PCB: Lylia da Silva Galetti (presa entre 1971 e 1973), Maria do Socorro Diógenes (1972), Rosa Maria Barros Santos (1971-1973), Soni Marla Beltrão (1972), Vera Maria Rocha (1970), Helena Mota Quintela (1972), Maria do Carmo Tomaz (1973-1975) e Nancy Mangabeira Unger (1970). Da Ação Popular: Ana Maria Fonseca (1969-1971), Eridan Moreira Magalhães (1969-1970), Gilseone Westin Cosenza (1971-1972), Helena Serra Azul (1969-1971), Lília Maria Pinto Gondim (1969-1970). Da ala trotskista: Cleusa Maria Palm Aguiar (1970-1971), Erlita Rodrigues (1973), Maria Quintela de Almeida (1972), Vera Lúcia Stringuini (1970-1972). Da ALN: Dulce Chaves Pandolfr (1971), Maria Teresa Lemos Vilaça (1970-1974). Do PCR: Selma Bandeira (1978-1979) e Maria Aparecida dos Santos (1978-1979). Do PCB: Maria Yvone Loureiro Ribeiro (1971-1973). Da Polop: Yara Falcon Lins (1970-1972). Da VAR-Palmares: Áurea Bezerra dos Santos (JORNAL DO COMÉRCIO, 2011).



envolvendo agentes do DOPS e do DOI-Codi do Recife.

Lilian Gondim, ex-militante da Ação Popular, passou pela Bom Pastor de junho a julho de 1969 e de março a dezembro de 1970. A primeira prisão de Lilian foi junto a um grupo de cinco estudantes enquanto pichavam “Fora Rockefeller” nos ônibus coletivos no Recife. No ano de 1969, o então governador do estado de Nova Iorque, o milionário Nelson Rockefeller, realizava visita ao Brasil e era considerado o emblema do “imperialismo norte-americano”. Ela relata como foi seu julgamento e detenção no Bom Pastor:

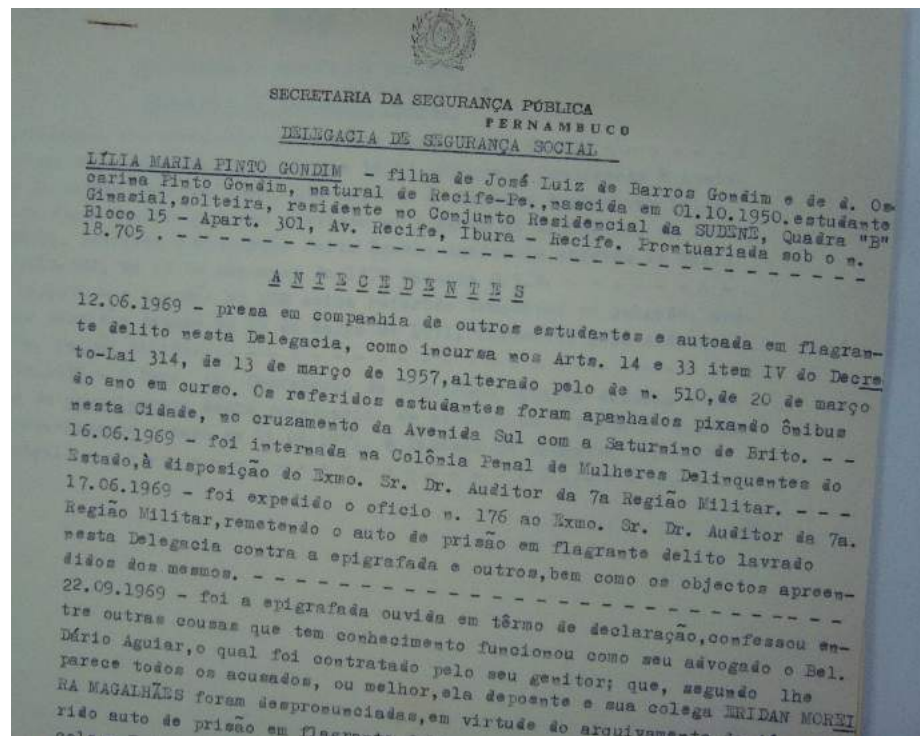
Não tinha nenhuma testemunha de acusação. O policial que tinha prendido a gente tinha morrido. Os motoristas de ônibus não quiseram depor. Apesar disso nós fomos condenadas por unanimidade por agressão à nação amiga (...) O que marcou no Bom Pastor foi o nascimento de “Calanguinho”, Manoel Carlos, filho de Helena Serra Azul. Ele nasceu em cárcere e foi filho de 10 mulheres: uma pariu e as demais tomaram conta. Logo que ele nasceu, Helena ficou muito doente. Então “Calanguinho” foi nosso filho, todas ajudavam, davam comida, brincavam durante os dez meses que ele esteve conosco. Depois o bebê começou a ter convulsões, a mãe de Helena veio e o levou para Fortaleza. Esse período de “Calanguinho” foi muito difícil, porque a gente não conseguia entender como uma criança podia ser tão penalizada. Ele já tinha sido penalizado, porque Helena foi torturada grávida. E como é que podia proibir um bebê de tomar banho de sol? (VOU CONTAR PARA OS MEUS FILHOS, 2010)

A Comissão Nacional da Verdade e a Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Hélder Câmara realizaram diligências em 16 de outubro de 2014 nos prédios que funcionaram o DOPS de Pernambuco e o DOI-Codi do IV Exército, no bairro de Boa Vista, no Recife. Nessa visita, Lilian contou sobre o cárcere e as torturas nos três dias que ficou detida no DOI-Codi: “Quando a gente chegava, além da tortura física e humilhação, você sofria a indignação de ter sua roupa arrancada do corpo. O tempo todo que estive presa aqui fiquei sem roupa, só devolveram quando fui solta”<sup>15</sup>. Mesmo após ser solta do Bom Pastor e estar em “liberdade”, no ano de 1972, foi sequestrada grávida na porta de casa e torturada durante três dias pelo policial civil Luís Miranda.

A violência institucional, com seus órgãos de repressão especializados, demonstrava como sua estrutura se organizava através das hierarquias das relações de poder. A construção do poder é parte constitutiva da sociedade, das identidades coletivas e individuais, uma vez que o Estado é uma extensão dos valores calcados na sociedade. As assimetrias na hierarquia de gênero e sexualidade ficou expressa no caráter sexista e homofóbico no tratamento que os militares deram aos presos de modo generalizado. A construção do feminino como algo

<sup>15</sup> Três ex-presos políticos, Marcelo Mesel, Alanir Cardoso, Lilia Gondim e José Adeildo Ramos foram convidados pela CNV para reconhecer os locais de tortura no Recife (CNV, 2014).

inferior produziu também uma válvula de violência associada ao masculino como expressão de virilidade. Isso fica claro quando se dá voz às sobreviventes que relataram estupros, humilhações, maus-tratos e torturas sexuais por não estarem em seus “lugares de mulher, filha, esposa e mãe”.



Anexo 16 –Prontuário Número 18705, 1969, Arquivo Público de Pernambuco.

Outro ponto que Siqueira pautou, agora em *A mesa vermelha*, foi um tema até então pouco explorado nos documentários sobre presídios na ditadura: o papel desempenhado pelos coletivos políticos em termos de solidariedade e resistência ao regime autoritário. Na Penitenciária Barreto Campelo, os coletivos realizaram sete greves de fome entre 1974 e 1980. A primeira, em 1974 a segunda em julho de 1975, a terceira em outubro do mesmo ano e a quarta em 1977. A quinta, em 1978, fez parte da primeira Greve de Fome Nacional dos Presos Políticos. A sexta, em 1979, ficou conhecida como Greve de Fome Nacional pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita. A sétima foi entre dezembro de 1979 e janeiro de 1980, quando os dois últimos presos políticos, Rholine Sonde Cavalcanti e Luciano de Almeida, ainda se encontravam em cárcere.

A primeira greve de fome nacional dos presos políticos do Brasil foi puxada por Itamaracá. Porque o isolamento Carlos Alberto Soares e Rholine era uma coisa destrutiva. Ficaram de 1975-1978 em regime de isolamento só os dois,

separados do conjunto. Então a gente decidiu que a prioridade das nossas reivindicações era a luta pelo retorno deles e que tudo mais era secundário. Aí a gente entra em contato com os presídios do Brasil todinho. Carlos Alberto e Rholine faz um escalonamento, entram em greve. Uma semana depois a gente entra e depois os presídios no Brasil inteiro entraram. No ano de 1978 foi a primeira greve nacional de todos os presos políticos do Brasil. (A MESA VERMELHA, 2014).

No livro *Dossiê Itamaracá: cotidiano e resistência dos presos políticos (1973-1979)*, a pesquisadora Joana Côrtes (2015) tratou do fechamento da Casa de Detenção do Recife e da transferência dos presos para a Penitenciária Barreto Campelo. Em dissertação de mestrado na PUC (SP), Côrtes realizou levantamento sobre o sujeito político e os processos vividos até o momento da prisão, explicou a estruturação dos coletivos, a construção da identidade do preso, a resistência e a repressão no cárcere e a decisão pelas greves de fome, além da resposta em termos de censura imposta à comunicação e às cartas da unidade até a negociação com as forças repressivas e o momento de libertação dos presos em agosto de 1979. Sua pesquisa produziu uma cartografia sobre o mal-estar na prisão política e as formas individuais de resistência, cruzando entrevistas com ex-presos com análises de suas correspondências, de fotografias, da cobertura dos jornais à época e da documentação do DOPS disponível no Arquivo Público do Estado de Pernambuco.

É pertinente observar ainda como a greve de fome de outubro de 1975 em Itamaracá vai provocar o crescimento do caráter político do movimento, com a adesão de grupos ligados aos direitos humanos que combatem a truculência do regime que recai não só sobre os presos políticos, mas também sobre seus familiares. Ao investigar esse aspecto, é possível compreender como se consolida, durante as greves de fome, o acúmulo gradativo da articulação de forças de entidades aliadas dos apenados e opositoras da ditadura que, nos anos seguintes, forjam uma unidade maior na luta pela anistia e pela redemocratização do país (CÔRTEZ, 2015, p. 138)

Um dos dados que Joana Côrtes deixa ao fim do livro é a grande presença das mulheres na organização e atuação política em termos de expansão das redes de solidariedade, seja na mobilização pelas visitas, no Movimento Feminino pela Anistia ou nos Comitês Brasileiros pela Anistia. As mães, as irmãs, as esposas, as amigas e as mulheres foram responsáveis por denunciar e pressionar as sanções impostas pelos militares. Essa postura foi decisiva para romper o bloqueio da ditadura dentro e fora das prisões, fortalecendo a legitimidade em defesa dos direitos dos detentos.

Um claro exemplo da mulher militante como principal fonte da narrativa está em *Marighella*. A tia da cineasta Isa Grinspum Ferraz é Clara Chaf, militante do PCB e

companheira de Carlos Marighella de 1948 a 1969. Infelizmente, o documentário reafirma a imagem de Clara como coadjuvante na vida do marido. No entanto, Clara foi uma das mais importantes ativistas do movimento de mulheres durante a anistia. Defendeu direitos como divórcio, 13º salário e educação pública para as crianças antes dessas bandeiras se tornarem partidárias. Fundou a Secretaria de Mulheres do PT e compôs o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM). Atualmente, preside a Associação Mulheres pela Paz. O jornalista Mário Magalhães, autor do livro *Marighella, o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012), resume os 92 anos de vida e mais de cinquenta na trajetória como militante de Clara Chaf:

Ingressou no PCB menor de idade no Nordeste, trabalhou na assessoria parlamentar do Partidão no Rio de Janeiro; foi presa e ameaçada na década de 1950 durante o Estado Novo; golpistas do Dops, em 1961, arrombaram a porta do apartamento em que ela vivia com seu companheiro, Carlos Marighella; na crise dos mísseis, em 1962, Clara cruzou com Che Guevara em Havana; em 1964 conseguiu escapar dos policiais, mas Marighella levou um tiro e foi preso; Clara foi uma das primeiras cidadãs processadas pela ditadura recém-parida; incorporou-se à ALN, maior organização armada de combate aos generais e seus sócios; sobreviveu à morte de Marighella, em 1969, à caçada dos beaguins e amargou o exílio até 1979; de retorno ao Brasil, prosseguiu na militância feminista, na trincheira da democracia e foi pioneira do PT e passou a ser, ela própria, personalidade de projeção mundial. (MAGALHÃES, 2015).

Já em *Diário de uma busca, Uma longa viagem, Em busca de Iara e Os dias com ele*, há uma predominância dos relatos a partir da própria cineasta como narradora que está em conflito e confronto com uma imagem do passado. Suas subjetividades são fragmentadas e tentam se reconstituir a partir da narrativa do drama posto. Vejamos as situações: desvendar o assassinato empreendido pelo Estado e ter a chance de enterrar metaforicamente seu familiar; recolher lembranças do núcleo familiar através das desventuras e projetos geracionais em conflito; ou, ainda, procurar pelo pai ausente.

As pesquisadoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), ao retomarem Jean-Claude Bernardet no prefácio à nova edição de *Cineastas e imagens do povo*, apontam sua crítica ao uso excessivo da entrevista como único mecanismo de prática documental. A redundância da verbalização em domínio pode acarretar em uma perda da observação, repetição da mesma espacialidade se atendo à dicotomia clássica sujeito-objeto. Porém, identificam que há um *boom* não correspondente ao enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas. Nos documentários *Os dias com ele, Diário de uma busca e Uma longa viagem*, são predominantes a questão da autorrepresentação típica da cinematografia Pós-

Retomada a partir da oralidade.

O que podemos identificar (...) é, primeiramente, uma tendência à particularização do enfoque: em vez de almejarem grandes sínteses, análises ou interpretações de situações sociais mais amplas, os documentários buscam seus temas através do recorte mínimo, abordando experiências e expressões estritamente individuais. As composições são variadas, mas há, de todo modo, uma valorização da subjetividade (LINS; MESQUITA, 2008, p. 49)

Lúcia consegue, a partir da sua visada “de dentro” do seio familiar, trazer à tona sua escolha pela luta armada, o caminho pela Medicina e Saúde Coletiva do irmão Miguel e o desbunde do irmão Heitor. Três personagens que entrelaçam um microcosmo de caminhos estéticos políticos geracionais completamente diferentes:

Dos cinco filhos, éramos três que crescemos nos anos 1960. Queríamos mudar o mundo ou, pelo menos, que ele deixasse ser como éramos: libertários. Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas. (UMA LONGA VIAGEM, 2011).

A proximidade entre Murat e Miguel apresenta-se em conversas digressivas, um pacto de intimidade entre quem filma e quem é filmado, intercalando o presente e o passado através da leitura das cartas trocadas. A conexão de suas pequenas sagas de vida se pendulam entre a experiência do cárcere da cineasta e a vivência flâneur, dândi, contracultural de Heitor. Murat dirige a dramatização das cartas de Heitor junto com as projeções de fotografias de viagem. Os arquivos de jornais e os testemunhos orais condensam uma espécie de um diário da jornada da família Murat Vasconcellos: “Enquanto Heitor viajava pelos mares do Sul, eu começava meu primeiro filme e Miguel iniciava uma carreira acadêmica”, afirma a narradora. A história de militante do MR-8, presa por duas vezes, e os quatro anos no presídio Talavera Bruce, no Complexo Penitenciário de Bangu, contrastavam com a faculdade de Miguel de se tornar um andarilho pelo mundo durante nove anos (1969-1978).

Bilpin, Setembro de 1977. A coisa mais preciosa que possuo é minha liberdade. É a certeza de poder sair de qualquer quebrada sem ter que dar satisfação à persona. Não a venderia por nada nesse mundo (...) Essa é a liberdade que me mantém indo, se a perdesse agora perderia a razão de viver. Eu sinceramente não sei ao que está me dirigindo essa liberdade ou essa ânsia pela liberdade. Mas a ideia dela me alimenta, me estimula, me faz levantar da cama nessas manhãs frias. Talvez esteja me carregando para uma total incapacidade de viver socialmente. A solidão é dura. Dizem que o homem é um animal puramente social. Vou ver se ponho isso a prova. (UMA

LONGA VIAGEM, 2011).

Duas realidades em paralelo, duas escolhas opostas, mas uma clara proximidade afetiva no diálogo entre irmãos. Diante da câmera eles cozem cenas fraternas, revelam tensões entre juventudes frágeis que tentavam se reencontrar em seus espaços políticos opostos. A morte do irmão mais velho em 2009, Miguel, representava o fim de um ciclo. “Fazer o documentário profundamente pessoal era a maneira de viver meu luto e refletir sobre nossas histórias de vidas compartilhadas”, completa Murat em entrevista (In Anexo 2, p. 177). Karla Holanda (2004) identifica a micro-história como tendência no documentário brasileiro contemporâneo, pois os personagens do documentário não estariam atrelados à representação de um tipo social, mas, sim, mais inclinados à individualidade.

De modo análogo, consideramos que a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, através da história de indivíduos ou de pequenos grupos. Verificamos que ela se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao mecanismo “particular/geral”. (HOLANDA, 2004, p. 91).

Aliás, a preferência de tratar de assuntos tão comuns a todos como a morte e/ou o vácuo deixado pela imagem da perda familiar gera uma feição mais intimista, atentando ao comportamento do indivíduo. Flávia Castro demonstra uma resignação ao não desvendar as motivações finais do pai. A sensação de se estar perdido e sem adesão ao grupo político no processo de redemocratização marcou profundamente muitos dos exilados. O fato é que muitos deles adoeceram e o “estar em nenhum lugar” promoveu desequilíbrios de suas subjetividades. Foi o caso do pai de Flávia, Celso Castro. Já Murat, através de seu documentário reflexivo, empenha-se em um processo de construção de significados das escolhas geracionais no âmbito de sua família. Maria Clara Escobar persiste em criar uma ponte entre si mesma e a imagem do pai intelectual excessivamente crítico e autocentrado – ou seria um resgate de uma paternidade inexistente? Escobar chega a citar que a história do seu pai é a história do seu país. A abordagem micro e macroanalítica na história pode conter vantagens, limitações e riscos na utilização da prática geral e particular desses documentários. Segundo Karla Holanda (2004, p. 97) “não é uma utilização de uma abordagem micro ou macro que determinará o mérito de um documentário”, pois a questão está direcionada na “dinâmica que se estabelece entre o filme e o contexto histórico-social”.

### 1.3 Pedagogia do cinema e o direito à memória.

Os usos da memória são uma construção coletiva, conflitiva e negociada. Então, pode uma imagem ensinar? Sim. Educa na medida em que tanto do ponto de vista formal quanto de conteúdo vincula um pensamento encorajando o senso crítico do espectador (LEANDRO, 2001). As imagens do passado protegem esse futuro do presente? Sim, na medida em que seu repertório condense imagens profiláticas e protetoras. Comento, neste tópico, o uso didático dos documentos visuais produzidos pelos parentes dos presos políticos em termos de *reprise*, *remontage* e *retournement* (NINEY, 2009). Todos os documentários deste *corpus* utilizam-se de fontes tais como cartas, álbuns de fotografias, filmes de família, recortes de jornais, resgates de áudios, mecanismos que transcrevem a dimensão pessoal em um arquivo público.

Ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes estão, sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, naquele passado imbricado, o que é eleito e construído diegeticamente constitui uma evocação do e para o presente (...) Tratar os filmes que têm como tema o passado ditatorial como filmes-arquivo, no sentido dado à noção de arquivo proposta por Derrida: material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode “pôr em questão a chegada do futuro”. A indagação que esta noção de arquivo propicia é política. Os filmes-arquivo trabalham com memória, que é matéria construída no presente. (SOUZA, 2008, p. 51).

Esse microcosmo de espetacularidade coloca o documentário em um papel vital para a História de um país, O que é reforçado por Patricio Guzmán<sup>16</sup>, cineasta chileno: “Um país sem documentário é como uma família sem álbum de fotografias. Países sem memória são anêmicos e conformistas”. O cinema contribui para desenvolver nossa competência para ver, pois nos auxilia enquanto espectadores a ter uma disposição em considerar socialmente as histórias a partir da sedução da linguagem cinematográfica.

Naturalmente, a habilidade de ler imagens não se dá apenas vendo filmes, mas ao se condensar leituras, ao se aguçar o senso crítico e ao se criar uma atmosfera cultural que nos facilite tal imersão. A experiência do cinema em sala de aula, sobretudo, pode potencializar a criação de empatia e solidariedade para dadas questões. O cinema é um espaço privilegiado de produção de relações de sociabilidade e sua natureza é eminentemente educacional – mesmo que certos filmes não se proponham a ser inicialmente.

---

16 Em entrevista à Carta Maior feita no dia 8 de junho de 2012, Patricio Guzmán discorreu sobre a importância e necessidade da memória como instrumento político de identidade do país e de seus indivíduos durante o evento “Memória e Transformação”, promovido pelo Instituto Vladimir Herzog e Cinemateca Brasileira. A entrevista pode ser vista no canal da Carta Maior no YouTube em <[https://www.youtube.com/watch?v=kWPNrj\\_yCk](https://www.youtube.com/watch?v=kWPNrj_yCk)>.



*“A mesa vermelha” (2013) remonta a fotografia do cárcere, tempo passado e tempo presente.*



*50 anos do Golpe: ocupações em espaços de memória e intervenções artísticas (2014)<sup>17</sup>*

Os filmes são intérpretes do passado a partir de seu lugar no presente. Algumas razões corroboram para isso: o barateamento dos meios de produção do cinema desde o início dos anos 2000 e a atuação das organizações sociais que se engajam nessa seara. A ampliação de movimentos civis como o Tortura Nunca Mais, coordenado por Cecília Coimbra; o Ocupa DOPS, no Rio de Janeiro; os comitês regionais Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça, por Leo Alves Vieira; a ampliação, também, de atos como os “esculachos” públicos<sup>18</sup> na frente da casa de torturadores e agentes da repressão realizado pelo Levante da Juventude em onze estados da federação; a sessão de projeção de filmes e intervenções artísticas na fachada do Ministério do Exército e Clube Militar do Rio de Janeiro pelos coletivos Projetação e Fora do Eixo; entre outros, foram algumas das atividades que atuaram na produção e na reiteração crítica e visual sobre a ditadura civil militar. O que demonstra, outra vez, que esse assunto não está encerrado.

Quais as condições estruturais e políticas para emergência dessa cinematografia no

17 Fotografias disponíveis nas páginas do Ocupa DOPS, da Plataforma Projetação e do Levante Popular da Juventude no Facebook.

18 No canal do jornal *Brasil de Fato* no YouTube, é possível ver vídeo do esculacho em São Paulo em frente à casa de Harry Shibata, médico legista que assinou laudo falsificado do jornalista Vladimir Herzog. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=sI3RoFqq\\_cI&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=sI3RoFqq_cI&feature=youtu.be)>.



Brasil? Além da Comissão Nacional da Verdade, foi criada uma rede de comissões estaduais entre seis estados: Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Houve uma promoção coordenada de projetos de memória e reparação<sup>19</sup>, que é uma das competências da Comissão de Anistia, conforme o Decreto nº 8.031 de 20 de junho de 2013. Foram quatro ações pedagógicas, que consistiram 1) na criação de espaços de memória como o Memorial da Anistia Política do Brasil, em Belo Horizonte; 2) nas Caravanas da Anistia, com noventa sessões públicas itinerantes de apreciação de requerimentos, seguidas de atividades educativas e culturais; 3) nas Clínicas de Testemunho, com a implementação de dispositivos e núcleos de apoio e atenção psicológica aos indivíduos, famílias e grupos afetados pela violência praticada por agentes do Estado entre 1946 e 1988; e, por fim, 4) na injeção de fomento nos editais “Marcas da Memória”<sup>20</sup> entre 2010 e 2013.

Essa última proposta também viabilizou projetos audiovisuais que visavam preservar, divulgar e formar público a partir da memória da anistia política e do processo de Justiça de Transição no Brasil. Inclusive, alguns filmes citados nesta tese também receberam esse financiamento, a exemplo dos documentários dirigidos por Tuca Siqueira – aliás, é proibido comercializá-los porque seus direitos fazem parte de um projeto público de formação. Enquanto os trabalhos da CNV estavam em funcionamento, houve uma série de atividades públicas onde o Estado assumiu a responsabilidade e se desculpou oficialmente pela violência impetrada no passado.

Páginas e perfis produzidos sobre o tema nas redes sociais, exposições fotográficas, mostra de filmes alusivos aos cinquenta anos do Golpe, ações de coletivos artísticos com projeções e achincalhes públicos em espaços que foram utilizados pelo regime repressivo, trabalhos acadêmicos e livros publicados aumentam a divulgação, nos últimos vinte anos, sobre esse período da nossa história<sup>21</sup>. O circuito de memória (HUYSSSEN, 2000) sobre esse momento histórico está em pleno desenvolvimento. Lanço a hipótese de que esse seja um

19 A Comissão de Anistia fomentou uma série de filmes a respeito da temática da ditadura. Entre eles, destacam-se *Os advogados contra a ditadura: Por uma questão de Justiça* (2014) e *Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014) ambos dirigidos por Sílvio Tandler. Além de *Eu me lembro* (2012), documentário sobre os cinco anos das Caravanas da Anistia, dirigido por Luiz Fernando Lobo. Todos esses conteúdos do “Projeto Marcas da Memória” estão disponibilizados gratuitamente no canal do Ministério da Justiça no YouTube.

20 O projeto “Marcas da Memória UFRJ” realizou uma coleta de testemunhos em *Memórias femininas da luta contra a ditadura militar* (2015). O documentário foi um projeto do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (Instituto de História/UFRJ), abordou a trajetória de mulheres que atuaram na resistência à ditadura militar brasileira a partir de depoimentos do acervo “Marcas da memória: história oral da anistia no Brasil”. O documentário pode ser assistido no canal do Projeto Marcas da Memória no Youtube, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YWtuhUsn5ao>>.

21 Outro exemplo é o Memorial da Democracia (Instituto Lula), museu multimídia dedicado à luta pela democracia no Brasil, onde constam 900 episódios distribuídos em 72 anos de história (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2015-2017).

traço característico do final de uma pactuação sobre o silenciamento entre os grupos protagonistas do processo de distensão e redemocratização, onde uma cultura política pró-consensos sufocou linhas dissidentes que pleiteavam anistia ampla e geral.

O amadurecimento da democracia brasileira permite analisar as produções culturais dentro desse quadro. Sete documentários deste *corpus* foram patrocinados por verbas estatais através de editais com chamadas públicas. Hoje, a batalha das imagens como método de divulgação das práticas autoritárias à época compõe essa constelação de repertórios midiáticos sobre o legado de 1964. E como a atual cultura visual reposiciona este legado autoritário via imagens pedagógicas?

Considera-se, então, a imagem dentro de um espaço privilegiado de elaboração da memória, análogo ao documentário. O audiovisual potencializa a construção de novos lugares sobre a memória pública do regime autoritário. Nas salas e festivais de cinema, registra-se o lançamento de filmes que tematizam a ditadura civil militar. Dados do levantamento filmográfico na Cinemateca de São Paulo, “História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, realizado por grupo de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenado pelos professores Eduardo Morettin (CTR-ECA/USP) e Marcos Napolitano (DH-FFLCH/USP), informam que, entre 2000-2015, há uma média de quatro a dez filmes ficcionais ou não ficcionais em formato longa-metragem realizados sobre o período alusivo à ditadura. Os números ainda podem ser mais expressivos se cruzarmos os resultados do grupo de pesquisa do CNPq com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine), pois nem todos os filmes lançados recentemente no Brasil constam no acervo da cinemateca paulista.

É certo que a História integra fatores de constituição da identidade subjetiva e objetiva dos seus agentes de forma individual e coletivamente, tal como o documentário. Para Aumont (1996), o cinema tem como característica produzir pensamento. Sua experiência ética-estética fortalece subjetividades, pauta questões e evidencia indícios. Fazer cinema é, também, uma forma de se compreender como a sociedade concebe a si mesma e a seu passado dentro dos limites e das condições do seu tempo. Historiadores e cineastas de diferentes épocas são afetados por distintas perspectivas e possuem diferentes expectativas sobre o futuro. Isso significa que eles estão sujeitos a produzir as mais diversificadas retrospectivas. Ambos estão mergulhados nas suas singularidades e, assim, selecionam elementos distintos das fontes históricas por eles constituídas.

A partir da documentação disponível, das evidências que poderiam estar acessíveis à operação historiográfica dos conteúdos empíricos diversos, enfim, da experiência histórica,

tanto cineastas quanto historiadores conseguem extrair determinadas informações e elaborar opiniões que se relacionam aos problemas e horizontes de leitura que os afetam. Portanto, pondero os limites de se trabalhar com documentários que recorrem a um uso político da memória a partir da mobilização dos parentes das vítimas da ditadura civil militar, dadas as circunstâncias do contemporâneo (AGAMBEN, 2009). É um fenômeno relevante, mas não é desenlace total sobre o tema.

Fazer cinema é narrar através da montagem de imagens em movimento. A urgência em construir arquivos sobre a política vivenciada (perdida) forneceu uma experiência condensada de imagens com caráter próprio – um registro visível intenso sobre o momento participativo. Está retido nas instâncias figurais aquilo que se sujeitou como reminiscência (ou como cacoc da história). As relações estreitas entre Cinema e História atingem um alcance ético, pois as relações tornam-se locais de narração, um gesto político da imagem e da escrita da História.

Para Giorgio Agamben (2008, p. 12-13), “o gesto abre a esfera do *éthos* como a esfera mais própria do homem”. A raiz do *éthos*, tanto em termos de “caráter” como no de “modo de vida habitual”, propõe uma vocação “ethográfica” do cinema, que exprime melhor que quaisquer outros meios a variedade de *modus* de ser e *modus* de fazer (CERTEAU, 1994) para o julgamento ético, ou seja, o cinema e sua experiência cinematográfica condensam um corpo social, um local privilegiado da enunciação do seu próprio discurso. Toma seu corpo, contudo, não como corpo individual, mas como corpo coletivo, corpo global. No caso das gerações que foram filhas da censura ou ausentes das reparações, o cinema e sua experiência espaço-temporal infere uma instância sobre uma nova memória que se recria, reinaugura e gera novas afecções sobre a imagem ausente e pregressa.

Entre a memória e o esquecimento, a narrativa capacita o rastro como um vestígio que (re)colhe e (re)cria reflexões críticas alternativas à continuidade programada das instituições. Claudine Haroche (2001) trata do ressentimento sob vistas de uma análise política: o ritmo, o tempo dos sentimentos individuais, a maneira de sentir, de reconhecer os próprios sentimentos, de manifestá-los e, talvez ainda mais, de sufocá-los, negá-los, calá-los e recalcalá-los são essenciais para a elucidação dos mecanismos políticos (HAROCHE, 2001).

O estudo sobre a memória política e o processo de combate ao esquecimento estabeleceu novas possibilidades de debate na área das humanidades. “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). A partir das teses sobre o conceito de “história”, Walter Benjamin (1994) descreveu a relação crítica e viva da cultura em oposição a uma concepção

reificante e fetichista do bem cultural. Na modernidade, a cultura implica na noção de propriedade (privada).

As obras do passado não são substâncias imutáveis, mas reserva de valores encobertos e esquecidos. Cabe ao presente e ao materialista histórico, segundo Benjamin (1994), a tarefa de escovar a história a contrapelo dos vencedores (dominadores). O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. O narrador torna-se possibilidade de resistência e transformação pelo encontro. O que inicialmente pareceria uma condenação do processo cultural é, antes, um emblemático momento de reflexão sobre quanto se paga pela cultura como forma de manutenção. E, no caso dessa proposta de pesquisa, enfrentar a barbárie é colocar a narrativa da história como reminiscência por uma nova casualidade dos fatos operados.

Teoricamente, orienta-se ao conceito de história e narração em Walter Benjamin, especificamente quando o filósofo alemão trata sobre uma escritura da história e de sua ligação com uma prática transformadora, ao mesmo tempo redentora e revolucionária. Nas suas teses, em crítica ao historicismo, Benjamin combate uma ideologia progressiva, burguesa, que considera o tempo como algo homogêneo, vazio, cronológico e linear. Uma máxima brechtiana: “nunca começar a partir dos bons, velhos tempos, e sim a partir destes, miseráveis”. O gesto é de interrupção do tempo, de quebra da continuidade histórica por um tempo de surgimento do descontínuo. O historiador deve ser aquele que provoca um abalo, um choque que imobilize o desenvolvimento falsamente natural da narrativa (GAGNEBIN, 1994).

Durante e depois da Segunda Guerra o cinema experimentou, segundo Benjamin (1994), um grande horror face ao totalitarismo, fascismo e stalinismo. O cinema moderno, pós-guerra, se funda sobre essas bases políticas. Dentro dessa perspectiva, os modos de abordagem sobre o esquecimento, o indulto, a reconciliação nacional entre o Estado, a igreja e a classe média e sua amnésia histórica se constituem como afronta à presentificação viva da memória.

Coloca-se, então, uma indagação: o grupo de cineastas estudados neste *corpus*, filiados ao trauma histórico, apresenta em seus documentários uma narração que constrói estranheza e anacronismo? Constituiriam, esses filmes, um movimento prospectivo? Parafraseando Beatriz Sarlo (1997): ver para esquecer e também ver para não esquecer. Filmar para esquecer, e o efeito da filmagem é fazer com que os outros não esqueçam. Filmar para lembrar e amanhã outros vão ver essa lembrança. Esquecimento e lembrança, essa oscilação permanentemente produzida por impulsos contrários. Ora, há uma ambiguidade

radical que o ato de filmar carrega e pendula: o conhecimento e o apagamento das marcas, dos sinais, dos rastros, dos disfarces, das pessoas e dos sentimentos. É bem verdade que a sociedade não pode viver em uma lembrança permanente e igualmente nítida, infinita e perfeita em sua repetição.

Pode-se imaginar uma negociação entre o esquecimento e lembrança, na qual fatos, discursos, práticas, nomes, datas não estão ao mesmo tempo na consciência, nem são iluminados por inteiro. Mas por outro lado, parece quase impossível eliminar o objeto da lembrança, impedir que essa lembrança continue a se reconstruir, repetir, alterar. É impossível esquecer por completo. (SARLO, 1997, p. 34).

A História, isto posto, seria esse levante contrário ao esquecimento. Aceitando-se “saber menos”, aceita-se a possibilidade de esquecer. E, aceitando-se a possibilidade de esquecer, o passo seguinte não é a repetição (pode até ser, ou não), mas o ato de renunciar valores presentificados do passado para tornar presente os valores que certa vez foram atacados. Não se afirma apenas “isto foi feito”, mas “isto pode ser feito” (SARLO, 1997). O dilema daqueles que sobrevivem aos traumas reside no caráter incomensurável e irresolúvel dessa mediação entre experiência e narrativa.

A organização diegética própria do horror vivido é percebida não só como uma intensificação do sofrimento, mas, o que é pior, como uma traição ao sofrimento dos demais. A impossibilidade de substituir o objeto perdido agudiza a sensação de que a experiência da perda não pode ser traduzida à linguagem. Dessa impossibilidade, ao se regressar ao País pós-exílio, a condição de redemocratização é o apagamento e o esquecimento da experiência das vítimas da ditadura. Reelaborar o passado e a crise em transmitir a experiência sobre o trauma vivido opera também na cinematografia pós-ditatorial no caso brasileiro. Essa produção documental política pode ser interpretada como uma fala e parte de uma narração de rastro de memória. Aquilo que Marc Ferro (1992) trata das vinculações entre o Cinema e a História como um agente, uma contra-análise da sociedade em uma instância entre o visível e o não visível.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvela o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (FERRO, 1992, p. 86).

E o que seria esse olhar político? É o preparo para disputar a hegemonia das grandes linhas culturais, para questionar a legitimidade de sua imposição, embora talvez nunca chegue a completar essa batalha simbólica (SARLO, 1997). Nesse jogo de dissidências, nessa espécie de descoberta das fissuras no consolidado, certas rupturas indicam mudanças estético-políticas. A memória opera também com seu saber, construindo hipóteses narrativas que, de maneira silente, criticam o presente e opinam sobre as noções narradas, sobre o passado e suas utopias. O que vale, nesta proposta de pesquisa, é o impulso ético e estético do documentário contemporâneo ainda pouco estudado no Brasil. Afinal, como afirma Sarlo (1997, p. 71), “a arte não tem que ser otimista e sim oferecer uma perspectiva de verdade”.

Um projeto pedagógico pertinente sobre a questão dos direitos políticos e do legado de passado repressivo foi a “Mostra Cinema e Ditadura – Lembrar para que não se repita!”. Durante quatro anos (2012-2015), todas as universidades públicas do País, além de algumas instituições privadas, foram palco do festival “Cinema pela Verdade”, realizado pelo Instituto Cultura em Movimento em parceria com o Ministério da Justiça e o movimento cineclubista em todo Brasil. O projeto foi contemplado pelo edital “Marcas da Memória”, da Comissão de Anistia, e visou à promoção de eventos e projetos com foco no período da ditadura civil militar no território nacional. A primeira edição do “Cinema pela Verdade” selecionou cinco documentários com a temática da ditadura civil militar para exibição gratuita em 81 universidades do país, nas 27 unidades da federação, 48 cidades, com público médio por ano de 20 mil espectadores. Os títulos selecionados foram: *Operação Condor – verdade inconclusa* (2016) de Cleonildo Cruz; *Hércules 56* (2017), de Sílvio Darín; *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski; e *Eu me lembro* (2012), de Luiz Fernando Lobo; além de *Uma longa viagem*, *Marighella* e *Diário de uma busca*, analisados neste trabalho. Após as exposições, eram promovidos debates com acadêmicos, pesquisadores, ex-presos políticos, pessoas ligadas a movimentos sociais, culturais e de direitos humanos.

Além dessas ações mais diretas e alusivas à passagem dos cinquenta anos da ditadura, a 11ª edição da “Mostra Cinema e Direitos Humanos”, em 2017, teve como ação pedagógica celebrar o aniversário da Declaração Universal de Direitos Humanos, proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. Essa mostra foi expandida ao longo dos últimos dez anos, com cerca de 1.000 pontos de difusão e, atualmente, ocorre em todas as capitais federais do País. É uma ação patrocinada pela Secretaria Especial de Direitos Humanos e estimula atividades educacionais voltadas para a questão da dignidade humana, ampliando espaços de debate e discussão por meio da linguagem cinematográfica e contribuindo para a formação de uma nova mentalidade coletiva para o exercício da

solidariedade, do respeito às diversidades e da tolerância. Nos anos de 2014 e 2015, a edição foi dedicada à temática de filmes sobre a ditadura. Neste ano, volta-se para debate de gênero e identidades.

Diante da sensibilização para o olhar, é possível tocar em assuntos mobilizadores de transformação (em nós e nos outros): o que nos afeta em termos éticos. Apesar de o cinema ser um espaço de lazer autorizado e controlado, sua experiência fílmica e a fruição estética podem ser uma instância de incorporação de novos valores e conhecimentos. A utilização de arquivos audiovisuais como forma de apreensão de aprendizados sobre a ditadura, sua dimensão simbólica edifica estruturas de produção e circulação de regimes de verdades e elaboração de identidades. Nota-se que todos os documentários citados nesta tese estão disponíveis gratuitamente em canais como YouTube, Vimeo, iTunes e demais plataformas online – alguns deles têm marcas superiores à de 200 mil visualizações, como *Marighella*<sup>22</sup>.

Trata-se do direito de criar e intervir, de produzir conteúdos para emancipação dos processos educacionais, ações pedagógicas que prevejam o audiovisual como inclusão e exercício da diferença. O movimento para recriar mundo e reinventar a própria vida no contemporâneo considera espectadores autônomos e com repertórios múltiplos. Atividades como exibição pública de filmes, estímulo de debates e cineclubes fazem, também, parte de um currículo que atenda singularidades críticas e profícuos aprendizados acerca da história do Brasil.

---

22 Em entrevista, Ferraz avalia que o documentário associado à trilha feita pelos Racionais MC's através do rap "Mil Faces de um Homem Leal" impulsionou o filme sobre Carlos Marighella. Na página oficial do grupo no YouTube, a música tem mais de meio milhão de *plays*. No clipe, eles encenam o episódio da invasão quando Marighella e seu grupo leram uma mensagem para toda população ao vivo na Rádio Nacional (In Anexo5, p. 187).

## 2.0 SEGUNDO CAPÍTULO – O valor do testemunho: legitimidade e autenticidade no documentário.

A história do tempo presente inseriu o relato testemunhal como um elemento relevante para a compreensão dos grandes conflitos. Nessa perspectiva, as ditaduras militares na América Latina são entrevistadas como um conjunto de eventos traumáticos que geraram relevantes relatos testemunhais. O Golpe de 1964, pensado em termos de uma violência sistêmica de Estado, culminou em restrições gradativas à vida pública. A censura, o controle das instituições, a vigilância aos cidadãos, todas essas ações de repressão culminaram em encarceramentos arbitrários, seguidos, por vezes de tortura, morte e desaparecimento dos corpos dos presos. No caso brasileiro, esses episódios traumáticos, na difusão da “cultura do medo” organizada pelo Estado, possuem caráter “interminável”, pois há ex-presos e familiares que até hoje postulam o (re)conhecimento histórico desses fatos. Como o uso do testemunho afetivo produz um efeito de legitimidade e autenticidade no documentário? O cinema torna-se uma ágora de depoimentos na reelaboração de memórias sociais, um expediente visual onde se cria e se visibilizam provas imanentes.

“Certamente contarei a história da minha mãe para meus filhos e farei com que eles contem para os filhos deles. A história dela é parte da minha história e da nossa história”, afirma Cristina Aguiar, filha de Cleusa Maria, ex-presa da Colônia Penal Bom Pastor no Recife. Este é o depoimento que encerra o filme de Tuca Siqueira, *Vou contar para os meus filhos*. A fala de Cristina *in off* demonstra a posição honrosa do seu local de fala. A imagem que cobre essa nota apresenta ao espectador um plano geral aberto e uma roda de ex-companheiras de prisão aos risos à beira do mar. A imagem final é uma imensa escala justapondo o céu e o oceano em quase tom sobre tom, seguida pela faixa de areia. Ao longe, as personagens em perspectiva cantando à capela “O bêbado e a equilibrista” (João Bosco/Aldir Blanc), música de protesto que marcou o movimento das Diretas Já!.



“Vou contar para meus filhos” (2010), a subjetividade militante a partir das mulheres.



Os elementos da derradeira cena na Praia do Paiva perpassam ao longo do filme, intercalando lembranças e fotografias, condensando “arquivos sensíveis” que desfecham a narrativa em tom celebrativo. Símbolos da liberdade, o mar e a canção de João Bosco, conhecida como o hino pela anistia, criam um retrato afetivo e contundente sobre um passado que não se remete mais a uma tragédia pessoal, mas evoca um tom propositivo sobre o presente. A fala de Cristina representa essa dimensão cíclica: a continuidade da memória em uma comunidade de pertencimento.

A autodeterminação dos depoimentos em *Vou contar para os meus filhos* se resume na busca por liberdade. O documentário conta a história de 24 mulheres que estiveram presas entre 1969 e 1979 por travarem no campo político a luta pela democracia – nem todas estiverem detidas no mesmo intervalo de tempo. O filme começa com o reencontro das personagens no Aeroporto dos Guararapes (Recife) depois de quarenta anos. Apesar das distâncias temporal e geográfica, a amizade e os laços de solidariedade são mantidos como se a duração daquele instante estivesse em continuidade há décadas. Ao longo do curta-metragem, as vozes das ex-presas não são identificadas. Intencionalmente, a montagem constrói uma rede de relatos que intensificam os episódios que marcaram a prisão. Tuca Siqueira conta em que circunstância realizou o filme:

Sou filha de ex-presos políticos (Luci e Luciano Siqueira) e na minha casa sempre escutávamos muitas dessas histórias. Tenho uma segunda família que não é de sangue, foi uma família escolhida, são tios postiços que também foram presos políticos e têm uma relação com meus pais desde o movimento estudantil. Os filhos de todos foram crescendo juntos como se fôssemos primos. *Vou contar para os meus filhos* é um projeto de Lílian Gondim e Yara Falcon, ex-presas da Colônia. Elas procuraram o Movimento Tortura Nunca Mais e, pelo edital do Ministério da Justiça & Comissão de Anistia, submeteram o projeto do filme. Fui convidada por elas para dirigi-lo por essa relação familiar que tenho com a questão. Trabalho na área e sou cineasta. Fizemos um filme sobre reencontros. Passaram muitos anos (da ditadura), essas mulheres na faixa de 60 anos constituíram famílias, são mães, exercem suas profissões, ou seja, uma vida foi construída depois da prisão. O tempo não parou pra elas. Portanto, dei esse tom leve ao filme, porque hoje elas são pessoas que se superaram e estão no filme para contar essa história. É um documentário com abordagem leve sobre um período extremamente violento. (In Anexo 4, p.184).

A legitimidade do relato dessas mulheres passa pelas suas experiências reposicionadas em termos de uma memória reelaborada e presentificada na atualidade. O argumento do documentário é enfatizado na continuidade de passar as histórias vividas das mães para os filhos e assim sucessivamente – o movimento cíclico da história perdurada por gerações

através do núcleo social da família. O filme tem uma edição de som que condensa uma teia de vozes polifônicas.



*Retrato de Identificação de Dulce, Prontuário 19032, DOPS, Arquivo Público Recife (PE).*

Nessa sobreposição dos áudios, ouvimos as personagens revelarem detalhes da prisão, formas de tortura sofridas, demonstrarem sentimentos antagônicos ao revisitar as antigas celas da Colônia, a experiência de se tornar mãe em cárcere e ter uma maternidade compartilhada com dezenas de companheiras, os abortos em consequência das agruras físicas e até relatos pitorescos como o casamento de Yara Falcon dentro da Colônia Penal. Em uma das sequências, identifica-se o depoimento da historiadora Dulce Pandolfi, nascida no Recife e, então, jovem militante. No ano de 1968, Dulce era secretária-geral do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Pernambuco. No início de 1970, perseguida pelos órgãos de repressão, fugiu para o Rio de Janeiro, onde, poucos meses, depois foi presa<sup>23</sup>. No documentário, ela denuncia as agressões pelas quais passou:

Eu vi assim que tinha lá uns quarenta ou cinquenta homens. E eles avisaram que aquilo era uma aula de tortura: “a gente vai fazer uma demonstração sobre as melhores técnicas de tortura”. No momento que eles me penduraram em um pau de arara, molhavam – normalmente você ficava sem roupa – e passando aquele choquezinho, aquele ferro, e o cara explicando tudo... Como se fazia: “amarra nesse dedo e faz isso”. (VOU CONTAR PARA OS MEUS FILHOS, 2010).

O requinte da violência é demonstrado nesse relato de Dulce com uma profunda racionalidade. Somente o entendimento individual da tortura poderia instrumentalizar a denúncia contra as violações de direitos humanos operadas nos aparelhos repressivos da

<sup>23</sup> Dulce Pandolfi participou da audiência da Comissão Estadual da Verdade (RJ) realizada dia 28 de maio de 2013 na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ). O arquivo está disponível em versão editada no canal da Comissão da Verdade no Rio no Youtube em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>>. A transcrição completa do depoimento consta nos Anexos 9, p. 196.

ditadura. O reconhecimento da participação dessas mulheres na política encontra no cinema uma forma de existência social.

É na sociedade democrática que surge a política de reconhecimento dos iguais, por forma de demandas que prezam pelo *status* de equidade entre os sujeitos. Para Charles Taylor (2011, p. 69), “a criação artística vira a forma paradigmática na qual as pessoas podem chegar à autodefinição”. Essa autodescoberta pelo cinema requer uma *poiésis* criativa. A identidade pessoal dessas ex-presas políticas estaria atrelada a valores derivados socialmente, uma política entre pares. Pela legitimação de suas histórias, exige-se, dos “sujeitos” orientados, uma verdade intrínseca do *self* em nome de uma justiça intersubjetiva. As noções de “autoverdade” e “autoplenitude” contribuem para desenvolver identidades legítimas, mas que podem resultar, em uma sociedade cada vez mais atomizada, em discursos “narcisistas”. Utilizo o conceito filosófico de autenticidade de Charles Taylor considerando sua contribuição para o estudo da ética de reconhecimento. A questão da empatia como processo de fortalecimento de grupos sociais é fundamental para a aderência de políticas públicas e ações reparatórias para sujeitos historicamente discriminados.

A visão comunitarista de Taylor implica que os agentes são orientados por aquilo que é significativo para eles enquanto grupo. Nessa abordagem teórica, há um valor norteador que habilita discursos pautados por um ideário de bem humano. Assim, pressupõe-se que indivíduos integrados em determinados contextos devem debater a construção de mecanismos legais que possam resultar em uma reconhecença sociocultural. Dispositivos jurídicos e políticos podem ser alargados às metas coletivas desses grupos distintos. Incluir a questão de gênero na visão taylorista, por exemplo, é superar formas e procedimentos homogêneos inóspitos à diferença. Há, no documentário *Vou contar para os meus filhos*, uma reivindicação e um reposicionamento sobre o papel ativo das mulheres militantes no campo da esquerda – nesse sentido, a documentarista colhe tais testemunhos em uma ação afirmativa.

A busca por um modelo que possibilite a sobrevivência dessas identidades culturais inclui a criação de um espaço democrático em que possam haver práticas de reconhecimento igualitárias entre diferentes agrupamentos. O desafio, portanto, reside nessa dificuldade de se formular um espaço de reconhecimento do outro. Esse desenvolvimento teórico por uma história política e moral sobre a Modernidade delimita o que está em jogo: dignidade e respeito por aquilo que os agentes morais orientados concebem entre si como *self-interpreting animals*. Cabe, então, a tarefa de investigar essa estrutura interpretativa e avaliar o modo de ser do outro. Retornando para os documentários em questão, Siqueira valora a característica autêntica dos depoimentos dos presos políticos ao enfatizar a repressão e os episódios vividos

entre companheiros, sem esquecer-se do trauma herdado pelos familiares.

Na abertura do filme *A mesa vermelha*, Siqueira apresenta o ex-presos político Bosco Rolemberg lendo a carta de Joana Côrtes. Sua filha tenta convencê-lo a participar do documentário. Até então, seu pai era completamente irresoluto em trazer à tona a experiência violenta vivida no cárcere. Na cena, a diretora enquadra Bosco para evidenciar sua disposição corporal tímida, posicionando-o de forma longitudinal para câmera. Eis o quadro com Bosco em primeiro plano; no cenário de fundo está a Ponte Velha e o trânsito intenso da Avenida Guararapes – palco de manifestações históricas no Recife. O fluxo da cidade à noite e a leitura da carta em clima de aconselhamento sintetizam o convite pelo fim do imobilismo e pela superação de um mal-estar. Participar do documentário seria sair do silêncio e verbalizar a tortura, o remorso e a depressão, consequências do encarceramento. Segue o trecho da carta lida:

Pai,

Dia desses encontrei um daqueles cartões que vocês faziam em Itamaracá, onde estava escrito, em vermelho: “Claro que depois da Anistia (um dia... um dia...) nós vamos bater muitos papos”. Acho que esse dia chegou.

Memória é campo de conflito e luta por democracia, e é graças ao idealismo, a ação, a coragem e a dor de vocês que a gente tá aí, conscientes e cidadãos, atuantes e atentos.

Poder conversar, poder refletir sobre esse passado tão presente é uma conquista de vocês que a gente toma e leva adiante, mas ainda falta muito, você sabe, a ser discutido e posto na área dos direitos à memória, à justiça e à verdade.

Também temos esse direito. O de saber. Por tudo que sentimos, que vimos, por todo o silêncio e por toda a música, merecemos nos orgulhar ainda mais de você. Vai, painho, vai lá participar do documentário<sup>24</sup>

*A mesa vermelha* exhibe depoimentos de 23 ex-presos políticos no período da ditadura militar em Pernambuco entre 1969 e 1979, ano da promulgação da Lei da Anistia. O documentário valoriza a fala daqueles que estiveram detidos na Penitenciária Barreto Campelo, localizada em Itamaracá. O elemento cenográfico da mesa vermelha é um artifício criado pela diretora para dar unidade aos amplos diálogos relacionados ao período da ditadura, assuntos tais como o Golpe de 64, a Guerrilha do Araguaia, as greves de fome dentro das prisões em prol da redemocratização e a análise da conjuntura política pós-ditadura. O material produzido extrapolou o espaço fílmico e deu origem ao site oficial [mesavermelha.com.br](http://mesavermelha.com.br), que disponibiliza fotografias, mesa de debate e relatos dos personagens na íntegra, nos quais cada um conta suas experiências de militância, prisão e

24 As cartas de Joana Côrtes e Bosco Rolemberg estão transcritas nos Anexos 7 e 8, p. 193-194.

atuação nos coletivos políticos na carceragem.



“A mesa vermelha” (2013, Brasil) desarquiva a experiência do cárcere a partir do presente.

Esse documentário também foi selecionado pelo Projeto Marcas da Memória, da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça. A realização do filme previu exposições públicas, aquilo que a Comissão de Anistia tratou como missões legais na promoção do direito à reparação, memória e verdade para estimular a interação entre sociedade civil e anistiados políticos através dos relatos, em termos de uma comunidade de afeto e pertencimento. Apesar de ter sua comercialização proibida, esse projeto intensifica lembranças e cristaliza símbolos dentro de uma sociedade que capitaliza, cada vez mais, sua cultura visual.

Quando se trata de grupos empreendedores de memória, o mecanismo lembrar, esquecer e elaborar deixa de ser uma prática individual para uma ação coletiva. Escolher o que lembrar e/ou esquecer deixa de ser processo individualizante, pois o que é revelado deve ser consoante para os sujeitos que atuam nessa reelaboração. Resta-nos compreender os testemunhos produzidos por esses filmes como imagens tensas em oposição à lógica da impunidade, conciliação e frustração que prevaleceu até pouco tempo atrás. A memória, ativada a partir do presente, demanda questões emancipatórias para a História – há um caráter legítimo entre o temor do esquecimento e a presença do passado que não passa. A quebra de uma linearidade histórica, ou seja, de uma nova interpretação sobre o passado devido a uma demanda do presente ganha direcionamentos e força visualizações de eventos até então pouco conhecidos. A narrativa de Luciano Siqueira em *A mesa vermelha* é um substrato dessa memória. Nesse período, ele recebia o nome de Roberto Luis Pereira, vendedor ambulante, e sua companheira Luci tinha o codinome Ana Lúcia. Percebe-se a elaboração propositiva sobre a experiência de se viver na clandestinidade:

Você perguntou o que marcou na clandestinidade? Eu ousou dizer que tivemos uma vida feliz, a despeito da tensão cotidiana, porque nós sabíamos que estávamos com a cabeça a prêmio. Tínhamos que praticar regras rígidas de segurança, rigorosíssima e sabíamos que a qualquer momento poderíamos

ser presos, torturados e até mortos. No entanto, essa linha de se ligar ao povo, que era linha própria do PCdoB e da AP, nos deu muita felicidade. Nós percebemos isso em diversos momentos, que havia uma solidariedade surda, cúmplice. Aquelas pessoas tinham de uma alguma maneira a percepção que não estávamos ali como simples vendedores. (A MESA VERMELHA, 2013).

É a partir da passagem geracional entre trocas de pais e filhos que a vivência histórica é reposicionada e reatualizada. Carece-se de compreender esses “empreendedores de memória” naquilo que os ligam em termos de comunidade de partilha. O jogo da memória parte da reelaboração dos fatos e de suas implicações quando se fala em projetos futuros. É o que afirma Elizabeth Jelin (2002) sobre as etapas da memória interativa através do reconhecimento (identificação) e da evocação (movimento para reiteração). É preciso considerar as condições políticas dos sujeitos e suas circunstâncias de enquadramentos dadas no presente. As falas de Luciano Siqueira, hoje vice-prefeito do Recife, ou Bosco Rolemberg, ex-secretário de Casa Civil em Aracaju, apresentam ressignificações de saldos e repercussões dadas também pelo seu local de fala na atualidade. Após a redemocratização, o trabalho dos grupos vinculados à esquerda ou pró-direitos humanos buscou requalificar o debate e, nesse sentido, tais grupos foram hábeis narradores ao criarem estratégias no campo cultural para disputar essas memórias.

O tempo tem uma relação problemática com a memória pública elaborada pelos indivíduos, pois as lembranças nem sempre estão unidas em contiguidade. Hartog (2011), ao falar sobre a tarefa do historiador e os regimes de historicidade, apresenta a cultura da memória como um passado constituído por fragmentos escolhidos. A escrita da História é produzida através de narrativas advindas da articulação de falas que vão amparar evidências concretas, contrapor fontes, fortalecer certos arquivos em detrimentos de outros e, sobretudo, identificar a presença de imaginários sociais.

Apesar de a História flertar com aspectos de uma rotina ficcional, se ela tivesse uma finalidade artística em si não teria nenhum valor. Tanto em termos de materialidade como no campo das ideias, a História tem que apresentar uma envergadura na explicação, no esclarecimento e na mobilização, lançando novas perspectivas sobre as ações dos seus agentes. Tampouco se desconsidera o aspecto estético do arquivo, a vocação imaginativa das imagens e a sedução das palavras. Ao contrário: deve-se ter responsabilidade redobrada por uma escrita sensível quando se maneja fontes orais. Para historiografar a partir de uma prova testemunhal é necessário considerar a nuance do tempo, fator passível no *modus* de interpretação da memória e na condução teórica sobre o tema.

O desafio daqueles que articulam testemunhos sobre traumas históricos acolhe-se, também, na sua proximidade entre a historicidade e o caráter da imagem. Para Didi-Huberman (2012, p. 210), há algo de tributário na relação anacrônica entre as imagens e o sentido do real:

A que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este “conhecimento pela imagem”? Para responder corretamente, ter-se-ia que reescrever toda uma Arqueologia do saber das imagens, e, se fosse possível; dever-se-ia seguir-lhe uma síntese que poder-se-ia intitular *As imagens, as palavras e as coisas*. Em resumo, retornar e reorganizar uma enorme quantidade de material histórico e teórico. Talvez baste, para dar uma idéia do caráter crucial de tal conhecimento.

Didi-Huberman, historiador da arte francês, explica que é através da arqueologia das imagens que veremos os “traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas” (2012, p. 211) e tal procedimento é possível através da imaginação e da montagem. Seria, portanto, no exercício dialético em busca de reminiscências que se criariam imagens tensas, porque “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Encarar o silenciamento sobre a ditadura no Brasil é também conseguir elaborar imagens que façam arder, que operem uma visada crítica, que desconectem e provoquem um espaço de legibilidade. Dar voz e vez àqueles que um dia sofreram verdadeiras mortes morais por conta das torturas não é meramente produzir um discurso pela centralização de trajetórias individuais, mas *modus* de operação da visualidade na contemporaneidade:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Dar essa sobrevida aos fenômenos correlatos à ditadura faz do subjetivo uma espécie de operador de memória imerso em múltiplas narrativas. A montagem cinematográfica, em seu status, padece de uma interdependência e da junção dos cacos e das reminiscências reelaboradas por esses testemunhos. Na autópsia sobre a “imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1984), o depoimento dos presos políticos e os seus laços de fraternidade têm um campo de licitude. Afinal, foram seus pares e familiares que herdaram a imanência da perda.

## 2.1 O narrador, a verossimilhança e o relato memorialístico.

A sociedade do século XXI é profundamente marcada pelo excesso na produção e no consumo audiovisual<sup>25</sup>. O contato com as imagens em movimento modula e influencia práticas sociais, forma mentalidades e facilita assimilação de valores e normas sociais – isso também repercute nas partilhas e nas novas sensações da espacialidade e da temporalidade no contemporâneo. O historiador Eric Hobsbawm (1995) centralizava a importância do cinema desde o século passado como um dos agentes transformadores nos modos de criação e na maneira da percepção sobre a realidade. Hoje, as ferramentas tecnológicas são identificadas como protagonistas na reagregação social – vide a teoria do ator rede em Bruno Latour (2012).

Os documentos audiovisuais são instrumentais importantes para a socialização, naturalização e emancipação dos fenômenos sociais. Pensadores como Benjamin (1994), Simmel (1979) e Kracauer (2009) já assinalaram as mudanças nas sensibilidades ocasionadas pelas técnicas modernas como o cinema e a fotografia. Os meios de produção e difusão do audiovisual estão cada vez mais acessíveis, potencializando novos narradores a interagir, reverberar e visibilizar suas expressões individuais e coletivas<sup>26</sup>.

Jean Comolli (2008) afirma que os cineastas compreendem as sociedades, as ordens, as instituições, as empresas e os grupos como narrativas. E, como tais, estão em plena *mise-en-scène*. Ao se registrar o relato oral, o território cinematográfico deflagra uma operação que nos move no sentido de adesões, descrenças e, por vezes, na produção de novos realismos (JAGUARIBE, 2007). Esse paradoxo, que é o próprio sentido do real, produz um documento/monumento sobre o passado ao colocar para o documentarista e para o historiador a convicção de uma representação que não se limita e não se esgota em si. Nesse sentido, Hélio Salles Gentil aborda as questões narrativas postas por Paul Ricouer: “a reflexão sobre a historiografia e seus modelos extremos só revelará todo seu alcance ao ser cruzada com a reflexão sobre as narrativas de ficção, já que é em conjunto que, afirma ele, narrativa histórica e narrativa de ficção refiguram o tempo” (GENTIL In RICOUER, 2010, p. XV).

---

25 Dados da “Pesquisa de Mídia 2015 – Hábitos de Consumo de Mídia Pela População Brasileira”, realizada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, informam que o brasileiro passa mais tempo na internet do que vendo TV. As pessoas ficam conectadas, em média, 4h59 por dia durante a semana e 4h24 nos finais de semana, superior ao tempo médio que os brasileiros ficam na televisão, respectivamente, 4h31 e 4h14. Já a consultoria A.T. Kearney informa, na pesquisa de mercado realizada em 2014, “Connected Consumers Are Not Created Equal: A Global Perspective”, que o Brasil é o quarto país com população que gasta mais tempo conectada, atrás dos EUA, da Índia e do Japão (SECOM, 2015; A.T. KEARNEY, 2014).

26 Inclusive, sete dos oito filmes trabalhados no corpus da tese estão disponíveis online no YouTube. Os links constam nas Referências Bibliográficas, na seção Filmografia, p. 173.



Seriam as narradoras aqui analisadas capazes de evocar o sentido de verossímil via relato memorialístico? Quanto à hipervisualidade contemporânea, essas vozes agregam uma intimidade compartilhada a partir a exposição de suas fraturas pessoais? É pertinente notar que o efeito desses relatos verídicos, desses narradores participantes ou herdeiros da memória, desses militantes apresentam uma sensação de desagregação pessoal permanente. São documentários que promovem uma fruição de incômodo, de um sentimento que não se resolve. Talvez, apenas se sedimente. Os filmes de Marta Nehring, Maria Oliveira, Flávia Castro e Maria Clara Escobar se encerram sempre com lacunas e/ou em aberto. Os roteiros dessa cinematografia sobre o “eu fragilizado” não produzem um balanço final conclusivo. Não há redenção, uma sabedoria ou um *happy end*. Não há uma salvação ou superação por compartilhar essas emoções. Tornar suas vidas privadas marcadas por destinos trágicos não se transforma em súplicas públicas vitimizantes.

Então, seriam as narrações desses filmes hábeis em criar esse incômodo? Percebe-se que há duas opções de narradores nesses documentários da segunda geração: um eu-narrador, como Isa Grinspum Ferraz em *Marighella*; e um narrador ativo mesclado em múltiplas falas que se centraliza em uma temática, caso do curta-metragem *15 Filhos*. Este foi o primeiro documentário que abriu a constelação de narrativas testemunhais que caracterizam a produção cinematográfica de meados dos anos 1990 até as primeiras décadas de 2000. É o único filme feito em preto e branco desse *corpus*, o que lhe dá uma dimensão mais expressiva através dos seus fortes contrastes – uma certa intencionalidade mais dramática. No curta, é perceptível o remixe das sagas das crianças que foram diretamente presas e torturadas pelos órgãos de repressão da ditadura e, agora, como adultas, expurgam suas vivências a partir de uma questão posta: “o que as nossas infâncias tinham a ver com a opção política dos nossos pais?”

Quer dizer, qual era a minha identidade? O que era meu e o que era da história? Realizar o *15 Filhos* ajudou muito. E acho que foi um passo importante para entender que a gente, apesar de não ser ativa na história – a gente era “filho” –, temos um legado difícil de administrar, exatamente porque ele independeu da nossa escolha. Na verdade, o *15 Filhos* foi um tremendo alívio. Pelo menos para mim, toda vez que assisto ao filme fico alegre, é uma angústia a menos: “Ok, eu não estou mais sozinha. Eu faço parte desse grupo. Essa é a minha turma”. Não sou o único ET. Tem vários etezinhos espalhados por aí. (NEHRING In ALESP; CEV-SP, 2014, p. 47).

A partir do microcosmo desse grupo, a narrativa é conduzida em dois temas: a infância clandestina e a tortura, eixos que apresentam o tempo intuitivo e uma hermenêutica da consciência quando crianças. Não há muita escolha quando se nasce em uma família de pais

militantes durante a ditadura. A perda da inocência se dá muito cedo. Elas se acostumam a ter que sair de situações onde os pais se camuflavam. São treinadas desde muito cedo a ter nomes duplos. Vivem o descompasso em não saber bem qual o ofício dos seus pais. Entre o tempo narrado e o tempo narrativo, aqueles jovens adultos contam o drama sobre as sucessivas mudanças de casas, de cidades, de países e revelam a criação de uma imagem fictícia paterna que nunca houve pela morte prematura ou pelas tentativas frustradas de reconstituir um pai herói. À deriva dessa infância roubada, hoje esses adultos compõem modelos emotivos em discordâncias. Amplifica-se o trauma do abandono e do desamparo social e familiar que desde cedo tiveram que digerir.



*As diretoras Marta e Maria, as irmãs Telma e Denise Lucena em 15 Filhos (1996).*

O cinema é capaz de produzir imagens tão tensas sobre a realidade que, às vezes, a intencionalidade histórica não consegue dar conta da força de um relato audiovisual. Vai ser o cinema o local dessa narrativa sobre o tempo perdido, o “anjo da história” benjaminiano. Tocar nessa “fronteira”, “limite”, e “limiar” alude à “zona intermediária” de um tempo e lugar indeterminável que pode ter “uma extensão variável, mesmo indefinida” (GAGNEBIN, 2014, p. 37). Para Walter Benjamin, um dos lugares que resguarda essa experiência do limiar é o território da infância – momento propício para se construir esse determinado tipo de relato transitório. O que sucede nas “passagens limiarias” contadas por esses filhos vaza na montagem cinematográfica – nela, cria-se uma unidade nas fraturas das pessoas que sequer se conhecem, mas que são agenciadoras de um traço de memória comum nas elipses e junções da imagem em movimento.

À medida que o cinema se apresenta como instrumento político, aglutinam-se fragmentos da realidade sobre os impasses dessa sociedade. E eis aqui o acontecimento histórico reduzindo as distâncias entre o tempo historiográfico, o tempo narrativo e o tempo vivido. Ao assistir a *15 Filhos*, temos a sensação de uma verdade inconveniente e igualmente conservada. Esses registros sucessivos, como no relato dos irmãos Gregório Gomes e

Wladimir Gomes, filhos de Virgílio Gomes da Silva, morto em 1969 na OBAN, tencionam uma reflexão crítica sobre o fato de que crianças foram fichadas, presas e torturadas por serem filhas de militantes. Segundo a psicanalista Maria Auxiliadora Arantes, o curta-metragem de Marta Nehring e Maria Oliveira é um enunciado da dor e do desamparo:

As cenas apresentadas no filme desafiam as leis do tempo. Só mesmo a crença de que o inconsciente é regido pela in-temporalidade ou a-temporalidade e a compreensão de que o passado pode irromper no presente carregado de afeto podem explicar a emoção renovada ao assistir “15 filhos” mais uma vez, mais uma ou muitas vezes. (ARANTES, 2008, p. 81).

Há uma radical diferença entre a narração dos pais e a dos filhos. No primeiro caso, há uma autonomia nas escolhas de cunho pessoal e político. Já no segundo, há uma incompreensão completa sobre os fatos. Esses desmandos paternos impõem um processo doloroso na recordação, repetição e elaboração dos filhos. É emblemática a narrativa de Tessa Lacerda, que sequer sabe quem era seu pai. Ela era filha do militante Gildo Macedo Lacerda, torturado até a morte no DOI-Codi e enterrado como indigente no Recife. Tessa nasceu oito meses após a morte do pai. Nunca teve a imagem dele pregressa – ser filha de um desaparecido político é um “misto de imaterialidade da vida e imaterialidade da morte”, como fala emocionada no documentário.

A sensação do improcessável é um preço por uma reconciliação extorquida. A genealogia nas narrativas das diretoras de *15 Filhos* também dá conta de um tempo incipiente: a destituição dos seus pais. Maria Oliveira viu seus pais serem torturados na sua frente quando criança. O pai de Marta Nehring, Norberto Nehring, após um ano de prisão e exílio em Cuba, desembarcou no aeroporto do Galeão em 1970, no Rio de Janeiro, e nunca mais foi visto. Foi morto sob tortura. Era economista, professor da Universidade de São Paulo (USP) e militante na ALN. Na versão oficial, ele teria sido encontrado morto em um quarto de hotel, tendo, supostamente se suicidado com sua própria gravata. A alteração do atestado de óbito se sucedeu recentemente, substituindo-se morte por “causas não naturais” para morte por “lesões e maus-tratos” e fazendo-se constar como local do óbito a sede do DOI-Codi em São Paulo. Norberto tinha sido enterrado com nome falso no Cemitério de Vila Formosa. Hoje, seus parentes já podem velar seus restos mortais no jazigo da família<sup>27</sup>.

---

27 A Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva” realizou audiência pública no dia 27 de setembro de 2013 sobre Norberto Nehring. A família pediu formalmente o esclarecimento sobre as circunstâncias exatas do assassinato e que os torturadores sejam identificados, julgados e punidos. A audiência pode ser vista no canal da CEV no YouTube em <[https://www.youtube.com/watch?v=eD0kgrcfe\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=eD0kgrcfe_w)>. A transcrição consta em <<http://verdadeaberta.org/upload/004-Audi%C3%Aancia-CEVRP-NEHRING.pdf>>.

EXMO. SR. DR. MIGUEL REALE JÚNIOR, PRESIDENTE DA COMISSÃO ESPECIAL  
DE QUE TRATA A LEI 9.140/95

Serviço Público Federal  
COMISSÃO ESPECIAL  
Lei nº 9140/95 DESAPARECIDOS POLÍTICOS  
PROTOCOLO DE RECEBIMENTO  
Em 21/03/06  
Fco Helder  
Servidor  
Identidade "n.º" 54-745-SSAPR

**MARTA MORAES NEHRING**, brasileira, redatora, RG 13.576.171 (SSP-SP) e CIC nº 104.812.098, residente e domiciliada à Rua Senador César Lacerda de Vergueiro, 437, na Capital do Estado de São Paulo e **MARIA LYGIA QUARTIM DE MORAES**, brasileira, professora, RG 3.280.074 e CIC 8.175.645.378-15, residente e domiciliada à Rua Pernambuco 144, apto. 121, na Capital do Estado de São Paulo, respectivamente filha e cônjuge de **NORBERTO NEHRING** (docs. 1 e 2), vem requerer, nos termos do art. 4º, alínea b e seguintes da Lei nº 9.140/95, o reconhecimento de seu falecimento, por causas não naturais, em decorrência da ação de agentes do Estado, assim como do direito à respectiva indenização, a título de reparação, com fundamento nas razões expostas em separado e nos documentos que as acompanham.

*Arquivo CEMDP, Processo 176/1996. (COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO, s/d)*

A abordagem memorial enquanto narrativa está presente não só no cinema brasileiro contemporâneo, mas também na sua literatura testemunhal. Recentemente, houve duas publicações relevantes que tematizaram tal questão: *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva (2015), e *K – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2014). *Ainda estou aqui* é um relato memorialístico do filho sobre Eunice, advogada e esposa do deputado Rubens Paiva, desaparecido político, assassinado pela ditadura. A partir do recente diagnóstico de Alzheimer da mãe, Marcelo reconstrói a saga dela atrás do paradeiro do marido. O livro é um tributo à memória da figura paterna e de sua mãe, que enfrentou sozinha todas as possíveis adversidades pela manutenção da família. “Meu pai perdeu o *timing*. Onipotência e teimosia que minha mãe nunca perdoou. Queria lutar quixotesicamente numa guerra perdida”, resume o autor (PAIVA, 2015, p. 107). A partir da ação gradativa da doença de sua mãe, Marcelo Rubens Paiva narra o paradoxo de ter que lidar com seu envelhecimento em permanente negociação com o apagamento de suas funções neurológicas:

Seu orgulho era maior do que seu esquecimento. Jamais sentiria pena de si mesma. Nem queria que sentíssemos pena dela. Jamais pediu ajuda. Recentemente, uma nova fala cheia de significados entrou no seu repertório, especialmente quando um turbilhão de emoções a ataca, como rever uma filha que mora na Europa ou segurar no colo o meu filho, o que mostra uma felicidade e um alerta, caso alguém não tenha reparado: “Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui”.

— Sim, você está aqui, ainda está aqui.

Minha mãe, aos oitenta e cinco anos, não entrou no Estágio IV, o pior de todos. Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim. (PAIVA, 2015, p. 262-263).

Já *Relato de uma busca* conta a angústia de “K”, à espera de notícias de sua filha desaparecida – o título faz referência à primeira letra do sobrenome da família Kucinski, mas também a Josef K, personagem central em *O processo*, de Franz Kafka. Na obra, Kucinski faz aproximações entre o drama vivido pelo seu pai e o longo e incompreensível processo que aniquila Josef, imputando-lhe a responsabilidade sobre um crime não revelado. Ambas as narrativas tornam-se uma parábola sobre a negação do Estado Democrático de Direito. Kucinski vive o prélio kafkiano pelo paradeiro de Ana Rosa Kucinski Silva, militante da ALN e docente da cátedra de Química da USP.

Kucinski escreve um livro ficcional em que reverbera o desalento daqueles que sobrevivem à perda de um ente familiar sem o direito de velá-lo, sem saber da existência da materialidade do seu corpo, jogado ao sabor amargo da impunidade e ao sumidouro da História. Pela narrativa fragmentada através de *flashes*, contos e apontamentos, revela-se que “K” havia sido perseguido na Polônia durante o nazismo, onde teve parte de sua família exterminada em campos de concentração. O pai de Bernardo fugiu para o Brasil no pós-guerra e, como imigrante, viveu uma nova tragédia. A repetição desses eventos históricos transformou essa família na própria gênese da barbárie e do trauma. As proximidades entre realidade e ficção na novela de Kucinski são tão factíveis que o livro se assemelha a uma sessão terapêutica transgeracional. O documento literário torna-se um retrato de familiares perseguidos em quadros históricos singulares como o Holocausto e a ditadura de 1964. “Como foi possível nunca ter refletido sobre esse estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos e torturadores e golpistas, como se fossem heróis ou benfeitores da humanidade” (KUCINSKI, 2014, p. 162-163).

A verossimilhança é tal que o livro termina com uma carta ao companheiro Klemente, endereçada a Carlos Eugênio Paz (o Clemente), um dos últimos comandantes da ALN. Cheia de críticas ao justiciamento, prática da organização que visava executar “traidores”, a missiva

coloca em cheque a morte de Márcio Leite de Toledo como um “sacrifício inútil” pelas recentes “quedas” no auge da repressão. A degeneração política através do assassinato de companheiros de organização torna-se uma espécie de tribunal revolucionário, uma questão até então particularizada sobre a ditadura. É sintomático Kucinski encerrar o livro trazendo à tona a avaliação das ações da esquerda radical:

No fundo, entramos no jogo da ditadura de nos liquidar a todos. Senti depois em alguns companheiros um fatalismo mórbido, de que não restava outro caminho senão morrer como o Che (...) Outro erro foi não distinguirmos entre velhos e jovens. Uma coisa é um comandante que já luta há cinquenta anos, viveu vitórias e derrotas, teve filhos e netos; outra coisa é um jovem de vinte anos, que ainda nem viveu, não sabe de nada (...) O que mais me impressiona hoje é a nossa perda gradativa da noção de totalidade, não ver o todo. E ao não ver o todo, não ver as relações entre as partes, as contradições, as limitações. Ficamos cegos; totalmente alienados da realidade, obcecados pela luta armada (KUCINSKI, 2014, p. 177-178).

É curioso que, na epígrafe do livro, o autor avise aos leitores: “Tudo neste livro é ficção, mas quase tudo aconteceu”. Com o assassinato de Marighella em 1969, Carlos Prestes foi a Cuba discutir os novos encaminhamentos da esquerda revolucionária. Naquele momento, não realizou nenhum recuo objetivo e não deu ordem de parar as ações. Insistiu na proposta de ofensiva urbana, com preparação das bases rurais para uma estratégia de longo prazo. Reconstruir atividade política em uma circunstância de brutal repressão (AI-5) foi a sinalização do esgotamento da luta armada, além de um dirigismo irresponsável.

Fundador e dirigente nacional da ALN, Marighella foi a principal liderança do grupo tático em termos de luta armada contra a ditadura militar<sup>28</sup>. Inclusive, tal fato marca a adesão plena ao projeto de guerrilhas latino-americano e o processo de ruptura política com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Há dois documentários realizados no Brasil sobre essa importante liderança: além do filme de Isa Grinspum Ferraz, há *Marighella, retrato falado de um guerrilheiro* (2001, Brasil), dirigido por Silvio Tendler.

O *Marighella* da sobrinha de Clara Charf se inicia com uma sequência exibindo fotos da família, ao passo que Ferraz narra o diálogo onde seu pai revela a verdadeira identidade do tio Carlinhos. A partir dessa abertura, apresenta-se a questão central que a diretora tentará responder ao longo do documentário: “Quem foi Carlos, esse tio querido e proibido que viveu quase quarenta anos clandestino sem deixar pistas?”. O movimento narrativo do filme conta os principais momentos de vida de Marighella através do crivo familiar e da interlocução com

---

28 Dados sobre Carlos Marighella estão no “Volume III – Mortos e Desaparecidos Políticos”, disponível em <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/publicacoes/claudio/publicacoes\\_carlos\\_marighella.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/publicacoes/claudio/publicacoes_carlos_marighella.pdf)>.

amigos e militantes. Segue, então, a gravação da cena do crime. As imagens de arquivo com o corpo combalido de Marighella dentro de um fusca, na alameda Casa Branca (São Paulo), resultado da tocaia comandada pelo delegado Fleury em 4 de novembro de 1969, é o pontapé inicial do documentário. A partir da cena do crime, Ferraz constrói o itinerário daquele que foi considerado o “inimigo número um” da ditadura. Nessa sequência, há uma imagem síntese na argumentação da narradora: detona-se uma estátua de São Jorge em câmera lenta, uma alusão à figura explosiva e implosiva de Marighella, filho de Oxóssi – o orixá da caça e das florestas. Nessa cristalização, a diretora associa a imagem do tio ao viés heroico.



*“Marighella” (2012) monta a imagem do guerrilheiro através dos familiares e dos militantes.*

A interrogação de “quem seria este tio” tem como resposta a imagem-síntese de São Jorge, o guerreiro. Ferraz introduz, assim, seu imaginário, que supervalorizará o mito Marighella ou, como Antônio Cândido define, como “o santo ateu da esquerda brasileira”. A estrutura do roteiro do filme divide-se em indícios, capítulos-pistas que cadenciam a condução investigativa da diretora. No capítulo “Primeira pista: um mulato baiano”, surge a narração *in off* do ator Lázaro Ramos, que interpreta os textos de Marighella intercalando o relato da sobrinha e os depoimentos de intelectuais, historiadores e ex-companheiros de resistência.

Nascido aos 5 de dezembro de 1911 em Salvador (Bahia), protagonista da história é filho de Maria Rita do Nascimento Marighella e Carlos Augusto Marighella. Carlos foi o primeiro dos sete filhos do imigrante italiano Augusto Marighella, que, depois de passar por São Paulo, abriu uma oficina mecânica em Salvador, e da baiana. Maria Rita do Nascimento, uma negra descendente de escravos hauçás. A origem trabalhadora e humilde marcou a trajetória e as ideias do jovem revolucionário. A mistura de raças dos pais fizera dele um tipo singular: alto, encorpado, de pele mulata e olhos claros. Marighella desde jovem chamava a atenção por seu jeito irreverente, gostava de poesia e também sabia contestar qualquer forma de imposição desde a época de estudante. (CNV, 2014, vol. III, p. 361).

O filme vai recolhendo pistas ao longo da narrativa, o que ajuda o espectador a montar um quebra-cabeça dos episódios constitutivos da vida do tio Carlinhos.

A segunda pista é “Prisão, tortura e liberdade”. Marighella ficou preso mais de sete anos durante o Estado Novo entre as cadeias de Fernando de Noronha, de São Paulo e de Ilha Grande. Foi submetido à tortura com murros e pontapés, queimado com pontas de cigarro, alfinetes de baixo das unhas. Resistiu, mas logo depois caiu na “Clandestinidade”, palavra que identifica a terceira pista. Na quarta pista, “Terra em transe”, o Golpe de 1964 e seus desmembramentos; quinta pista: “A guerrilha com a resistência armada” com sua incursão na ALN; sexta pista: “Comandante em chefe” nas ações e no sequestro do embaixador norte-americano; sétima e última pista: “A caça mais cobiçada”, culminando na emboscada final. Em 1969, com as difíceis condições de luta contra a ditadura e o recrudescimento da tortura como política de Estado, deu-se o tom derradeiro ao lema da ALN: guerrilha, terrorismo e assaltos (o famoso “GTA”).

(...) a organização adotou a ideia do uso do terrorismo de esquerda como forma de se fazer propaganda política e mesmo de eliminação de pessoas ligadas ao regime militar e ao imperialismo norte-americano. O exemplo mais representativo, tanto da importância da guerrilha urbana, como do uso do terrorismo, está na publicação, assinada por Marighella, do conhecido Pequeno Manual do Guerrilheiro Urbano, de 1969, que veio inclusive a ser traduzido em várias línguas e usado por grupos radicais na Europa ocidental nos anos 1970. (RODRIGUES SALES, 2009, p. 216).

Para o crítico de cinema Inácio Araújo (2012), o filme de Ferraz é “mero retrato familiar do líder comunista” por se valer “pouco de documentos e muito de depoimentos” (ARAÚJO, 2012). Inácio afirma que o documentário faz uma “chuva de elogios ao caráter e à bravura do líder comunista”, mas que só ajuda a manutenção de uma imagem oficiosa sobre um personagem tão relevante do século XX no Brasil. Por fim, Araújo conclui que, ao filme, “falta conhecer efetivamente Marighella”, pois a imagem final que ficou foi de “um santo proletário”. A diretora fez uma réplica no mesmo jornal, Folha de São Paulo, defendendo que seu documentário nunca quis ser neutro e argumentando que o que há de legítimo em narrar a história de um personagem que ficou tantas décadas na clandestinidade seria a “memória daqueles que estiveram ao seu lado” (FERRAZ, 2012).

Esse juízo crítico é pertinente. Ele está em diálogo com a possibilidade do cinema contribuir ou não para uma memória disputada por vários grupos e agendas sociopolíticas dissidentes<sup>29</sup>. É fato que os rastros de Carlos Marighella foram sendo apagados

29 As memórias de ex-militares são um movimento de formulação de um contradiscurso e um contraponto às memórias produzidas pelos militantes ou ex-militantes. Um exemplo são os depoimentos do general Newton Cruz, coronel Paulo Malhães e Carlos Alberto Brilhante Ustra na Comissão Nacional da Verdade. E os livros autobiográficos *Um híbrido fértil* (1996), de Jarbas Passarinho (ex-ministro do governo Castelo Branco); *Minha Verdade* (2009), de Cabo Anselmo; *A verdade sufocada, a história que a esquerda não quer que o*



e a escassez de material torna a remontagem da trajetória de sua vida em um grande desafio. Portanto, o filme prevalece pela “subjetividade dos depoentes” e a condução da narrativa em primeira pessoa por um familiar não o descredita como projeto coerente. Em entrevista, Ferraz explicou que *Marighella* não é um livro-reportagem que teria que abarcar o contraditório com todas as versões possíveis sobre seu tio. “Portanto, a questão da neutralidade objetiva, implícita na crítica de Inácio Araújo, seria pormenorizada uma vez que o filme previa mesclar o fato e o mito”, argumenta Ferraz em entrevista para este trabalho (In Anexo 5, p. 187).



*Fotografia do Relatório IML, Inquérito Policial, Prontuário 7.593, DEOPS (SP)*<sup>30</sup>

A discordância entre o crítico e a diretora evidencia uma questão ainda não resolvida quanto à necessidade da veracidade de dados objetivos em versões realizadas por parentes de figuras públicas. Assim, se o recorte subjetivo é a moldura assumida desde o início de *Marighella*, não seria necessário fazer um filme conceituando o significado da guerrilha no Brasil. Vale considerar que, em termos de pesquisa, o documentário mostrou pela primeira vez o arquivo recolhido por Clara Charf; encontrou imagens raras dos anos 1930; trouxe uma animação criada pelos americanos na Guerra Fria ainda inédita; e evidenciou o cinema como

---

*Brasil conheça* (2006), de Carlos Alberto Brilhante Ustra; e *Memórias de uma guerra suja* (2012), de Cláudio Guerra.

30 No Prontuário 7.593 (DEOPS/SP) estão disponíveis diversas fotografias do dia 4 de novembro de 1969, data do cerco realizado pelo delegado Sérgio Fleury. Segundo o jornalista Mário Magalhães (2012) “colocaram o corpo de Marighella esticado no chão da parte traseira do Fusca. Em posição esdrúxula, a cabeça cai torta do lado direito, com um olho semiaberto”. Até um leigo se questiona sobre a cena do crime, pois seria no mínimo improvável um homem de 1,80 m cair morto dentro de um carro pequeno e baixo nesta posição. Na série dos registros da autópsia, o corpo nu de Marighella chega a ser fotografado até com uma peruca.

uma fonte relevante na formação dos guerrilheiros nos tratados de Jean-Luc Godard, *Ciné-Tract 19* (1969) e *Ciné-Tract 23* (1970), fase maoísta da sua cinematografia, além dos dois curtas-metragens de Chris Marker, *On vous parle du Brésil: torture* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella* (1970).

Realmente, o relato memorialístico não é um consenso como aspecto relevante para construção conceitual e teórica das Ciências Sociais. Não serão os documentários feitos por parentes de presos políticos no Brasil que darão a palavra final a essa questão. Pierre Bourdieu (2000), através do seu construtivismo estruturalista (ou estruturalismo construtivista), questiona essa ilusão biográfica ou a chamada “história de vida”. Sua teoria social tenta superar a dicotomia subjetivismo-objetivismo, tão recorrente nos esquemas e métodos de análise social. Para o pensador francês, produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, “talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar” (BOURDIEU, 2000, p. 185).

## **2.2 A cultura da memória e o discurso biográfico a partir das mulheres.**

A escrita de si como prática arquivista e historiográfica não está presente somente na literatura, mas, recentemente, na trajetória do cinema brasileiro. Sem dúvidas, o audiovisual é um facilitador da escrita autorreferencial quando se trata de falar sobre o indizível – vide o trabalho foto documental *Olimpo* (2010), de Andrés Santamarina na Argentina, ou o projeto cinematográfico do diretor Rithy Panh sobre o genocídio conduzido pelo regime do Khmer Vermelho, que dizimou, entre 1975 e 1979, cerca de dois milhões de pessoas no Camboja. Panh sobreviveu ao campo de concentração e, como refugiado na Tailândia, empenhou-se em construir “a imagem que falta” sobre o horror do extermínio. A escrita sobrevivente, ou um cinema sobre o “signo dos mortos”, evidencia uma sensibilidade antagônica à lógica do apagamento das imagens. A cultura da memória em torno do “eu” seria um elemento constitutivo da identidade contemporânea? Seria a alteridade vivenciada pelas mulheres uma forma intransigente de se biografar o mundo visível?

Enquanto o Holocausto numerou suas vítimas através da tatuagem nos seus corpos e em livros de contabilidade, as ditaduras latino-americanas empenharam-se em uma política de desaparecimento dos vestígios. No documentário *Nostalgia da luz* (Chile, 2010), dirigido por Patricio Guzmán, a cena da mãe escavando a areia no deserto do Atacama à procura de

pedaços da ossada do seu filho é um dado que a escrita historiográfica dificilmente conseguirá dimensionar em termos de afecção.



*Recorrência do plano geral em “Nostalgia da luz” (2010, Chile), a auxese dos vestígios.*

Durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), o assassinato de dissidentes políticos foi um método recorrente. Corpos foram arremessados de helicópteros ao mar e enterrados no deserto como prática de ocultação. No filme, essa imagem em grande escala demonstra o Atacama como um cemitério desolador e vazio. Graças ao empenho persistente desses familiares, o silenciamento sobre as vítimas não foi mudo. Esse documentário é um “signo mudo”, a imagem vagalume (DIDI-HUBERMAN, 2011) que, uma vez acionada, sobrevive à experiência irreparável dos rastros da violência. A pedagogia dessa imagem refuta qualquer possibilidade de mitigação do regime autoritário. Há casos de crimes contra a humanidade tão invisíveis que a tarefa arqueológica dos “empreendedores de memória” (JELIN, 2002) é um exercício sobre o impossível.

O cinema como uma tarefa pessoal e insistente para ação de grupos identitários deve ser considerado como um instrumento para reconstrução da memória pública de um país. A escrita de si engloba esse conjunto de modalidades que se convencionou chamar de “produção de si” no mundo Ocidental. O individualismo tornou a primazia da razão instrumental uma das características da Modernidade (TAYLOR, 2013). É com esse intento que Flávia Castro faz sua crônica de exílio através das memórias da família, na compreensão de sua metamorfose a partir da diáspora política dos seus pais. Para tanto, *Diário de uma busca* se inicia a partir da incógnita de um crime.

“Durante muito tempo pensar no meu pai significava pensar em sua morte. Como que pelo seu enigma e pela sua violência ela tivesse apagado sua história. E junto com ela, parte de minha vida”. Com essa constatação, começa o documentário. Celso Castro morreu aos 41

anos, na cidade de Porto Alegre, no dia 4 de outubro 1984, em circunstâncias suspeitas. A dúvida que paira seria o motivo pelo qual Celso e Nestor Herédia (o “Gonga”) teriam assaltado o apartamento de Rudolph Goldberg, imigrante alemão, residente no Brasil desde 1922 e suspeito de ter sido oficial nazista. Segundo a Polícia Civil, Celso e Nestor entraram armados e disfarçados na residência do ex-cônsul do Paraguai e, ao se verem encurralados, teriam se suicidado. Castro não acredita nessa versão de “filme policial de quinta categoria, absolutamente inverossímil”, conforme declara. É com essa motivação que realiza um *road movie* sobre as escolhas políticas dos seus pais e suas sucessivas migrações entre países.

No ano de 1964, Celso, com 22 anos, e Sandra Macedo, com 18, casam-se um mês depois do Golpe. Ambos eram militantes do PCdoB desde 1961. Ao ajudar na fuga de membros do Partido Operário Comunista (POC), Celso acaba sendo detido em 1968. Ao ter que se apresentar no DOPS com Sandra, resolve abandonar o Brasil. Os filhos, Flávia e Joca, vão ao seu encontro em 1971. Nesse período de clandestinidade e participação na luta armada, Celso percorre diversos países como Argentina, Venezuela, Chile e França, sempre levando consigo sua família.

A difusão da “cultura do medo” fez homens, mulheres e crianças se exilarem, forçando-os a refazer identidades e conviver em descompasso espaço-temporal. O cotidiano do exílio representou, para muitos jovens, desorientação, dúvidas, angústias, vazio, estratégias de sobrevivência, perda de documentação e banimento. Para a historiadora Denise Rollemberg (1999), o degredo impôs circunstâncias de redefinição e reconstrução de identidades. Ainda que o vínculo com o projeto passado no Brasil pudesse por vezes ser mantido, a revisão dos valores era inevitável – um processo decisivo na reorientação dos rumos da vida política.

Castro faz um relato em primeira pessoa sobre sua infância, marcada pela separação dos pais, a vida escolar em descompasso com os colegas de classe, as constantes mudanças de casas, a convivência e a introjeção do mundo dos adultos contaminando o imaginário infantil de maneira incisiva – um fim precoce da inocência. A voz calma e cadenciada da diretora tange esse “teatro de memória” de maneira delicada, sobretudo nos diálogos metanarrativos e nas trocas afetivas com seu irmão mais novo, Joca. Eles fazem “balanços de vida” ao longo do filme, tratam do sentimento de vergonha sobre a morte de Celso – o eterno desconforto em saber que seu pai teria cometido ou não tal crime – além de discutirem os caminhos que o próprio filme deveria seguir, ou seja, a representação externa e visível daquilo que foi dito e feito sobre o exílio está nesses consequentes lampejos de memória partilhados entre irmãos.



*Diário de uma busca (2011), a estrada da reconciliação entre irmãos e o passado do pai.*

No ano de 1979, período em que morou na França, a adolescente Flávia de 14 anos demonstrava um claro amadurecimento e senso crítico sobre a circunstância na qual estava inserida. Na entrevista concedida ao jornalista Roberto D'Ávila, ela fala com receio sobre o retorno ao País, pois não haveria garantia para os exilados de reconstituir suas vidas depois da abertura. A maturidade precoce da adolescente demonstra uma subjetividade exposta a todo tipo de demanda e dificuldade, afinal, foi necessário assumir logo cedo as responsabilidades de uma vida adulta. No relato do diário de 1979, seu descrédito com a volta é factível:

Pronto, teve a Anistia e isso significa que a gente já pode voltar pro Brasil. Todo mundo parece contente, mas eles nem fizeram a Revolução!?! E agora mesmo sem a polícia atrás da gente, vamos voltar correndo. Eu vou ter que largar tudo: meus amigos, minhas aulas de desenho, minha vida. Tô furiosa e não entendo mais nada. (DIÁRIO DE UMA BUSCA, 2011).

Na visão tayloriana, a identidade moderna também é moldada em parte pelo reconhecimento ou por sua ausência. Frequentemente, o reconhecimento errôneo ocasiona reais danos a grupos de pessoas que foram lesadas em seus direitos civis. O não reconhecimento pode ser uma forma de opressão, aprisionando os sujeitos em uma modalidade distorcida e redutora. É aqui que reside o ponto central da relação entre as identidades individuais e coletivas: o *self* e sua adesão no mundo moderno. Essa compreensão de autocentramento parte de uma topologia moral que considera os valores e a época em que os sujeitos estão localizados. Para o teórico Charles Taylor (2013), há uma estrutura interna e um autoideal de realização que se articulam na liberdade autodeterminante dos sujeitos modernos. No esquema tayloriano sobre a modernidade, a subjetividade é considerada como um extrato único, original e íntimo – diferente do Antigo Regime, em que o sujeito era valorado por status.

No caso do documentário, há uma evidência nessa relação entre tempo e memória. Por vezes, o filme nos traz a ilusão da objetividade. Por outras, evidencia os mecanismos pelas

quais os fatos foram elaborados como se a identidade individualizada gerasse “uma identidade particular a mim na qual me descubro em mim mesma” (GOMES, 2004). Ou seja, como filmamos os nossos filmados? Entre a fala e a ação, o historiador e o cineasta terão como compromisso estabelecer formas históricas de temporalização. E, no caso de Flávia Castro, a subjetividade torna-se um mecanismo perene para o realismo ficcional dos exilados. Os obstáculos da readaptação indicam que nem sempre existe êxito com retorno à casa. Esse é um dos argumentos que leva a diretora a aceitar a impossibilidade de desvendar o porquê de seu pai ter realizado a última ação como um *kamikaze*. No uso de cartas, diários e documentos de família, Castro constrói não só um relato personalíssimo, mas um documento sensível sobre as histórias de vidas desterradas.

Os registros de memória dos indivíduos modernos são, de forma geral e por definição, fragmentados e ordinários como suas vidas. Seu valor, especialmente como documento histórico, é identificado justamente nessas características, e também em uma qualidade decorrente de uma nova concepção de verdade, própria às sociedades individualistas (...) Uma sociedade em cuja cultura importa aos indivíduos sobreviver na memória dos outros, pois a vida individual tem valor e autonomia em relação ao todo. (GOMES, 2004, p. 13).

Beatriz Sarlo (2007, p. 45) afirma que, ao término das ditaduras do sul da América Latina, “lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado”. A retórica testemunhal a partir das vítimas e dos seus representantes foi tomada para assegurar a memória como “um bem comum, um dever e uma necessidade jurídica, moral e política” (SARLO, 2007, p. 47). Para a pesquisadora, as narrações testemunhais não devem ser a fonte principal de conhecimento, superior a de outros documentos, pois “só uma confiança ingênua na primeira pessoa e na lembrança do vivido pretenderia estabelecer uma ordem presidida pelo testemunhal. É só uma caracterização ingênua da experiência exigiria para ela uma verdade mais alta” (SARLO, 2007, p. 48). O discurso produzido pelos sujeitos que viveram diretamente o trauma leva terceiros a se informar sobre os fatos do passado, mas, para Sarlo, esse relato contém mediações vicárias.

A dimensão do relato testemunhal cumpre uma função de “inflação” sobre “os armazéns pessoais” daqueles que reivindicam reparação em decorrência de eventos traumáticos. Sarlo pretende, com sua crítica, identificar no relato memorialístico uma proposta conceitual. Tal empenho sobre o passado está consonante com a convicção de Susan Sontag (apud SARLO, 2007, p. 22) de que “é mais importante entender do que lembrar,

embora para entender também seja preciso lembrar”. Transformar lembranças em material de ficção evidencia o distanciamento e, supostamente, evitaria distorções da memória.

Para Sarlo (2007), os casos propositivos sobre a reelaboração da memória estão nos autores Primo Levi e Pilar Calveiro. O primeiro utilizou a ficção como modo de abordar o horror que vivera nos campos de concentração de Auschwitz, desviando o foco da experiência a partir de si. O depoimento a partir dos personagens e seus dramas foi uma forma de reposicionar a memória pública sobre a barbárie do Nazismo. Em Calveiro, tais casos propositivos estão na tipologia de relatos contundentes sobre os campos de concentração na Argentina. Calveiro foi militante das Forças Armadas Revolucionária da Argentina e, depois, dos Montoneros. Sequestrada pelo Comando da Aeronáutica em 1977, ela é uma sobrevivente dos campos de extermínio argentinos – esteve detida na Mansão Seré, na Delegacia Castelar e na Escola de Mecânica da Armada. No ano de 1978, Pilar se exilou em Madrid e, posteriormente, na Cidade do México. Desde então, atua na Universidade Nacional Autônoma do México, onde realiza estudos sobre desaparecimentos forçados e a ética na construção das memórias coletivas durante a ditadura argentina. Portanto, Calveiro não pautou a modalidade repressiva do poder a partir de si. Dimensionou-a na sua atuação como cientista política. Preferiu se empenhar na coleta e na sistematização dos testemunhos a partir de terceiros – objetos de pesquisa no mestrado e doutorado defendido no México. Pilar pondera quanto aos excessos de repetição acerca do terror nos campos de concentração portenhos, pois há sempre o risco dos relatos tornarem-se banais:

A memória pode se manifestar e ser memória coletiva graças aos meios de comunicação em massa, mas também, pelo próprio efeito, se tornou um produto de consumo. Em muitos casos, não se tratava de processar ou de integrar de alguma forma a realidade dos campos de concentração como parte de uma reflexão crítica, mas sim de consumi-la e descartá-la, como qualquer outra mercadoria lançada no mercado. A informação, virtualmente projetada sobre a população de modo tão abundante como persistente, cumpriu seu ciclo; em poucos meses saturou o público, como qualquer outro produto cuja propaganda se difunde com insistência. As pessoas se cansaram de ouvir algo tão desagradável e inquietante. (CALVEIRO, 2013, p. 147).

A crítica de Sarlo (2007) está voltada para os usos da má memória e sua tentação para o bem (TODOROV, 2002) constantes no caso argentino. O caso evidenciado na cinematografia de Albertina Carri – filha de Montoneros. *Los Rubios* (Argentina, 2003) – é sua tentativa de reconstruir os últimos momentos dos seus pais. No entanto, a diretora realiza um documentário cínico sobre o sentido da memória. Não há nenhuma valoração dos testemunhos em termos propositivos. O que se evidencia é a negação de tentar compreender o

que foi a luta armada ou as razões pelas quais os seus pais fizeram tal investida. O mal-entendido é nítido, ao ponto da diretora utilizar uma peruca loira para ironizar um dos relatos que descrevia seus pais como loiros. O memorial de Albertina revela sua dificuldade ao tentar preencher a lacuna deixada pelo desaparecimento dos seus pais. Esse é um caso de memória produzida a partir da fratura de si que foi hiperquestionada por teóricos e críticos. E não resta dúvidas de que a análise de Beatriz Sarlo resguarda críticas ao mercado do cinema e à cultura da memória, tão comercializados na Argentina.

Para Susel Oliveira da Rosa (2015), a proposição de Beatriz Sarlo nos alerta para que a lembrança tenha que vir associada à reflexão: “como aconteceu, por que aconteceu, de que forma foi possível?” (ROSA, 2015, p. 310) Mesmo que ainda não tenhamos uma cultura do testemunho no país, à revelia da violência que nos ranqueia como detentores da maior taxa de homicídios do mundo, é um fato: o Estado brasileiro pouco se empenha em comover a sociedade contra a amnésia sobre nosso passado. Foi o Estado ditatorial que autorizou sistematicamente os desaparecimentos, os banimentos e os assassinatos sociais e políticos de ontem e que ainda hoje ocorrem. Mais de duas décadas pós-ditadura e os crimes nas investidas do Estado vigoram e outros vão permanecer impunes enquanto não houver uma comoção na sociedade – a naturalização de tantos homicídios deve ser entendida como uma doença social ou cinismo patológico. Melhor optar por uma cultura da memória do que por uma cultura do medo.

O caso brasileiro é bastante distinto. Sequer temos uma indústria cinematográfica forte como a dos argentinos. Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 252) discorda de Beatriz Sarlo e alerta que a saída da ditadura brasileira se sucedeu de maneira oposta da argentina. No Brasil, a reabertura foi uma decisão dos militares sob pressão da política externa norte-americana pós-Guerra do Vietnã com o Governo Jimmy Carter (1977-1981) e dos movimentos civis pela redemocratização, além do fator econômico com a Crise do Petróleo em 1973 e o esgotamento do modelo econômico desenvolvimentista dos militares que produziu altos índices de desemprego, inflação e o aumento exponencial da dívida externa (SILVA, 2003). Entre 1971 a 1989 não houve nenhum estatuto para reparar as vítimas da ditadura; não houve nenhum texto oficial de desculpas ou alguma legislação reparatória. A saída da ditadura brasileira foi orientada por uma Anistia que equivaleu torturadores e militantes. Portanto, deve-se considerar os limites na comparação entre a ditadura do Brasil e da Argentina.

A violência foi muito diferente em países como o Chile, a Argentina ou o Brasil. Se, na Argentina, ela definitivamente perpassou a sociedade, no



Brasil ela foi escamoteada pela censura e outros mecanismos. A Guerrilha do Araguaia foi censurada, as ações armadas urbanas eram vistas pela sociedade como terrorismo, a tortura era negada e ocultada do grande público. (FICO, 2012, p. 50).

Na ditadura Argentina (1976-1983), o eixo passa da atividade repressiva para desaparecimento desregrada de pessoas por meio de campos de concentração e extermínio. O Brasil consolida a estratégia da repressão após 1973 no desaparecimento sistemático através de sequestros e prisões de lideranças políticas (FICO, 2012). A seletividade e a condução de diversas formas de repressão fizeram uso da legalidade de exceção no Brasil, muito caracterizada na administração do poder coercitivo com núcleos bem centralizados. Nem por isso pode-se deduzir que a violência na Argentina foi maior do que no Brasil. Certamente, os dados argentinos são mais computados por uma pressão pública e pelo desejo de justiça. Dados recentes do Ministério da Justiça (2017) totalizam o recebimento de cerca de 75 mil pedidos de anistia e indenização em função de perseguições<sup>31</sup>.

“Sentir-se abandonado, no caso dos filhos de desaparecidos, é inevitável”, diz Sarlo (2007, p. 109) ao analisar os abismos entre gerações. A identidade da segunda geração se aciona, por vezes, a partir da subtração da imagem dos pais. Fazer cinema possibilitou entendimentos a esse lugar ausente e restaurou fraturas familiares herdadas pela cisão da repressão. Flávia Castro, Albertina Carri e Maria Clara Escobar enfrentaram o tema do abandono dos pais. Castro com o suposto “suicídio” de Celso Castro; Carri com a escolha dos pais pela ofensiva final montonera; e Escobar pela impossibilidade de reaver a figura do pai distante.

Em *Os dias com ele*, Escobar tenta investigar a memória do pai durante o período que foi preso e torturado no ano de 1973 – sobretudo a segunda prisão no DOPS. O filme registra o conflito entre a autora, com 24 anos, e seu pai Carlos Henrique Escobar, 79 anos, ex-membro da Resistência Nacional Armada (RAN), professor universitário aposentado, autoexilado em Portugal há mais de uma década. O processo de distanciamento entre os dois é factível. No documentário, percebe-se que a relação pregressa é mínima. Ao longo da narrativa, fica evidente o impasse entre o projeto de filme que seu pai gostaria que fosse a respeito de sua produção intelectual como filósofo e dramaturgo e a tentativa da filha em extrair um testemunho de um ex-presos político.

Carlos Henrique questiona de maneira intermitente a abordagem de sua filha. Coloca em cheque o propósito da filha, recusa-se em ser enquadrado como vítima da ditadura. O

---

31 Dados disponíveis em <<http://www.justica.gov.br/seus-direitos/anistia>> Acesso dia 5 de jun 2017.

plano inicial de filmagem da diretora era de convívio durante um mês na cidade de Aveiro. Mas o enfrentamento da figura paterna frente às câmeras torna-se desafiador, o que leva as gravações a se estenderem por mais de seis meses – período em que seu pai se negaria por vários momentos em colaborar com informações sobre a tortura e o cárcere. O método de realização de *Os dias com ele* é um processo de mão dupla. À medida que Escobar descobre a figura do pai ele vai se abrindo, aos poucos, para o diálogo diante das câmeras. Fica muito clara a quebra geracional de perspectivas entre pai e filha. Enquanto o pai nega a ideia, um militante vitimado a criticar severamente tal posicionamento subjetivista, sua filha demonstra uma perspectiva carente frente aos ditames do pai (por vezes, rígido, duro, pouco sutil).



“*Os dias com ele*” (2013) entre a fixação da imagem paterna e a negação do militante.

A orfandade de Escobar evidencia como um evento traumático reverbera nos núcleos familiares, esfacelando relações e esvaziando seu espaço moral e protagonismo político. “Esse convívio mediado e registrado espelha os traumas de uma nação, principalmente no balanço acumulando de que os danos da ditadura são transgeracionais”, afirma Escobar em entrevista (In Anexo 1, p. 175). A presença da filha como câmera, mediando o olhar sobre o pai em um discurso direto livre, infere o movimento com que as relações família-pátria e público-privado intensificam o argumento do filme.

O conflito parental está no deslocamento de subjetividade e na autonomia sobre a autoimagem da filha abandonada. As inseguranças sobre o encaminhamento do filme tornam-se o próprio *leitmotiv* do documentário, que não tinha um roteiro prévio – “não sabia o que estava fazendo, mas sabia que estava imersa no processo”, diz a autora (In Anexo 1, p. 175). A diretora também conta que o resultado do filme ficou mais evidente com o trabalho de montagem realizada por Júlia Murat, filha da cineasta Lúcia Murat, “porque as questões que vieram à cabeça foram ordenadas melhor na etapa posterior ao set de filmagem” (Entrevista no Anexo 1, p. 175).

Em um dado momento do filme, as imagens de arquivo de família vão sendo interpostas com cenas de homens não identificados acompanhados de uma criança – não se

sabe se são padrastrós ou imagens que servem para fazer conexões entre os episódios narrativos. Nessa sequência, a narração *in off* da diretora tenciona a imagem indefinida da paternidade: “Esse não é meu pai. Este não é meu pai. Este não é meu pai”. Outra passagem condensa a personagem da filha teimosa e a cineasta que “não sabe o que está fazendo”. É a cena que Escobar pede para o pai ler sua ficha criminal do DOPS. A recusa é dada em discurso cético: “não teria sentido”, pois é “uma bobagem”, “é uma mentira da burocracia deles”, afirma o ex-presos político. A discussão passa, então, pelo sentido da cena: “é insípido ler minha prisão por um documento, quando se prenderam 10 mil”. Nesse momento, o pai questiona a glorificação do preso: “Você não sabe direito o que houve, não sabe se tem importância”, e ainda sugere: “me tome como alguém que você possa usar secundariamente”. A tentativa de contar essa história é desconstruída pela crítica à visão narcisista e do mito do pai herói. O argumento da filha é vencido. Carlos Henrique abandona a cena e o signo do vazio se representa na cadeira do protagonista ausente. Por fim, resiliente, a diretora senta-se e lê o documento.



“- É história do meu país e a história do meu pai” (Maria Clara em narração *in off*)

Em *Os dias com ele*, a partilha e a criação de documentos sensíveis se dão no confronto da autoridade do pai, intelectual verborrágico, e da filha aprendiz. Há uma espécie de autorização sobre aqueles que viveram diretamente a ditadura diante da tentativa dos filhos que tentam ocupar a imagem desabitada do passado. Os dois personagens tentam montar seus laços familiares dentro de um regime de visibilidade. Esse arquivo se deflagra na divergência das suas mentalidades construídas em historicidades diferenciadas – há um abismo entre os ímpetos desses dois personagens. Na entrevista realizada com Escobar para este trabalho, ela conta que seu relacionamento com o pai segue “um pouco mais próximo, mais tranquilo em

relação a projeções e mágoas. Mas não menos doloroso. O buraco segue. E seria um erro tentar tapá-lo” (In Anexo 1, p. 175). No entanto, sua preocupação com o engajamento das imagens irrecuperáveis sobre a ditadura permanece.

Tenho demais [uma preocupação com engajamento]. Nunca quis fazer um filme no exterior. Ele é fruto de tudo que pensava e sentia na época. Me inquieta muito pensar em como nos relacionamos com os outros, sem que o contexto histórico nos impeça de nos relacionarmos e ao mesmo tempo sem que ele seja esquecido. Me inquieta pensar em como olhar os outros. Em como encontrar os outros. Em como não deixarmos nunca de investigar, de relacionar e de pensar o mundo. Ser político nesse sentido é não cair no conforto. Investigar os limites. Investigar os conceitos. E tentar me aproximar desse organismo estranho que é um espaço de família e da nação. (Entrevista com Maria Clara Escobar, Anexo 1, p. 175-176).

Leonor Arfuch (2010) observa as histórias individuais que vêm se desdobrando há mais de dois séculos sob a luz inquisidora do público. Elas se realizam em uma substituição entre dois termos: diferença e repetição. Há tensões entre as vidas desejáveis e aquelas verdadeiramente existentes.

Diferença, como valor de resgate de uma sociedade em que o trabalho reprodutivo se tornou a atividade principal e a uniformização cobre todos os aspectos possíveis do ser e da ocupação humana, sendo a unicidade de cada vida o que alimenta no relato a certeza – necessária – do singular. Repetição, como espelho tranquilizador que nos devolve, para além da peripécia individual, do sucesso ou do fracasso, a mesma história: aquela que pode nos permitir a inclusão – a ilusão – de um “nós”. (ARFUCH, 2010, p. 349).

As imagens estético-políticas proposta nos filmes *Diário de uma busca* e *Os dias com ele* são consequências de uma subjetividade estilizada e compartilhada no contemporâneo, em um pendular movimento anacrônico e sincrônico. Essas micronarrativas a partir das fraturas de si representam lampejos que se dirigem à sobrevivência de um futuro. Nelas, há uma possibilidade material de tentar responder a questões postas pelos fantasmas do passado: o espaço da família e a vivência a partir de si reposicionam a escrita historiográfica sobre os legados da ditadura. Esses documentários enquadrados na guinada subjetiva constroem permanências de um traço de memória pública, simbolizado no pacto da sociedade pelo entendimento nacional sem violência, sem trapaceas e sem revanchismo. Contudo, criam, também, novos curtos-circuitos em termos de diferenciação, pois esses vestígios do *self* reinventados entre o ficcional e o realismo evidenciam a recusa da anistia e da falsa amnésia – e nos colocam em alerta sobre o perigo dessa chaga se enraizar por gerações vindouras.

### 2.3 A dramatização do luto na experiência do fazer cinematográfico.

O cinema brasileiro trata da temática da ditadura há mais de trinta anos (LEME, 2013). Diversas são as maneiras pelas quais o regime militar foi trazido às telas do cinema. Diversas são, também, as possibilidades ainda a serem exploradas (LEME, 2013). O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional (POLLACK, 1989). A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado atualizam memórias individuais representadas nas imagens em movimento. A experiência do cinema agencia novas subjetividades e pertencimentos, transforma sujeitos em protagonistas de traumas sociais.

Bill Nichols (1997) vai pensar o fenômeno subjetivo no documentário sublinhando a complexidade do conhecimento sobre o mundo e suas dimensões afetivas. Nos documentários *Uma longa viagem* e *Em busca de Iara*, predominam a abordagem participativa e reflexiva a partir da ideia da morte. A participação das documentaristas como protagonistas das histórias das suas famílias é o fio condutor da narrativa. Elas se tornam sujeitos ativos no processo de gravação/filmagem, pois revelam os métodos pelos quais conduzem a realização da proposta cinematográfica sobre o enterro dos seus mortos. Mas como o caráter dramático desses documentários modelam o ritual de sepultamento do passado?

A sensibilidade de Murat e Pamplona estimula a solidariedade do espectador, estabelecendo laços e evidenciando os dramas familiares ocorridos no quadro sociopolítico da ditadura. No caso de Pamplona, na tentativa de apaziguar na família o tema do “suicídio” da tia Iara Iavelberg e, no de Murat, no relato em tom de despedida do seu irmão Miguel. Mescla-se luto e digressão nostálgica na cesura do passado com as afecções do tempo presente. Essas narradoras ecoam uma carga afetiva nas suas investigações. Pelo viés pessoal, o espectador terá acesso aos seus respectivos mundos políticos.

Para esquecermos é necessário um trabalho psíquico de perda (FREUD, 2001). O drama dessa pulsão desagregada traz sensações sobre um tempo contínuo que não passa. Diferença entre o luto de Lúcia Murat e Mariana Pamplona é que a primeira foi uma militante e a outra não, o que se reflete na compreensão do luto em termos ativo e passivo:

Meu nome é Mariana Pamplona. Não tenho o sobrenome Iavelberg porque meus pais tinham medo que no futuro eu sofresse algum tipo de represália do regime militar. Nessas fotos estou no cemitério israelita do Butantã em São Paulo, visitando o túmulo da minha tia Iara, cuja história acompanha desde antes do meu nascimento. (EM BUSCA DE IARA, 2013).

Nascida em São Paulo em 7 de maio de 1944, Iara Iavelberg, psicóloga de formação, foi militante e guerrilheira, integrante da luta armada, tendo pertencido à POLOP e, depois, ao MR-8. Morreu aos 27 anos no cerco do Exército ao “aparelho” no apartamento localizado no bairro de Pituba (Salvador), em 20 de agosto de 1971, durante a Operação Pajussara<sup>32</sup>. Dados inconsistentes no laudo da certidão de óbito levaram seus familiares a pedir judicialmente a exumação do corpo em 2003 – ela havia sido enterrada na ala de suicidas no Cemitério Israelita de São Paulo.



*“Em busca de Iara” (2013), Mariana Pamplona performa a autoimagem do último adeus.*

Na análise freudiana, o luto provocado pela perda de um ente faz do vazio o espaço temporário dos afetos. Pouco a pouco o sujeito se adapta e recupera a capacidade de redirecionar suas pulsões para outras atividades (FREUD, 2001). Recordar, repetir e elaborar. Essas etapas são necessárias para se entrar em contato com os estados psíquicos ocultados pela perda. Por meio de repetições, a melancolia realiza o trabalho do luto em uma dimensão de assimilação inconsciente. O mapeamento dos passos de Iara Iavelberg de São Paulo até o apartamento onde ocorre sua morte é o trabalho subjetivo em marcha: o empenho de encontrar vestígios, refutar a versão oficial coletando depoimentos de ex-militantes e especialistas em medicina legal e reposicionando os fatos. Como relatou Mariana Pamplona na Audiência da Comissão Estadual da Verdade de São Paulo:

Minha avó que nunca se recuperou dessa perda. Meu avô também, meus tios que estavam exilados também. Então, a gente faz o que pode e todo mundo aqui está fazendo o que pode. Mas a dor dos familiares, essa dor vai ficar para sempre. Não tem jeito. (...) a gente decidiu há sete anos atrás fazer um documentário sobre, a princípio seria como a ditadura fez para encobrir essa ação, e como seria a nova versão e quais foram as reais circunstâncias da morte da Iara. Então, o filme se focaria mais na parte da viagem da Iara com o Lamarca, para a Bahia, tentando refazer esse percurso nos mínimos

<sup>32</sup> O Relatório da “Operação Pajussara” está disponível em <<http://verdadeaberta.org/upload/001-relatorio-operacao-pajussara.pdf>>.



detalhes, e todos os detalhes do percurso da morte dela. Então, enquanto a gente ia construindo essa nova versão, a gente ia destruir a versão dada pelos militares. (PAMPLONA In CEV-SP, 2013, p. 27).<sup>33</sup>

As práticas da oralidade marcam importantes passagens do rito fúnebre. O uso coletivo da memória e a verbalização de determinados grupos sociais auxiliam a velar sofrimentos impostos. Os documentários pautados na subjetividade e no arquivo revelam a impossibilidade de se detectar exatamente os limites entre os ruídos das imagens, oriundos da encenação promovida por esses empreendedores de memória, e os resíduos deixados pelos próprios limites da linguagem.

Passado um tempo subjetivo em que silêncio e estupor são as únicas reações possíveis ante o evento traumático, as vítimas e as testemunhas se põem a falar. A busca de uma verdade<sup>34</sup> histórica e a pretensão narrativa do documentário requerem uma leitura sobre uma voz muito apropriada. A existência performática reunida nesses filmes traz uma vontade de identificação e alteridade com o sofrimento do outro. A elocução no documentário intensifica a cicatriz do outrem, estabelecendo uma relação dialógica entre aqueles que veem e aquilo que nos olha.

Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo [...]. O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens (DELEUZE, 1999, p. 5).

O cinema/documentário é uma possível categoria de análise e ferramenta metodológica para tratar dessa memória/história sobre temporalidades que “não terminaram”. A escolha dos documentários narrativos em primeira pessoa é uma vocação crítica nesse momento pós-ditatorial. É por causa desse *ethos* geracional que tais lugares de memória, os documentos visuais, não tornam por encerrada a discussão dos eventos traumáticos legados pela ditadura. Não se conclui o que ainda é ocultado, sobretudo o que ainda precisa ser esmiuçado. E é justamente na narrativa documental que esse termômetro se deixa evidente – a

33 No dia 4 de março de 2013 a CEV-SP realizou audiência pública para tratar da morte de Iara Iavelberg, com a presença do presidente da comissão, Adriano Diogo (PT), do advogado Luiz Eduardo Greenhalgh, do irmão e da sobrinha da Iara, (Samuel e Mariana Iavelberg, respectivamente), da psicóloga Maria Auxiliadora, do cineasta e marido de Mariana, Flávio Frederico, do médico legista Daniel Munhoz, da jornalista baiana Marluce, além das amigas Tutinha Magaldi, da atriz Dulce Muniz, e dos coordenadores da Comissão da Verdade, Amélia Teles e Ivan Seixas. A audiência pode ser assistida no canal da CEV-SP no YouTube, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=btckMmZMFIO>>. A transcrição pode ser acessada em: <<http://verdadeaberta.org/upload/002-transcricao-audiencia-iara.pdf>>.

34 A verdade da qual Michel Foucault se referia como conceito *parrhesia*, o dizer a verdade sem medo (WELLAUSEN, 1996).

justificação do uso de cinema feito por familiares de desaparecidos e ex-presos políticos evocam tais conteúdos. Os próprios nomes dos documentários, em sua maioria, já trazem em si a dor: uma procura, uma busca. Performar o luto traz uma experiência do cinema como proximidade do real, discriminando esses documentos de afeto e perda, explicitando o que permanece silenciado e alertando para os perigos dessa ocultação.

Lúcia Murat, como narradora *in off* em *Uma longa viagem*, pergunta a si mesma: “O que fazer diante da morte a não ser chorar interruptamente?” Murat persevera e realiza um filme para compreender o ciclo “plantar, colher, fenecer e recomeçar”. A abertura do documentário mostra o corredor das lembranças da família como microcosmo da história das mentalidades de uma época. Está ali a trajetória dos três irmãos que “aprontaram” nas décadas de 1960-70. Miguel Vasconcellos<sup>35</sup>, então estudante de medicina e preso por fumar maconha. Lúcia, militante da esquerda armada, presa e torturada. Heitor Vasconcellos, “despachado” para Londres pelos pais para não cair na clandestinidade como seus colegas de geração. A partir das flanâncias do seu irmão, Murat tece paralelos temporais sobre a sua experiência da prisão no Brasil em meio ao movimento contracultural na Europa e o desbunde de Heitor.



“Uma longa viagem” (2011), as contradições geracionais entre fotos, cartas e depoimentos.

*Uma longa viagem* tem como fonte central as entrevistas com Heitor, que conta sobre suas itinerâncias pelo mundo. As conversas com seu irmão esquizofrênico são conduzidas como uma antianálise, uma “clínica das diferenças”, um processo artístico e terapêutico que inverte a noção estanque de “doente” ou “paciente”. O testemunho de Heitor rompe as estruturas linguísticas e de saberes instituídas por uma dita “normalidade”. O enquadramento do seu esquizodrama não é vitimado. É, inclusive, compreendido avesso à patologia que

35 Miguel Vasconcelos graduado em Medicina pela Escola de Ciências Médicas de Volta Redonda (1974), mestre em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1981) e doutor em Engenharia Biomédica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Foi membro do Grupo Técnico da Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva e pesquisador titular da Fundação Oswaldo Cruz. Atuava na área de Saúde Coletiva, com ênfase em Tecnologia de Informação em Saúde: tecnologias de informação em saúde, planejamento e gestão de serviços de saúde, avaliação de serviços de saúde, tecnologias educacionais e educação a distância. Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/8390308420084423>> Acesso 10 de jun de 2017.



coloca a esquizofrenia como um distúrbio que afeta a capacidade da pessoa de pensar, sentir e se comportar com clareza. Nas entrevistas com Murat, Heitor demonstra estar completamente ciente de suas escolhas e produz autocrítica sobre suas escolhas.

A troca de informações, cartas e impressões de viagens entre irmãos constrói uma subjetividade compartilhada, hiperdimensionada pelo jogo de cena onde Murat torna-se a representação da ordem (alter ego) e Heitor, a valoração dos prazeres (Id). A todo momento, o relato de Heitor sobre o uso de drogas psicoativas e psicotrópicas parte de um princípio contínuo por deslocamento. Desarticulação esta contida em um traço geracional zen budista em meados da década de 1970. “Estar fora de si” representou não só uma perda de centramento individual, mas a própria negação da *ratio* capitalista.

A montagem de *Uma longa viagem* pendula as emoções de Murat com a melancólica trajetória da finitude. Sua performance como narradora-personagem coloca o problema dos eventos traumáticos na História como produtores de sofrimentos mentais. Esse sintoma geracional identificado por Lúcia Murat torna-se parte de sua própria substância. Veja seu depoimento na CEV no Rio de Janeiro.

Depois de três anos e meio de prisão, fui solta. É verdade que depois de tudo isso, reconstruí minha vida. Com a ajuda de minha família, de meus amigos e de um processo de análise que durou 25 anos. Mas reconstruir não significa esquecer. Reconstruir significa saber conviver com esses fatos lutando para que não se repitam jamais. O horror à violência e ao autoritarismo passou a fazer parte de mim. (Depoimento CV-Rio, 2013, Anexo 10, p.).

Para Murat, o corpo tornou-se um emblema dessa incorporação, pois “restaram pequenas cicatrizes, um problema de sensibilidade na perna direita” (Depoimento CV-Rio, 2013, In Anexo 10, p. 200). O seu luto perpassa pela sua produção cinematográfica como processo de negação, raiva, melancolia e aceitação.

É terrível você olhar para trás e descobrir que no seu país utilizou-se de métodos cruéis e criminosos na luta política. Não se tratava apenas de aniquilar quem estava se defendendo de armas na mão, mas de aniquilar toda e qualquer visão contrária à deles. Era um método de manutenção de um poder autoritário. Uma vez na enfermaria, quando questionei o Amílcar Lobo de como um médico e psicanalista se permitia àquele papel, ele me disse que se não fosse ele seria outro, que ele era apenas um membro de uma engrenagem. Eu me lembro que respondi: muitos disseram isso em Nuremberg. (Depoimento CV-Rio, 2013, Anexo 10).

O documentário aglutina essas passagens da memória em negociação dos conflitos

políticos e a erupção familiar em curso. Atônita frente ao esvaziamento e à morte do seu irmão Miguel e à responsabilidade dos cuidados a Heitor, Murat utiliza o cinema como uma clínica de testemunho: “frágeis e perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que nos aconteceu quando ainda éramos três” (texto extraído da cena final de *Uma Longa Viagem*). Assim, o luto passa do esquecimento passivo da barbárie para o esquecimento ativo. Eis a imagem irrecuperável do passado que ameaça ressequir, mas retorna recalcado (FREUD, 1996) em uma dimensão poética pela imagem.

Performar pode ser, em certas ocasiões, a expressão mais acabada sobre a representação ou sua impossibilidade mediante a linguagem. A questão é que sua dramaticidade parte de um desconstrucionismo que questiona a noção da fonte histórica como única forma de transmissão via imagem. Por fim, os limites do conceito de “objetividade” estão afetados. O drama de uma filha diante da irrefutabilidade da morte de seu pai (como ocorre com Flávia Castro, por exemplo) implica, em suma, que a dimensão dos eventos históricos que não são conclusos extrapolam uma verdade histórica. Considera-se, assim, os impasses da não diferença entre realidade e linguagem: todo o real, para o ser, tem de estar reelaborado como linguagem. Hoje, o impasse entre a escrita fílmica da história e a monumentalização do passado passa necessariamente pela qualificação das fontes audiovisuais – um desafio para os historiadores contemporâneos que tentam extrapolar objetos de pesquisa presos ao artefato e a arquivos em papel.

A relevância das imagens da dor dependem de como nós, espectadores, as encaramos. Para Susan Sontag (2003), a experiência compartilhada na vida moderna oferece inúmeras oportunidades de se ver a dor de outras pessoas. Mas “nosso fracasso é de imaginação, de empatia: não conseguimos reter na mente essa realidade” (SONTAG, 2003, p 13). Apesar de sua reflexão se ater aos ataques, guerras e massacres filmados como parte de fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico, há uma reflexão quanto ao choque como estímulo primordial de consumo e fonte de valor. A hipótese de Sontag é de que a imagem choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença. Ela articula sua argumentação a partir da pergunta: o que significa protestar contra o sofrimento (como algo distinto do reconhecimento de sua existência)? Para a autora, é necessário evocar o milagre da sobrevivência. “Ter por objetivo a perpetuação das memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias” (SONTAG, 2003, p. 74), pois “lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem” (SONTAG, 2003, p. 75). Sontag apresenta uma contradição: a solidariedade proclama inocência, assim como proclama impotência. Mas a questão é que, diante da dor dos

outros, as imagens tornam-se agenciadoras de algum interesse reflexivo pelo conteúdo, demandando certa intensidade de consciência do espectador:

Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos. Portanto, a crença de que recordar constitui um ato ético é profunda em nossa natureza de seres humanos, pois sabemos que vamos morrer e vamos de luto por aqueles que, no curso normal da vida, morrem antes de nós. Insensibilidade e amnésia parecem andar juntas. Fazer as pazes significa esquecer. Para reconciliar-se, é necessário que a memória seja imperfeita e limitada. (SONTAG, 2003, p. 96).

Um dos documentários mais contundentes sobre a experiência da dramatização do luto foi *Orestes* (2015), dirigido por Rodrigo Siqueira. O filme é uma livre adaptação da tragédia grega de Ésquilo para a realidade brasileira. O roteiro é baseado em histórias ficcionais, histórias verídicas, sessões de psicodrama e o júri simulado de um personagem que mata o próprio pai.



*Jornal Diário de Pernambuco, 11 de Janeiro de 1973. Capa e página 29.*

*Orestes* (2015) coteja dois momentos da violência na história brasileira: a ditadura militar dos anos 1970 e a alta letalidade policial nas práticas repressivas atuais<sup>36</sup>. Um caso central no roteiro trata da história de Soledad Barrett Viedma, morta aos 28 anos junto a outros cinco companheiros da Vanguarda Popular Revolucionária no ano de 1973, em Paulista (PE), município da zona metropolitana do Recife. Soledad foi delatada no Relatório Paquera (1971) pelo ex-marinheiro José Anselmo dos Santos, o “Daniel”, agente infiltrado da ditadura na VPR. O caso se torna ainda mais tenebroso porque Cabo Anselmo tinha uma vida afetiva

<sup>36</sup> No ano de 2015, o número de assassinato cometidos pelas polícias foi maior do que o número de latrocínios, segundo o Atlas da Violência (2017), estudo realizado pelo Ipea e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

com Soledad. Ele entregou sua namorada grávida de quatro meses do seu filho. Soledad e seus companheiros foram executados no caso conhecido como “Chacina da Granja São Bento”, ação coordenada pela equipe do delegado Sérgio Paranhos Fleury do DOI-Codi (SP).

Para evidenciar a tragédia, o diretor Rodrigo Siqueira estruturou três perfis de personagens no filme: primeiro, os que tinham vivido alguma experiência traumática durante a ditadura militar ou que tiveram familiaridade com esses acontecimentos; segundo, os que tiveram a vida marcada de alguma forma por situações de violência pós-ditadura, com ênfase em familiares de jovens mortos pela ação da polícia militar; por último, um grupo que aparentemente não teve nenhuma relação com os outros dois grupos, mas que, como sociedade civil, teve suas vidas impactadas indiretamente. O ponto alto do documentário é quando Ñasaindy de Araújo, filha de Soledad, fala sobre a tarefa arqueológica de montar sua própria história. Ela resgata as únicas fotografias da primeira infância e reflete sobre a possibilidade de que essas imagens tenham sido feitas pelo algoz de sua mãe. Para Ñasaindy, suas lembranças são as imagens nas quais viveu e a memória é o que se aprende com o passado:

Cabo Anselmo sabe da minha história. É uma questão forte e que me atormenta, é a presença do traidor na história da minha mãe (...) Eu cresci durante 43 anos com a possibilidade, uma dúvida que talvez eu fosse filha dele. Porque no mesmo período que meu pai estava em Cuba, tava ele também. Eles tiveram convivência, não sei se minha mãe teve um relacionamento com Cabo Anselmo. Não sei. Mas ele e meu pai eram marinheiros, parece previsível a morte do meu pai e logo depois de Soledad. E se eu for filha dele? (ORESTES, 2015).

A motivação do documentário enquadra uma subjetividade coletiva que convive de forma tolerante, associando a violência de forças repressivas, a banalização dos crimes contra a vida e a naturalização da impunidade institucional. *Orestes* desenha linhas fantasmagóricas que unem a violência de Estado em diferentes momentos da história do Brasil. Esse fazer cinematográfico de Rodrigo Siqueira deixa (resguarda) em aberto disputas sobre a memória da ditadura no Brasil. Após a Retomada do cinema brasileiro, o documentário evidenciou um gradativo engajamento estético em torno de relações de afetos e reminiscências sensíveis. Os imaginários dos familiares de presos políticos fizeram uso da representação enquanto negociação das instâncias traumáticas de uma “transição sem ruptura”. Essas condensações de experiências narradas a partir da perspectiva subjetiva do luto se tornaram em catalisador na reparação dos eventos históricos.

Para Jeanne Marie (apud TELES, SAFATLE; 2010), a tarefa de homenagear os mortos

do passado também consiste na medula da História. Para Certeau (1994), a escrita da História é comparável ao “rito do sepultamento” como uma maneira de honrar a memória do antepassado e a esperança quanto à conservação da memória dos vivos. Walter Benjamin antecipa essa tarefa para gerações futuras: ter o cinema como um aliado de uma memória social suprimida. Segundo Jeanne Marie (2014, p. 175) “somente essa aliança decisiva entre o espaço de jogo estético e campo de ação política permite uma luta efetiva contra as forças do fascismo e da dominação total”.

### CAPÍTULO 3.0 – O gênero como política – empoderamento e afecções.

As expressões artísticas, no caso do documentário, tematizam a memória e a subjetividade como uma faceta política das imagens. Ao fechar o *corpus* desta pesquisa em documentaristas que tiveram familiares como vítimas da ditadura de 1964, houve uma aposta: conectá-las pela memória coletiva que as une. A hipótese é que a identidade desse grupo exprime uma batalha de memória, o que, de alguma forma, aglutina as diretoras em questão em uma comunidade afetiva (HALBWACHS, 1990). Recorro ao uso contumaz dessa memória dada as atuais circunstâncias de expressividade sensível. No caso brasileiro, o silêncio não foi um pacto continuado pela segunda geração pós-ditatorial. Na história do tempo presente, nessa era de colecionistas do passado, fez-se necessário pensar em formas de luta pela intenção de preservação dos empreendedores da memória (JELIN, 2002). Neste terceiro capítulo, lanço duas principais questões: Há uma dimensão política dos documentários realizados por esse grupo de mulheres? Tais imagens produzidas no presente revelam algum tipo de incômodo, não apaziguamento ou sintoma diante do *engendering* no quadro democrático? Para respondê-las, é necessária uma retrospectiva sobre o movimento das mulheres na sociedade brasileira nos últimos cinquenta anos para atualizar seus engajamentos afetivos.

Os regimes militares autoritários do Brasil e do Cone Sul transformaram profundamente a vida política na América Latina. No Brasil, esse regime foi pautado na doutrina da segurança nacional, apoiado por uma elite e burguesia orgânicas, estruturado no desenvolvimentismo dependente do capital estrangeiro (DREIFUSS, 1981). Seu modelo econômico de crescimento foi caracterizado pela redução de juros para os investidores, um severo arrocho salarial, o aumento da dívida externa, desvalorização da moeda e inflação galopante (SKIDMORE, 1988). Foi nessas duas décadas (1970-1980) que há os maiores fluxos migratórios da região Norte e Nordeste, concentrando densa massa de trabalhadoras à margem dos centros urbanos em São Paulo e Rio de Janeiro. O aumento da desigualdade na distribuição de renda e o parco acesso à educação pública criaram condições para o surgimento de conflitos sociais em todo o País, seja na zona rural, com as Ligas Camponesas em Pernambuco e Paraíba, seja nas greves no ABC paulista<sup>37</sup>.

---

37 Segundo o historiador Thomas E. Skidmore (1988), entre 1968-1973, o “Milagre Econômico” articulou três frentes de injeção na economia: o capital internacional, as empresas nacionais e estatais. É nesse momento que se percebe a chegada das multinacionais, que se dedicavam, principalmente, ao ramo capital-intensivo, abastecendo o mercado de consumo de bens duráveis como montadoras de carros e eletrodomésticos. As empresas nacionais se dedicaram ao ramo dos bens de consumo não duráveis, com extensa utilização de mão de obra sem qualificação, baixa complexidade tecnológica e mínimo salário. Por fim, as empresas estatais

Essa reestruturação radical da economia política no Brasil também alterou profundamente os papéis sociais, econômicos e políticos das mulheres na sociedade brasileira. Segundo a cientista política Sonia Alvarez (1989), essas mudanças, em duas décadas, criaram novas bases materiais para a articulação de reivindicações políticas baseadas no gênero. Do ponto de vista conservador ou progressista, a participação das mulheres no processo da ditadura à democracia foi intenso. No pré-Golpe de 1964, aconteceu com as marchas “Família, com Deus, pela Liberdade” e, no pós-Golpe, com a “Marcha da Vitória” no Rio de Janeiro, ambas organizadas pela Campanha da Mulher pela Democracia. No estado de Minas Gerais, foi liderado pela Liga da Mulher Pela Democracia. No Rio Grande do Sul, pela Ação Democrática Gaúcha. No Ceará, pelo Movimento Cívico Cearense. Em São Paulo, pela União Cívica Feminina. E, em Pernambuco, pela Cruzada Feminina junto às entidades religiosas e empresariais de modo geral. Do lado oposto, houve mulheres participando nas organizações de esquerda, grupos de guerrilha rural e urbana, até a abertura política “lenta, gradual e segura” permitir um espaço de articulação dos movimentos das mulheres pela anistia. Para o sociólogo Marcelo Ridenti (1990), o percentual de mulheres participando dos grupos armados urbanos ficou entre 15% a 20% durante os chamados “anos de chumbo”.

A média de 18% de mulheres nos grupos armados reflete um progresso na liberação feminina no final da década de 60, quando muitas mulheres tomavam parte nas lutas políticas, para questionar a ordem estabelecida em todos os níveis, ainda que, então, suas reivindicações não tivessem explicitamente um caráter “feminista” propriamente dito, que ganharia corpo só nos anos 70 e 80, em outra conjuntura. Não obstante, a participação feminina nas esquerdas armadas era um avanço para a ruptura do estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona-de-casa, que vive em função do mundo masculino. (RIDENTI, 1990, p. 114).

Percentualmente a participação das mulheres nos grupos armados era mais elevado do que nos partidos de esquerda. Apesar do percentual de 18,3% aparentemente ser uma proporção pequena, é válido considerar o paralelo quanto ao percentual de mulheres na população economicamente ativa do Censo de 1970. Dados do IBGE sinalizaram que apenas 21% das mulheres estavam inseridas em atividade remunerada e/ou mercado de trabalho naquela década – mesmo representando 50,3% da população total do País.

O projeto desenvolvimentista militar gerou consequências para o número crescente do

---

que centralizaram a indústria de base estrategicamente no setor elétrico, de telecomunicações e da indústria pesada, de siderurgia, petroquímica e de construção naval – a exemplo das grandes obras infraestruturais como as hidrelétricas de Itaipu e Tucuru; Projeto Nuclear Angra 1, 2 e 3; Rodovia Transamazônica (BR-230); Perimetral Norte (BR-210); Ponte Rio-Niterói.

fluxo migratório dentro do Brasil, sobretudo de imigrações para a região Sudeste. A rápida mecanização no setor agrícola, a fome na zona rural, a expansão dos empregos no setor de produção urbana e a especulação de terras produziram um crescimento populacional nas grandes cidades. No ano de 1960, 46,1% por cento da população vivia em cidades. Já em 1970, essa porcentagem subiu para 63,1% segundo dados do Banco Interamericano de Desenvolvimento (1979). A força de trabalho feminina aumentava de maneira significativa. Em 1980, as mulheres constituíam 27,4% da força de trabalho total no Brasil. No ano de 1986, os números pulam para 35,6 % (BRUSCHINI, 1985).

A chamada “tecnocratização” (1960-1970) levou o Estado a expandir rapidamente a educação técnica, científica e profissional. O número de mulheres classe média e alta matriculadas nas universidades superou o dos homens – 429.785 mulheres e 390.142 homens, segundo o Censo (IBGE) de 1980. Para Sueli Carneiro (1985), as mulheres brancas e de classe média tiveram nessa década maior acesso à educação do que mulheres negras ou homens negros. Menos de 1% das mulheres negras tiveram acesso às universidades, enquanto mulheres brancas atingiram o patamar dos 4,2%. A expansão das oportunidades educacionais e profissionais disponíveis para mulheres brancas e de classe média foi acompanhada pela expansão do setor terciário ou de serviços, principal fonte de emprego para as mulheres pobres da classe trabalhadora (ALVAREZ, 1989).

O aumento das mulheres em postos de trabalho e no ensino superior associado aos movimentos de libertação sexual pautaram o final da década de 1970 em termos de uma agenda pela equidade salarial, liberdade reprodutiva e combate à violência de gênero. A tese de Sonia Alvarez é que o impacto do projeto de desenvolvimento da ditadura forneceu bases estruturais diferentes para o surgimento de reivindicações políticas feministas e femininas em movimentos sociais e atingiu radicalmente a vida das mulheres da classe média e da classe trabalhadora. Em termos micropolíticos, essa modificação permitiu às mulheres articularem politicamente seus interesses.

As mulheres brasileiras brancas e de classe média foram beneficiárias do crescimento e desenvolvimento capitalista no final de 1960 e início de 1970. Obtiveram acesso a oportunidades profissionais e profissionais como nunca antes, oportunidades que, em certa medida, as libertavam socialmente (ALVAREZ, 1989, p. 56)

Mas a tradução da reivindicação em mobilização organizada vai ter seu caráter protagonista na metade da década de 1970, pois a medida que a abertura política prosseguia, as mulheres se juntaram aos movimentos da oposição e às organizações militantes. Associou-



se o discurso relativo aos direitos humanos, justiça social e igualdade de gênero a movimentos de mulheres autônomos e com ação política autoconsciente. A criação de redes associativas e ativas na oposição ao autoritarismo militar foi fundamental para o desenvolvimento de movimentos de mulheres independentes. Sonia Alvarez cita cinco fatores que catalisaram a consciência de gênero e facilitaram a proliferação dessas organizações. São eles: a transformação política e institucional da Igreja Católica; a rearticulação da esquerda militante; o processo de abertura; a inicial percepção dos militares de que o movimento das mulheres era apolítico; o papel das agências internacionais de desenvolvimento em termos de uma rede feminista internacional durante o período que coincide com Governo Geisel (1974-1979).

A gênese do movimento das mulheres (1964-1978) está entrelaçada com o papel da Igreja Católica, ligado ao discurso igualitário universalista e a uma estratégia pastoral que encorajava a participação das mulheres em agrupamentos comunitárias. Destaca-se o papel da Juventude Operária Católica, o trabalho da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, da Comunidade Eclesiástica de Base, da Pastoral Operária e, sobretudo, o papel das Cáritas e da Teologia da Libertação em todo o Brasil. Por outro lado, temos o papel das mulheres na militância sendo um fator redefinidor nas organizações e movimentos sociais. A severa repressão do governo depois do AI-5 levou as ex-militantes, também desestimuladas com o machismo das organizações revolucionárias, a trabalharem em associações de bairro. A opressão às mulheres dentro dos grupos armados era marcada pelo tipo interno de estrutura de poder. Assumir os princípios do centralismo leninista se traduzia em hierarquias com diferentes escalas e estruturas de comando. A ortodoxia de muitos desses núcleos bloqueou uma crítica sobre as relações assimétricas entre homens e mulheres nas ações. Na autobiografia *A fuga*, de Reinaldo Guarany, ex-militante da ALN, o autor relata sua experiência na luta armada junto às mulheres:

Quanto mais barra-pesada fosse uma organização (ALN e VPR), mais feias eram as mulheres e menos havia; e quanto mais de proselitismo fossem, mais mulheres havia e mais jeitosinhas eram (por exemplo, AP, Polop, etc.). Portanto, o panorama dentro da ALN era negro: poucas mulheres, todas de sandálias de nordestino e saias de freira. E o que era pior: antes da trepadinha, uma lidinha nos documentos do Mariga, depois da dita cuja, um belo discurso do Fidel. Haja estômago! Na VPR o quadro era bem parecido, mas, não sei por quê, as mulheres usavam mini saias mais curtinhas. O MR-8 (a eterna Dissidência Estudantil) primava pela mistura, como sempre primou, ora querendo atacar de vez, entrando de cheio no militarismo e aí então espantando as bonitinhas, ora fazendo pose de intelectual salvador do proletariado. Nesses momentos, as gatinhas retornavam às suas fileiras, bem queimadas de sol. Até hoje não entendi isso, acho que as companheiras sentiam uma certa atração pela palavra operário, talvez pelo seu significado

de rudeza, força, brutalidade, disposição sexual, ou pelo cheiro de suor misturado com fuligem. Naquela época não se falava de feminismo, e as mulheres da esquerda, que estavam rompendo com montões de dogmas e tabus ao mesmo tempo, precisavam de um braço peludo para as horas de desamparo (GUARANY, 1984, p. 31).

O ideal de “musa” referido a militantes como Iara Iavelberg e a insistência em se objetificar a mulher em circunstâncias de visibilidade é parte de uma lógica machista e uma ideologia do patriarcado também presente em grupos de esquerda. Aliás, a reafirmação do mito da beleza restringe a existência dos corpos feministas em termos do seu protagonismo social – inclusive, esse tipo de declaração é recorrente nas entrevistas do documentário *Em busca de Iara*<sup>38</sup>.



*Cartazes de mobilização em universidades e sindicatos, Arquivo DEOPS, São Paulo.*

O *engendering* no processo de distensão teve episódios prévios encabeçados por jornalistas e intelectuais como Carmem Silva, Rose Marie Muraro, Heloneida Studart, Heleieth Saffioti, entre outras. Essas mulheres de classe média e demais membras do Conselho Nacional de Mulheres do Brasil realizaram em 1972 o Primeiro Congresso Nacional das Mulheres no Rio de Janeiro. Contudo, não seria possível articular redes como essa se não houvesse um quadro de desgaste prévio do aparato repressivo. Quando Geisel chegou ao poder em 1974, a ideia de inimigo interno e as fórmulas de legitimidade do crescimento

<sup>38</sup> Maria Amélia Teles, em *Breve história do feminismo* (2017), traça um relato sobre o movimento das mulheres inserido na luta contra a ditadura pela transformação social, pela construção da democracia e pela anistia. Para Teles, a resistência acerca do feminismo se reduzia ao binarismo: de um lado, setores da esquerda viam as feministas como “um desvio pequeno burguês” e, do outro, os conservadores, que criticavam as “mulheres sem moral que queriam acabar com a família”. Apesar de assumirem as mesmas responsabilidades, elas não chegavam a ser comandantes ou sequer tinham reconhecimento dos líderes nos grupos de guerrilha.

econômico estavam combatidas. A guerrilha, o movimento estudantil e a oposição trabalhista tinham sido dizimados pela repressão do governo de Garrastazu Médici (1969-1974). Para o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva (2003) o jogo político denominado “abertura” tem a presença de duas conjunturas de pressão. A primeira é a internacional: com a virada da política externa norte-americana pós derrota da Guerra do Vietnã, estrategicamente, o Governo Jimmy Carter se associa à defesa dos direitos humanos, além da Crise do Petróleo com a Guerra dos Seis Dias, em 1967; a Guerra do Yom Kippur, em 1973; a Revolução Islâmica no Irã, em 1979 e a Guerra Irã-Iraque, a partir de 1980-1988. O aumento do preço do barril de petróleo aumentou até 400%, o que gerou consequência direta no aumento dos juros e da dívida externa brasileira. A segunda conjuntura é a nacional através da estratégia Geisel-Golbery de uma *distensão lenta, gradual e segura* sob total controle militar, empurrada pelo esgotamento do “Milagre Econômico”, a super inflação e o desemprego, a frente de pressão dos movimentos civis pela redemocratização nas campanhas pela Anistia e pelas Diretas Já!, nas greves do ABC associou micromovimentos, sindicatos e profissionais liberais. Essas duas conjunturas permitiram uma margem de manobra política para forjar o movimento:

Em 1975, Geisel decidiu prestar atenção para o apelo da ONU para uma ação concentrada do governo para erradicar a desigualdade baseada no gênero e permitiu que as mulheres organizassem reuniões, conferências e manifestações em comemoração ao Ano Internacional da Mulher. Essas comemorações, realizadas no Rio e São Paulo em março do mesmo ano, provocaram a criação de organizações autônomas de mulheres e estimularam o ativismo feminista em todo o Brasil urbano nos anos seguintes. (ALVAREZ, 1989, p. 82)

A separação institucionalizada entre público e privado, por uma ironia histórica, impulsionou as mulheres na vanguarda da oposição ao regime autoritário. Um dos pontos altos no momento da distensão foi o Movimento Feminino pela Anistia, iniciado em 1970, liderado por Terezinha Zerbini, casada com o general Euryale de Jesus Zerbini, militar cassado pela ditadura. Zerbini teve uma atuação ativa no movimento estudantil, deu guarita para clandestinos e empenhou-se na coleta de assinaturas em favor do anistiamiento dos perseguidos políticos.

Se um dos caminhos da política alternativa era buscar unir público e privado; tornar político o que antes era considerado pessoal, íntimo e subjetivo; levar em conta e politizar emoções, sentimentos, relações pessoais e laços familiares; dar importância à transformação do cotidiano e às questões domésticas do dia a dia; falar de amor e sexo, de dor e frustração, de alegria e esperanças individuais, valorizando as experiências pessoais, o vivido, a

troca dessas experiências — o movimento feminista e a sua imprensa são os melhores exemplos dessa concepção de política. (ARAÚJO, 2000, p. 159).

No primeiro manifesto do MFA (1976), conclamava-se “todas as mulheres no sentido de se unirem a esse movimento, procurando o apoio de todos que se identifiquem com a ideia da necessidade de anistia, tendo em vista um dos objetivos nacionais: a união da nação”.



*Cartazes do Ano Internacional da Mulher (1975), Fundo MFPA, Arquivo APERJ.*

Maria Amélia Teles é uma personagem que exemplifica bem esse giro de atuação: ela saiu do PCdoB para se engajar em movimentos que envolviam o gênero. Amelinha foi uma das responsáveis pela fundação do *Brasil Mulher* (1975 a 1980) e do *Nós Mulheres* (1976 a 1978), jornais voltados para questões como saúde feminina, construção de creches, reivindicação por melhores salários e participação das mulheres na atividade sindical. Esses foram os primeiros informativos de circulação nacionais dirigidos e feitos por mulheres no período de 1975 a 1980:



*Principais publicações do movimento das mulheres, Arquivo DEOPS, São Paulo.*

O *Brasil Mulher* e o *Nós Mulheres* (São Paulo) foram fundamentais para arregimentar o contexto político do movimento nacional das mulheres. Criaram espaços de atuação com uma linguagem afinada ao público e otimizaram reivindicações vinculadas diretamente às condições femininas de vida e às novas formas de fazer política. Ambos tiveram uma duração de três a cinco anos. O *Brasil Mulher* chegou ter tiragem de 5 mil a 10 mil exemplares – em termos da chamada imprensa nanica, a distribuição desses periódicos foi expressiva em comparação aos jornais impressos tradicionais (TELES; LEITE, 2013).



*Cartazes do MFA (1975) e CMB (1979), Fundo MFPA, Arquivo APERJ.*

Outro papel importante deve ser dado às associações de mães e donas de casa criadas por forças de agrupamentos religiosos católicos. Essa lógica de arregimentação proporcionou a base organizacional e ideológica de vários movimentos femininos que se expandiram em campanhas políticas em todo o País. O Movimento Custo de Vida e o Movimento Luta pelo Dia também tiveram proeminência nessa ampla frente, sendo mais centrados nas demandas e na atenção do papel das mulheres nas relações socioeconômicas. A repressão política e o aumento das desigualdades sociais causadas pelo regime levaram os movimentos a se concentrarem em questões econômicas e direitos laborais de gênero em termos de uma classe trabalhadora – segundo Sonia Alvarez, entre 1980 e 1981, registravam-se mais de cem associações de bairro lideradas por mulheres nas periferias urbanas.

Com o fim do AI-5 em 1978 e a restauração do *habeas corpus* no governo Geisel, o início da transição para o sistema democrático se desenhou. Vagarosamente, o restabelecimento do pluripartidarismo e as eleições diretas para governadores dos estados em 1982 marcaram em definitivo o momento da reabertura. É no último governo militar, de João Baptista Figueiredo (1979-1985), que se percebe a mudança mais significativa na relação



entre a sociedade civil e a classe política desde 1964. A conjuntura eleitoral sinalizou o início de uma relação entre os movimentos das mulheres e a política institucional. O interesse no voto feminino sem dúvida torna-se parte das eleições para governador. Em contrapartida, muitas organizações feministas (como outros setores organizados da sociedade civil) tornaram-se desmobilizadas em termos dos coletivos e divididas em questões partidárias durante a campanha de 1982.

Os partidos introduziram questões relacionadas às mulheres no debate político nacional. Assuntos que eram anteriormente considerados de cunho “privado” se tornaram, em parte, agendas de campanhas – a exemplo do tema da violência doméstica, das creches públicas, do direito à contracepção e planejamento familiar e da licença maternidade. Pela primeira vez, desde o movimento sufragista nos anos 1920 e 1935, as mulheres brasileiras tornaram-se a base para a mobilização eleitoral e, a desigualdade de gênero, objeto das plataformas dos principais partidos. Destacaram-se duas iniciativas: a do PMDB, com o Grupo de Estudos da Mulher, composto pela Frente de Mulheres Feministas, Pró-Mulher Casa da Mulher Paulista e pelo Comitê Feminino Pró-Franco Montoro; e a do PT, com a Comissão das Mulheres composta pelos grupos Centro de Informação Mulher, SOS-Mulher e Sexualidade e Política.



*A presidente da Associação das Empregadas Domésticas expõe o plano de trabalho da instituição.*

## INCLUSÃO DAS DOMÉSTICAS NO QUADRO DOS TRABALHADORES

**Férias, Aposentadoria e Instrução, Primeiras Reivindicações — Uma Associação Para Promover a Congregação da Classe**

Todos os direitos que as leis trabalhistas asseguram para os trabalhadores em geral terão sua aplicação defendida para as empregadas domésticas, através da recém-criada Associação das Empregadas Domésticas, criada por iniciativa do Conselho das Mulheres Negras.

Integrante do Teatro Experimental do Negro, Preside a Associação a sra. Maria do Nascimento e já se estão organizando dois serviços de assistência: o jurídico, entregue à advogada Gulomar de Matos e o cultural, que iniciou suas atividades abrindo inscrições para um curso de alfabetização.

*Arquivo Lélia Gonzalez. “E a trabalhadora negra cumé que fica?”*

*Jornal Mulherio, São Paulo, 1982.*



*Arquivo Edgard Leuenroth, Coleção LCP, Unicamp, São Paulo.*

Sonia Alvarez (1989, p. 273) coloca que a experiência brasileira apontou para a importância de uma estratégia feminista flexível e multidimensional, “organizada uma pressão política consciente de gênero na base, dentro e fora do Estado”, pois se conseguiu modificar e diversificar as estratégias políticas de acordo com conjunções democráticas no plano estadual e nacional. O processo de mobilização dos grupos organizados em pautas femininas deixou claro, para futuras gerações, que o Estado é, potencialmente, um mecanismo de mudança social de promoção, proteção e atenção à vida das mulheres.

A participação das mulheres no processo da abertura teve dois principais momentos. O primeiro em 1985, na criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Institucionalmente, foi o primeiro espaço criado para protagonizar agendas do direito das mulheres. O segundo com os mandatos políticos na Assembleia Nacional Constituinte em 1987/88, que teve bancada heterogênea composta por 25 mulheres. Para os constitucionalistas, esse é o ponto de virada do direito da mulher em termos de dispositivo legal. A Constituição de 1988 garantiu a equidade de gênero, bem como a proteção dos direitos humanos às mulheres pela primeira vez na República Brasileira. No artigo 5º, I: “Homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição”; e, no parágrafo quinto: “os direitos e deveres referentes à sociedade conjugal são exercidos pelo homem e pela mulher”.

Foi a primeira vez que as mulheres foram incluídas nas cláusulas pétreas de maneira equânime em termos de direitos e deveres. Os avanços também foram quanto à previsão de punição em casos de violência contra a mulher, processo que culminou com a entrada em vigor da Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, conhecida como “Lei Maria da Penha”. Foi conquistada, também, a licença maternidade para 120 dias e a licença paternidade; foi garantido o direito das presidiárias de amamentar seus filhos; foram ampliadas garantias das

empregadas e empregados domésticos; foi alargado o conceito de família; houve flexibilização das regras que regiam a dissolução do contrato de casamento (até então o divórcio não assegurava a distribuição dos bens para ambas as partes); e foi assegurado o direito ao título de propriedade privada e de domínio às mulheres com mais de 18 anos de idade, independentemente do estado civil<sup>39</sup>.

A prática política feminista informada e emancipadora esteve preocupada em discernir a diferença, aproveitou o espaço de oportunidade disponível e evitou a institucionalização, ou despolitização das agendas durante o processo de redemocratização. Aliás, as oito cineastas tratadas nesta tese são também frutos da geração de mulheres que negociou em torno desses ciclos sociais durante a redemocratização. Nas entrevistas realizadas com as cinco cineastas, questioneei sobre a orientação acerca do feminismo e todas elas concordaram que houve uma irrupção participativa no fato de serem mulheres associada às circunstâncias adversas de seus núcleos familiares (Entrevistas nos Anexos 1,2,3,4,5 e 6).

Lúcia Murat (In Anexo 2, p. 177) se considera feminista. Sua cinematografia é permeada de histórias e personagens que pautam o tema. Seu recente filme-ensaio *Em três atos* (2015) refletiu sobre o processo do envelhecimento feminino a partir dos textos “A velhice” e “Uma morte muito doce” de Simone de Beauvoir.

Marta Nehring é filha de Maria Lygia Quartim de Moraes, feminista, docente de Sociologia na Universidade de Campinas (UNICAMP), pesquisadora do Pagu – Núcleo de Estudo de Gênero da Unicamp e do Grupo Família, Gênero e Sociedade, do CNPq. Moraes foi presidente da Comissão da Verdade e Memória “Octavio Ianni”, da Unicamp (2013-2015). É pesquisadora das áreas de estudos sobre movimentos sociais, família e gênero, direitos humanos e memória política no período 1964-1985. A mãe de Maria Oliveira, Eleonora Menicucci, foi uma feminista que participou ativamente da frente de mobilização pela anistia em Minas Gerais, docente em Saúde Coletiva e Atenção às Mulheres na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Foi ministra da Secretaria de Políticas para as Mulheres, uma das responsáveis pela implementação da Central de Atendimento da Mulher (Disque 180).

Tuca Siqueira (In Anexo 4, p. 184) também se considera feminista, é filha de Lucy Siqueira, ex-presa política e uma das articuladoras pelo Movimento das Mulheres pela Anistia em Pernambuco. Flávia Castro (In Anexo 3, p. 181) se considera feminista. É filha de Sandra Iglesias Macedo, militante que, junto ao marido Celso Castro e aos dois filhos, foi para o exílio em 1971. Passou por Chile, Argentina, Bélgica e França. Atuou no grupo de brasileiros

---

<sup>39</sup> Outros direitos extensivos também foram pautados a partir do *lobby* da bancada das mulheres, como o combate ao chamado “trabalho infantil” e a obrigatoriedade do Estado em garantir a escolaridade básica e universal para todas as crianças.



exilados, participando ativamente do núcleo das mulheres pela anistia na França. Retornou ao Brasil depois da Lei de Anistia em 1979. Foi declarada na condição de anistiada política em 2012 (COMISSÃO DA ANISTIA, 2013).

Isa Grinspum afirma que sua mãe e sua tia Clara Charf são seus maiores referenciais feministas e que toda sua carreira foi baseada na emancipação das mulheres no em torno de sua família matriarcal judaica (In Anexo 5, p. 187). Mariana Pamplona (In Anexo 6, p. 191), em entrevista, relata sobre a participação das mulheres em sua família e como foram um vetor proponente em termos de participação na comunidade, sobretudo judaica. Apesar de não se considerar uma militante feminista, percebe como “extremamente relevante” ações de reparação e emancipação das mulheres em todos os campos de ação – inclusive no audiovisual brasileiro.

Por fim, a mais jovem cineasta e ativista LGBT, Maria Clara Escobar (In Anexo 1, p. 175), conta que sua mãe teve um papel central nessa condição de “se tornar mulher”, pois decidiu tê-la em circunstâncias de uma quase “gravidez independente”. Escobar conta que também teve referências sobre o feminismo através do seu pai, Carlos Henrique. Ele foi casado com Ruth Escobar, atriz e produtora que articulou no campo da cultura uma agenda feminista. Ruth compôs o CNDM, foi quadro do PMDB e do PSDB e atuou politicamente junto a Ruth Cardoso, Rosa Cardoso e Marta Suplicy dentre outras.

### **3.1 A questão do afeto como campo de disputa da memória pública.**

O sentido da imagem torna-se instância do sensível na medida em que a experiência do outro torna-se índice de um desconforto difuso e amplo (AGAMBEN, 2008). O instante fílmico carrega atemporalidades, apresenta acolhimento entre o desejo e o imaginário em choque intermitente. Afinal, esses documentários sobre a ditadura fizeram com que os relatos resistissem ao esquecimento. Não necessariamente por serem uma plataforma política fixa dos seus autores, mas por constituírem uma maneira de se dar continuidade às existências e às emoções nas condições do tempo presente. Se o pessoal é político, seria a subjetividade um foro de legitimação do afeto?

Primeiro, consideram-se os relatos memorialísticos e o valor do testemunho como uma forma crítica da história oficial. No caso desse grupo de oito filmes, há um empenho em construir um protagonismo testemunhal em torno de estéticas no presente (SELIGMANN-SILVA, 2003). Uma produção literária ou cinematográfica que traz uma vivência dos abusos cometidos e das consequências passadas por gerações demonstra uma amplitude relacional. A

dimensão estética opera conexões sensíveis capazes de estreitar pessoas em situações adversas e incentivar novas sensibilidades.

Walter Benjamin (1994) atenta para o caráter emancipatório das novas percepções e reações na era da reprodutibilidade técnica. O cinema trouxe descolamentos e pode colocar os espectadores a serviço de um aprendizado. Esses documentários podem apresentar a possibilidade não só das famílias falarem sobre suas trajetórias pessoais – inclusive, elas podem criar metáforas sobre as raízes repressivas da sociedade brasileira e suas marcas inconclusas. A imagem dessa experiência não ficou empobrecida, suas instâncias representacionais condensam uma subjetividade coletiva e demonstram uma dissidência de práticas culturais. Seria, então, o afeto subjetivante um mecanismo eficaz dentro de uma agenda pública de reparação?

Nesse caso em estudo, recorro à genealogia crítica e tento fazer algumas proximidades entre Foucault, o campo dos feminismos e a compreensão de subjetividade como produtor de afetividades. Caminhar por uma politização da estética no contemporâneo, onde se estetiza cada vez mais a política, resguarda o trabalho de grupos e coletivos no campo do direito à memória. O empoderamento das imagens sobre a ditadura civil militar se fez necessário enquanto disputa e como condensação de heranças tardias não conflitadas.

Essa cinematografia realizada também por mulheres é uma alternativa pela justiça, pois sensibiliza socialmente uma memória pública que confronta práticas autoritárias. Essas imagens afetivas condensam uma política de persistências. Vale lembrar que as feministas históricas levantam importantes questões sobre o desaparecimento, sobre a desconstrução e fragmentação dos sujeitos em diferentes momentos históricos. Enquanto o discurso político hegemônico e normatizador se baseia em uma ideia de sujeito unificado e racional, as feministas propuseram uma participação da subjetividade em termos políticos.

No entanto, Michel Foucault (2008) assinala que o conceito de subjetividade é uma concepção historicamente específica que emergiu de práticas disciplinares normalizadoras. Isso porque o poder está por toda parte e provoca ações em termos relacionais, seja enquanto saberes, formas e conteúdos. Ao passo que o poder reprime, também produz efeitos de saber e verdade. As tecnologias do poder se apresentam em dois momentos: nos mecanismos disciplinares, nas instituições, organismos, corpos; e nos mecanismos regulamentares, com seus processos biológicos (FOUCAULT, 1979). O cinema e suas formas de consumo também estariam dentro dessa lógica mobilizadora de poder.

Na perspectiva foucaultiana, a subjetivação, ou a constituição dos sujeitos está sempre sendo moldada em corpos dóceis, submetidos à sujeição de uma obediência. Mas o poder

funcionaria ao mesmo tempo de modo ambivalente. Em seu aspecto negativo, ele serve ao limite, à dominação e à normalização. No lado positivo, o poder cria possibilidades, produz novas ideias e relações. O poder pode também ser aquilo que as feministas se referem como o controle do patriarcado. Segundo a filósofa Margareth McLaren (2016), o *empowerment* envolve dois aspectos de poder: “poder para” e “poder com”.

“Poder para” pode ser pensado como a habilidade do indivíduo de transformar criativamente sua situação. “Poder com” refere-se ao aspecto coletivo do poder; de novo, o poder é não coercitivo. Nesse modelo, a habilidade de um indivíduo é realçada, não restringida, pelo poder dos outros do grupo. Além disso, o poder do coletivo é maior do que o poder do indivíduo para transformar a situação com criatividade. O empoderamento é produtivo, criativo, transformador e pode ser individual ou coletivo. Essas duas concepções de poder estão presentes na discussão de Foucault sobre o poder e ambas são necessárias para a teoria e a prática feministas (MCLAREN, 2016, p. 60)

A crítica social não é um exercício teórico separado da vida dos indivíduos. Afinal, a visão histórica está materialmente enraizada em nossas práticas cotidianas. Mas é importante notar que a ética do afeto estaria aliada a uma prática de cuidado de si e de seus pares, expandindo particularidades no entorno de uma teoria feminista da subjetividade. Investigar a constituição dos sujeitos femininos e suas práticas históricas nos leva a constituir estratégias e negociações com o poder.

Para teóricas do gênero como Judith Butler (2003) e Susan Bordo (1993), o poder da linguagem na constituição da identidade preserva uma performance quanto a “escritas do corpo” – essa é uma corporalidade agenciadora de resistências e desdobramentos visuais, pois as mulheres, cis e/ou trans têm produzido contradiscursos, práticas de subversão de poder e resistências coletivas para combater a opressão. Esse corpo físico, esse corpo político aciona subjetividades afeitas às disputas de poder.

As memórias públicas, enquanto campo a ser descolonizado, “nos impelem a pensar em nossas próprias vidas como o material para a transformação ética” (MCLAREN, 2016). Se o pessoal é politizante, a teoria e a prática não se separam, sendo o afeto e o *ethos* parte de uma mesma conjunção. Por exemplo: a maternidade em termos de um senso comum enquadra-se em uma prática compulsória e reservada apenas para o espaço privativo do lar. Porém, as mães argentinas compreenderam que essa norma respaldaria uma sociabilidade dissidente, endossando uma “autoridade” na fala. Vejamos como essa subjetividade constituiu formas de alteridade:

As mães dos desaparecidos exigiram saber o paradeiro de seus filhos ou filhas, eram mandadas de uma a outra agência governamental e se deparavam com absoluta negação (...) O ativismo político das mães cresceu a partir de normas de gênero e as subverteu (...) Enquanto se baseavam em normas de gênero tradicionais, as mães também as subverteram quando tornaram-se ativistas e figuras públicas. O trabalho das Mães da Praça de Maio é uma instância de resistência feminista enquanto demonstra o poder político coletivo das mulheres. (MCLAREN, 2016, p. 72).

Esse movimento das mulheres portenhas que carregaram a pecha de “*Las locas de la Plaza de Mayo*” identifica-se como um espaço normativo que questionou e mobilizou os discursos do Estado repressor. As avós, mães, esposas e irmãs criaram frentes contra a máquina militar de poder, instalaram redes de solidariedades estruturadas contra a negação da vida dos seus entes. O lugar do patriarcado latino foi uma estratégia de uso do poder para questionar a ditadura argentina, ou seja, as mulheres estariam autorizadas a protagonizar a defesa de suas famílias, uma negociação legitimada em termos de normatização do gênero – por vezes, reiterando-o e, por vezes, reinventando-o.

As “técnicas do eu” empenhadas pelo movimento das mulheres na redemocratização e pelas cineastas no Pós-Retomada se caracterizaram como parte de um reordenamento de afetividades de práticas discursivas articuladas em múltiplas áreas de conhecimento. Esse imaginário social, orientado também por mulheres, ocupou um fluxo de transformações e nos faz mais ciente a respeito de determinados esquecimentos sobre a história do Brasil<sup>40</sup>. O campo audiovisual auxilia “a pressão social que alimenta a agenda da justiça transicional, especialmente em contextos de transição por transformação em que o regime segue com parcelas substanciais de poder” (ABRÃO, 2011, p. 132).

A produção artística é uma proposta sensível de mundo. Seus procedimentos formais são, frequentemente, miradas de redistribuição das formas da experiência coletiva e sensível para os espectadores. Há, sem dúvida, um campo de disputa de imagens políticas dentro de um regime de representações e visibilidades compartilhadas da ditadura. O cinema brasileiro contemporâneo está contido no debate da arte e da política, da estética e da ética em diversas proximidades. Essas instâncias em conflito, suas realidades em jogo produziram ensaios filmicos com apropriação de imagens e subjetividades que revelam o que ainda resta de um passado que não passou (TELES; SAFATLE, 2010). Segundo Marcos Napolitano (2014), a

---

40 O grito de protesto mais repetido nas Jornadas de Junho de 2013 foi: “A verdade é dura/ A Rede Globo apoiou a ditadura”. Há menos de dez anos, a visualização pela internet do documentário *Muito além do Cidadão Kane* (Reino Unido, 1993), dirigido por Simon Hartog, criou espaços críticos mais amplos sobre os setores empresariais que apoiaram o Golpe de 1964. Na década de 1990, o acesso a esse filme era uma tarefa difícil e restrita ao conhecimento de acadêmicos e especialistas na área. Vale notar que o principal site de compartilhamento desse documentário é o YouTube, criado em 2005.

memória hegemônica sobre o regime é fundamentalmente liberal, pois tende a privilegiar a estabilidade institucional e criticar as opções radicais ou extrainstitucionais.

Essa memória liberal condenou o regime, mas relativizou o golpe. Condenou politicamente os militares da linha dura, mas absolveu os que fizeram a transição negociada. Denunciou o radicalismo ativista da guerrilha de esquerda, mas compreendeu o idealismo dos guerrilheiros. Condenou a censura e imortalizou a cultura e artes de esquerda dentro da lógica abstrata da “luta por liberdade” (...) Propiciou o aplacamento das diferenças ideológicas e o apagamento dos traumas gerados pela violência política, facilitou a reconstrução de um espaço político conciliatório e moderado, sob hegemonia liberal. (NAPOLITANO, 2014, p. 319).

Tal ponderação se faz necessária como espaço de existência e dissenso, pois essa cinematografia inclinada às histórias das vidas privadas denega a história oficiosa (ou senso comum) sobre o “milagroso desenvolvimento” advindo da ditadura civil militar. O fato é que a ditadura foi pautada por uma modernidade conservadora aliada às oligarquias liberais – o Produto Interno Bruto crescia mais de 10% ao ano, mas a concentração de renda dispararia e a inflação chegaria a 100% no final da década de 1970. Deslocar as imagens, refletir os imaginários dessa violência e desnaturalizar as práticas repressivas foi um dos intentos do cinema sobre a ditadura, seja no plano documental ou ficcional. Desmonumentalizar um legado de 21 anos requer criar linhas de crítica em relação à homogeneização da memória liberal.

Houve uma insurgência de novas topografias sobre o repertório de imagens da ditadura civil militar com o Pós-Retomada: no caráter público e privado das fontes orais, no reforço pedagógico do testemunho, nos usos do gênero do documentário como esse local de memória comum. A observância desse grupo de documentaristas demonstra uma sensibilização sobre como a ditadura foi parte de práticas sociais cotidianas, de hábitos diários, mais do que se imaginava – influenciou relações intersubjetivas, prejudicou pessoas que tinham nomes honônimos àqueles que eram perseguidos políticos, limitava e controlava a vida pública e privada em um *modus* pan-óptico de vigilância burocrática. A sensação da autodeterminação evocada por esse grupo de sujeitos sobreviventes à ditadura apresenta, como diria John Dewey (2010), “experiências singulares” com suas subjetividades afetivas.

Compartilhar o sensível e visibilizar incômodos não superados diz respeito ao *ethos* familiar reivindicatório. Para se entender esse estar-presente, é necessário ter o direito de memória assegurado para acessar e reelaborar o passado e, assim, conseguir projetar futuros. A condescendência dos três regimes – o ético, o representativo e o estético – são facilitadores

nessa subjetividade pública. Por ora, compreendo que o “lugar do sujeito político é um intervalo ou uma fratura, um estar-junto como estar-entre: entre os nomes, as identidades e as culturas” (RANCIÈRE, 2010).

Acolho o repertório teórico de Susel Oliveira da Rosa (2015, p. 321) quando a autora utiliza a proposta de Jeanne Gagnebin (2006, 2010) na ampliação do modelo auricular: “Testemunha não só no sentido daquele que viu e viveu, mas também daquele que ouve a narração do outro e atualiza essa memória”. Percebe-se as subjetividades relacionais entre público e cineastas possibilitando reelaboração do passado pela fabulação do espectador no presente.

Veja como a intersubjetividade entre o ex-exilado e seu filho propõe uma questão pertinente: “É possível oferecer outro tipo de entendimento para a vida e a morte de Celso?” (CASTRO, 2014). Essa é a pergunta feita no artigo do antropólogo e professor, João Paulo Macedo e Castro (“Joca”), irmão de Flávia Castro. O exercício de pensar a morte de seu pai tornou-se “a busca por uma perspectiva atemporal, em que o cruzamento entre passado, presente e futuro produzisse algum tipo de entendimento, e não necessariamente uma explicação” (CASTRO, 2014). O autor observa de maneira cuidadosa a recepção do público sobre o documentário de sua irmã:

Em que pesem as particularidades e as especificidades de cada plateia, observei que em todas as projeções e nos debates estabeleceu-se um elo afetivo entre o público e os diferentes momentos da trajetória de Celso. Como se a singularidade da sua existência se fundisse às singularidades de cada um, fornecendo à experiência vivida por Celso uma dimensão coletiva, formadora de uma continuidade entre as diferentes experiências políticas do passado e as do presente. (...) Estabelecia-se desta forma um sentido épico, histórico, transcendente que criava uma comunhão de solidariedade e de euforia com todas as experiências consideradas revolucionárias, humanistas e libertárias. (CASTRO, 2014, p. 10).

A reflexão é tão sensível quanto a de sua irmã, pois ele se empenhou em perceber as motivações e as condições psicológicas do pai e analisou o posicionamento de determinados grupos de esquerda discordantes à redemocratização “errática e fragmentada” no pós-anistia. João Paulo Macedo e Castro refletiu sobre o clima de insegurança e incerteza na *distensão* a partir de dois pontos: O que foi derrotado? O que realmente fracassou? Para tanto, cita um trecho da carta do pai para sua irmã em 1982 e monta o quebra-cabeça a respeito de um quadro existencial:

Flau querida é estranho te escrever hoje. Tenho a impressão de que

estivemos muito longe, muito distanciados nesses dois anos. É como se o fato de vivermos no mesmo país nos tivesse afastado. Claro que a culpa é minha. Desde que voltei para o Brasil (e como me arrependo de ter voltado) tive uma dificuldade enorme de me reintegrar. E essa dificuldade aumenta à medida que passa o tempo, hoje é maior do que há seis meses, muito maior de que há um ano (...) O fato é que a minha dificuldade de adaptação, minhas neuroses e minha angústia, além de complicarem minha vida, complicam a das pessoas que eu amo, dificultam o relacionamento com as pessoas e com a vida, e me transformaram em um cara amargo, cético. (CASTRO, 2014, p. 26)

As afecções de Celso demonstram estratégias conscientes e/ou inconscientes de construção/desconstrução de contextos singulares — e ganham novas dinâmicas, deixando de ser apenas experiência vivida e única para ser experiência compartilhada. Esse diálogo entre João Paulo Macedo e Castro e o passado de seu pai em um artigo acadêmico apresenta um conjunto de referências que orientam o lugar onde determinadas memórias, biografias e experiências são indexadas, classificadas, democratizadas a partir de arquivos intelectivos e sensíveis, ancorado naquilo que a filosofia de Espinoza, Deleuze e Guattari designa um estado da alma, um sentimento – *affectus* ou *adfectus* em latim. Em *Ética III*, Espinoza (1983) afirma que o afeto é uma mudança ou modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente. A maneira como somos afetados pode diminuir ou aumentar a vontade de agir. Isso, apenas no pensamento de Espinoza. Porém, o conceito de afeto também é dito como um sentimento relacional carregado de emoções e expectativas (AKERVALL, 2008).

Por “disputar memória”, aqui, não deve ser entendido que toda e qualquer subjetividade seja sinônimo de consciência. Não é essa a chave do entendimento. A questão é como certas afecções subjetivas possibilitam existências e dissidências agenciadoras de vidas singulares. Há afetos tristes e potentes no processo ativo do sujeito constituindo a si mesmo e em termos coletivos. Construir novas narrativas dentro de uma visão de mundo derrotada também credencia ações do presente, como fortalece subjetividades de narradores como Joca e Flávia Castro em termos de uma esfera pública – seja na sua atuação acadêmica ou artística, por exemplo.

Mas “qual a causa de tamanha aceitação?”, questiona Carlos Fico (2004). Para o historiador, velhos mitos e estereótipos estão sendo superados graças tanto à pesquisa histórica quanto ao desprendimento político que o distanciamento histórico possibilita. Segundo Fico, tabus e ícones da esquerda estão sendo contestados, vide o dissenso entre Fernando Gabeira, com *O que é isso, companheiro?* (1998), e Sílvio Da-Rin, com *Hércules 56* (2007), sem que tais críticas possam ser classificadas como “reacionárias”.

Processa-se uma mudança geracional, sendo cada vez mais frequente que pesquisadores do tema não tenham *parti pris*. Nesse sentido, tem sido destacado o pequeno apreço dos principais atores históricos do período do golpe de 64 pela democracia (inclusive a esquerda); o “deslocamento de sentido”, operado sobretudo após a Campanha da Anistia, relativo às esquerdas revolucionárias que foram para a luta armada, outrora apresentadas como integrantes da resistência democrática; o perfil vacilante, a inabilidade e o possível golpismo de João Goulart, diferentemente do mito do presidente reformista vitimado por reacionários, e assim por diante. Ao mesmo tempo, clichês sobre o golpe de 64, os militares e o regime também vão sendo abandonados, como a ideia de que só após 1968 houve tortura e censura; a suposição de que os oficiais-generais não tinham responsabilidade pela tortura e o assassinato político, a impressão de que as diversas instâncias da repressão formavam um todo homogêneo e articulado, a classificação simplista dos militares em “duros” ou “moderados” etc. Por tudo isso, podemos falar de uma nova fase da produção histórica sobre o período. (FICO, 2004, p.30).

Interessante pontuar que já temos duas gerações de brasileiros que foram nascidos e criados sob uma égide da democracia e das eleições a cada dois anos. Essas gerações não sabem o que foi crescer sob censura, não sabem o que foi o embate entre os projetos políticos antagônicos durante a Guerra Fria, não resguardam bandeiras de revolução das estruturas macroeconômicas, não tiveram formação em partidos ou sindicatos como espaço de iniciação de práticas políticas institucionalizadas. Tudo que esses adultos sabem sobre a ditadura foi através de familiares mais velhos, de livros ou saberes instrumentalizados pela cultura midiática. Mas qual foi a faixa etária mais atuante em ações como o Ocupa DOPS e nos achincalhes dos torturados? Jovens. Recordo que fui como observadora ao protesto em 2015 em frente ao Clube Militar, no centro do Rio de Janeiro. Enquanto os militares da reserva celebravam o aniversário de 51 anos do Golpe, havia uma majoritária participação de estudantes mobilizados do lado de fora. Mesmo que tenha sido um grupo exíguo em relação à pirâmide populacional, fiquei interessada em pesquisar como se sucedeu essa disputa de mentalidades sobre a ditadura nessa juventude pós-Jornadas de Junho de 2013<sup>41</sup>. Inclusive, verificar como os jovens que, por outro lado, apoiavam uma agenda retrógrada pró-intervenção militar sedimentaram essa imagem positivista da ditadura. Desconfio que, em ambos os casos, houve algum tipo de afeto mobilizador nesses posicionamentos: disparados por perfis no Facebook e Twitter e por grupos do WhatsApp empenhados na normatização do “eu”.

---

41 É relevante citar que o tema da ditadura veio à tona em muitos cartazes e gritos durante os protestos de Junho de 2013. Os grupos empresariais de comunicação foram impelidos a tratar do tema em editoriais. *Jornal O Globo* (Edição 31/08/2013), Editorial: “Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro”; *Jornal Nacional* (Edição 02/09/2013), Editorial: “Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro, reconhecem as Organizações Globo”; *Jornal Folha de S. Paulo* (Edição 30/03/2014), Editorial: “1964” (2014).



### 3.2 Partilhar histórias de vida & democratizar arquivos.

O cinema, enquanto cultura visual, cria espaços de sociabilidade e enunciados para tratar dos rastros e de um passado que cintila no presente (BENJAMIN, 1994). As histórias produzidas por essas cineastas promoveram o desarquivamento de vidas obliteradas? Sim e não. Documentários como os de Flávia Castro, Lúcia Murat e Maria Clara Escobar são proponentes em termos críticos de projetos passados – representam a uma visão de mundo que articula esperanças e experiências. Essa geração autoavalia até onde esses desencontros, exílios, perdas, investidas e lutas por um projeto de sociedade tiveram profundas perdas em nome de ganhos utópicos. São subjetividades enunciativas de fissuras produzidas pelas rupturas sucessivas, afecções irreversíveis; sobre elos suspensos, transformados e só ressignificados graças ao distanciamento temporal.

Por outro lado, há casos como Isa Grinspum Ferraz, que reforça a imagem de liderança heroica. Lógico que a jornada política de Carlos Marighella é de extrema relevância para a compreensão como grupos dissidentes se reordenaram em termos de um caráter popular, baseados na liderança e no discurso da moralidade contra a estrutura política oligárquica. Carlos Marighella faz parte de uma “sobrevivência vagalume” das violências empenhadas na diáspora negra, especificamente dos hauçás sudaneses. Ser preto, intelectualizado e comunista não foi pouco. Ter tido trinta anos de vida pública e mais dez de clandestinidade engajada no projeto de revolução dos povos mestiços requer um empenho pessoal e autodeterminação digna de uma personalidade *sui generis*. Escrever, filmar e elaborar sobre um político, guerrilheiro e poeta advindo da Baixa do Sapateiro é realmente desafiador. Talvez o maior mérito no documentário de Ferraz seja a atualização da imagem do líder afrocentrado. Em entrevista, a autora afirma:

Levamos um ano para negociar a trilha sonora com os Racionais Mc. O Caetano nos ajudou muito nesse processo, imagina se eles queriam dar papo pra uns judeus do Bom Retiro? (Risos). Precisava de uma música tema para abrir o filme. O *rap* é um estilo musical politizador. Mano Brown representa a força da crônica da periferia, tem um lugar de fala pra juventude crítica. Quem melhor podia cantar sobre o Tio Carlinhos? Se hoje tem algum jovem do Curuzu ao Capão Redondo usando uma camisa estampada com a foto de Mariga, em cada pichação escrita “Marighella Vive”, houve a referência do filme e da música trazendo essa memória. (Entrevista, In Anexo 5, p. 187).

Para Hal Foster (2004), esse impulso arquivístico tencionado por um retorno do real faz parte de uma mediação “nada original” e já utilizada como estratégia de uma virada

“etnográfica” dos artistas nos primeiros anos do século XX. Aqui, a cultura de massa é “recuperada com uma intenção de saber alternativo ou de contramemória” (FOSTER, 2004, p. 4), fundindo a esfera política e pessoal, uma apropriação do presente influenciada a partir da escrita feminista e das políticas identitárias. Esses artistas/autores produziram materialidade como historiadores de si mesmos. O risco, para Foster (2004), é que esse repositório de indícios, repletos de referenciais históricos, possa se tornar um fetiche inerente a um hábito narcisístico e autocomplacente.

Essa vontade arquivística surge de um sentimento semelhante de fracasso na memória cultural, pois os arquivos privados questionam os arquivos públicos, o que, no caso das políticas de esquecimento no legado pós-ditadura, é um dado pertinente, porque tais políticas seguem empenhadas. O acesso aos arquivos permanece conflitivo. No mês de março de 2017, foi necessário o Supremo Tribunal Federal determinar que o Supremo Tribunal Militar – o Brasil ainda mantém estruturas jurídicas da época da ditadura – liberasse o acesso ao público dos documentos e dos áudios de julgamentos da década de 1970, incluindo os classificados como “secretos”. Apesar de já haver jurisprudência a respeito, vide a Lei nº 12.527/2011, conhecida como Lei de Acesso à Informação, a manutenção de arquivos sob sigilo se mantém como prática de instituições públicas obtusas, sob a justificação de se preservar a intimidade dos processados. O interesse público significa exatamente o oposto: é necessário dar publicidade, ir contra a manutenção de segredos das práticas autoritárias, pois impor óbice à preservação da memória histórica é manter uma democracia ignorante do seu passado.

Maurício Lisovsky (2004) pondera sobre a questão política do arquivo a partir de quatro pontos: as dimensões histográfica, republicana, cartorial e cultural. É nessa última que se trata sobre a importância entre o esquecimento ativo e passivo, supostamente inerente à ontologia arquivística. O processo de exteriorização, ou destemporalização da memória teria como propósito pacificar o passado e seu caráter de conflito. Lisovsky (2004, p. 15) propõe que “dar-se conta deste reconhecimento é a condição poética da história que o arquivo oferece”.

Criar a partir dos arquivos e das histórias de vida seria, portanto, pensar o arquivo em torno de uma política de inventários, como ativador de uma experiência a partir do presente. Importante pensar as técnicas do dispositivo policial como aquilo que nega o saber, que traz na sua instrumentalidade processual uma opacidade rasa, onde sua repetição tediosa de tipificação de delitos e práticas demonstra uma autoridade servil e experiencialmente pobre:

18.06.1970 – Foi identificada com ofício n. 183 sob o registro 37.348, por exercer atividade subversiva. Ouvida em termo de declaração, confessou entre outras coisas o seguinte: que o Partido Operário Comunista em Pernambuco tinha por finalidade “trabalhar” os operários quantos aos direitos adquiridos, que não eram cumpridos pelos patrões e depois que todos estivessem organizados, então seria travado a luta pela TOMADA DO PODER, que terminaria por uma luta armada ou melhor, por uma INSURREIÇÃO (ARQUIVO DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 1970, In Anexo 19, p. 214)

Há um disparador compulsório na prática militar arquivística. Penso, também, no campo de forças em disputa pelo destino de retomada desses arquivos no presente. A textualidade penal tem um teor anestésico, cria uma espécie de alteridade conflitiva entre tempos anacrônicos. Ao se ler os fichários das presas da Colônia Penal do Bom Pastor, a sensação é a de uma leitura desintegrante do procedimento: o furor criminológico, uma perversão em termos de adjetivos, a qualificação das mulheres a partir das suas relações íntimas com companheiros e até mesmo uma enumeração de cartelas de anticoncepcionais encontrada com as “respectivas meliantes”. O conteúdo acusatório dos fichários transforma os sujeitos em réus condenados. Desarquivar esses documentos se faz necessário como medida protetiva e na compreensão de enunciados e de suas totalidades excludentes.



Prontuário Número 37.348, Iara Ceci Oliveira Falcon, vulgo Tina.

Arquivo Público de Pernambuco, DOPS, Recife.

As fotografias de prisão demonstram rostos tensos, uma corporalidade docilizada e uma investida de olhar das prisioneiras, por vezes, persistentes e altivas. Nesse sentido, a tarefa arqueológica do cinema seria, também, propor novas processualidades a partir das fotografias e da indexação dos sujeitos em fichários.

O trabalho da cineasta Susana de Souza na trilogia *48* (2010), *Natureza morta* (2005) e *Processo crime 141/53 – Enfermeiras do Estado Novo* (2000) foi baseado em um projeto documental e investigativo dos arquivos da Polícia Internacional de Defesa do Estado durante o Estado Novo em Portugal. A pergunta central no projeto documental de Souza é: o que pode uma fotografia de um rosto revelar sobre um sistema político? O que uma imagem tirada há mais de 35 anos diz sobre a atualidade? Partindo de um núcleo de fotografias de cadastro de prisioneiros políticos da ditadura salazarista (1926-1974), seu cinema revela, através de uma pesquisa minuciosa e por meio de uma ética da montagem, os mecanismos pelos quais o sistema autoritário se perpetuou durante 48 anos em Portugal. No Brasil, a cineasta que mais se aproximou desse método historiográfico sobre os arquivos foi a professora e historiadora Anita Leandro, com *Retratos de identificação* (2015). Foi o primeiro filme brasileiro realizado a partir da abertura dos arquivos do DOPS, Sistema Nacional de Informação e Superior Tribunal Militar. O documentário apresenta a entrevista com o ex-guerrilheiro da VAR-Palmares, Antônio Roberto Espinosa, e o ex-militante da ALN, Reinaldo Guarany. Ao se depararem pela primeira vez com as fotografias tiradas no momento de suas prisões e exílios, seus testemunhos acionam memórias escamoteadas sobre a morte dos companheiros Chael Schreier, assassinado sob tortura, e Maria Auxiliadora Lara Barcellos, vítima da tortura e do exílio que a levaram a cometer suicídio em Berlim, na Alemanha. Até então, suas histórias não tinham sido abordadas para o público brasileiro. Graças à política pública de reabertura dos arquivos e do fomento dado pelo projeto “Marcas da Memória”, novas significâncias puderam ser trazidas à tona.

Para o Eduardo Kingman (2012), é importante notar que há diversas formas de se fazer história e, portanto, de formas relacionais com o arquivo. Cabe ao pesquisador diferenciar entre os tipos de arquivo e perceber os pontos de fuga em relação ao arquivo ser ruim ou não. É tarefa do investigador pulsionar os pontos de contato e os pontos que separam os limites entre História e Memória. Isso sem perder ou apagar a relação entre Historiografia e Antropologia das imagens, pois esse relacionamento é, muitas vezes, mais dinâmico em determinados campos como o Cinema e a Arte Contemporânea.

O que faz o arquivo, qualquer arquivo, é resguardar a memória evitando que

se perda. Mas ao fazê-lo, converte-se em informação desvinculada das forças que serviram de suporte. O trabalho do historiador se encontra em historicizar (atualizar) o que foi naturalizado pelo arquivo, isto é, devolvê-lo sua potência. Mas para que isto ocorra deve-se ser infiel. (KINGMAN, 2012, p. 129).

Essa espécie de “infidelidade” às forças constituidoras dos arquivos repressivos é parte de um gesto (AGAMBEN, 2008). Coletivizar essas narrativas demonstra um esforço reflexivo investido na recuperação dos rostos apagados da História. É preciso profanar os arquivos e revelar como sua documentação foi objetivante, classificatória, produtora de amnésias. Romper silenciamentos e quebrar o poder conservador das políticas de arquivos até então dados como material morto. Debruçar-se sobre o *locus* dessa memória subjacente é identificar os enunciados que desumanizam as histórias de vida ali indexadas. É necessário colocar os arquivos em oposição à subjetividade afetiva.

Para Derrida (2001), a raiz etimológica *arkhê* refere-se à palavra começo e comando (*arconte*, o que comanda). Portanto, há consequências políticas no poder dos arquivos. Derrida segue o diálogo com Freud ao afirmar que o poder e o mal de arquivo estão em pulsão com a morte, pois o apagamento impossibilitaria novas inscrições e marcas no arquivo.

O enunciado, no arquivo, não é em si uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam conteúdos concretos no tempo e no espaço, pois “há quatro domínios que exerce a função enunciativa: formação dos objetos; formação das posições subjetivas; formação dos conceitos; formação das escolhas estratégicas” (FOUCAULT, 2009, p. 131). Esses domínios dos enunciados e suas afecções estariam articulados em um *a priori* histórico.

Apesar de tecer tais considerações tencionando verdade material/verdade histórica e arquivo/mal de arquivo, a contribuição de Derrida se localiza na valoração do inconsciente e do sonho como uma verdade jamais capturável. Neles, a verdade histórica se insinuaria de maneira indireta e performativa. A fabulação estaria para o retorno do recalque, dos ruídos, dos desvios desse processo arquivístico que requer “queimas”. No discurso de legitimação e de resistência, a ficcionalização seria esse mal que pulsiona o arquivamento da própria vida (ARTIÈRES, 1998). Ficcionalizar, narrar, contar essas histórias íntimas está diretamente relacionado com compromissos de superação ou de elaboração de luto. Mas questiona-se: como esses arquivos de memória, condensados de enunciados, refletiriam as histórias de vida dessas cineastas a partir do presente? Em entrevista, Murat declara:

Acho que questões como a da violência vão ficar eternamente pra mim. De

certa maneira, apesar de o cinema ser uma grande indústria onde gira muito dinheiro, acabou sendo uma forma de eu sobreviver a tudo isso discutindo essas questões. (...) Eu acho que a arte tem muito a ver com o sujeito. Não que ela seja realisticamente autobiográfica, mas tem a ver com seus questionamentos, angústias. Ou seja, é trabalho autoral. O meu cinema é autoral, eu não faço cinema sob encomenda, então inevitavelmente eu estou presente. (In Anexo 2, p. 177).

A autobiografia, então, pode atuar de maneira ambivalente como confissão ou escrita de si. A narrativa autobiográfica e a escrita filosófica ou acadêmica podem ser um exemplo contemporâneo de uma prática de si, porque promoveriam deslocamento de estruturas de pensamento, mudariam valores recebidos. Todo movimento seria no intento de reposicionar a dor, o trauma, pensar em diferentes perspectivas, fazer de outro jeito, tornar-se além da sujeição estanque e em processo de transformação de si. Para Margareth Rago (2013), não há garantias de que toda autobiografia será um exercício de liberdade. Não obstante, a autobiografia claramente contribui para a individualização e a autoconstituição dos sujeitos feministas. É necessário considerar, também, os processos paradoxais vividos em prol da autonomia feminina. Os feminismos, aqui, são tomados como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que se referem às práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que “atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória” (RAGO, 2013, p. 28).



*Murat: detida em Ibiúna (1968), torturada no DOI-Codi (1971) e presa em Bangu (1974).*

*Prontuário 4.878, DOPS, APERJ*

As tecnologias do gênero, segundo Teresa de Lauretis (1987), estão contidas de relações intersubjetivas entre experiência e alteridade, entre igualdade e diferença. Assim como Margareth Rago e Susel Oliveira da Rosa fazem cartografias sobre os feminismos

históricos a partir da biografia das mulheres atuantes em seus campos políticos, penso que essas narrativas cinematográficas no Pós-Retomada estão demarcadas de invenções de subjetividades e trajetórias geracionais de feminismos. Assumir o controle da própria vida, escrever uma história para influenciar seu destino, se autoinscrever a partir dos testemunhos sobre si mesma. Esse enquadramento panorâmico de mulheres cineastas também traça contextos e aponta entrecruzamentos entre vidas polifônicas. As documentaristas tratadas na tese não estão afinadas aos grandes projetos políticos totalizantes, mas voltadas para ações estéticas de caráter mais comunitário e pontual. Essa constelação de vozes femininas proponentes de “artes de fazer” as inserem como constituidoras de saberes na cultura audiovisual contemporânea.

Faz-se relevante citar como as suas cartografias cinematográficas também podem criar rastros de uma subjetividade afetiva em aberto, alteridades em construção. É o caso de Mariana Pamplona, que lançou em 2017 o documentário *Um mundo interior* junto a Flávio Frederico, seu companheiro e sócio na produtora Kinoscópio. Os diretores têm uma filha que foi detectada com autismo. A partir desse dado, sua proposta foi realizar um filme para explicitar ao espectador questões científicas em torno do Transtorno do Espectro Autista. No roteiro, percebe-se o interesse em apresentar personagens diretamente envolvidos com a questão, como crianças e jovens autistas, pais, médicos e terapeutas envolvidos. Por se estruturar de forma didática, o filme poderia buscar outras janelas de exibição pedagógicas junto aos órgãos públicos e instituições educativas, já que coloca o autismo no campo da medicina e da formação escolar. O tema da democratização de histórias sensíveis se dá a partir de núcleos familiares e dos desafios da saúde mental.

Já Flávia Castro trabalhou a questão da educação em *A aula vazia* (2015), seu último filme, parte de um projeto de autoria compartilhada junto a onze diretores de sete países. Todos tematizaram o impacto da evasão escolar no contexto latino-americano. Há diversas explicações e razões pelas quais 50% dos estudantes secundários não terminam seus estudos na América Latina. Em termos de uma crise de aprendizagem e mudanças cognitivas, o filme traça um quadro prospectivo sobre o modelo da educação e os desafios nos dias de hoje. O episódio dirigido por Castro chama-se “Matemática” e tematiza o desinteresse e os desajustes gerados pela falta de formação educacional na história pessoal de dois moradores no subúrbio do Rio de Janeiro. Um deles é Arthur, jovem que adora estudar, “rato” de biblioteca, mas que abandonou a escola por não se identificar com o espaço de aprendizagem. A outra personagem é Ingrid, cujo maior sonho é o reingresso no sistema educacional – uma gravidez na adolescência a fez largar os estudos. A partir de histórias díspares entre si, Castro convidou

esses dois adolescentes para encenar suas trajetórias em um roteiro ficcional. O filme trata do tema da evasão escolar para além das exclusões sociais, entrecruzando perspectivas de gênero e os desafios do modelo de ensino defasado em relação às produções do saber no século XXI.

Maria Clara Escobar, recentemente, trabalhou como roteirista no filme de Júlia Murat, *Histórias que só existem quando são lembradas* (2012). O filme se passa em Jotumba, uma pequena cidade localizada no Vale do Paraíba, no estado do Rio de Janeiro. O cenário de decadência do ciclo cafeeiro, as ruínas e as casas coloniais constroem um cenário lúgubre. A personagem principal é Madalena (Sônia Guedes), idosa que trabalha como padeira. Sua pacata rotina muda quando a jovem fotógrafa Rita (Lisa Fávares) chega da grande cidade. Apesar de ficcional, o filme tematiza a memória em termos de espacialidade histórica do decadente Vale do Paraíba e apresenta essa perspectiva pelo viés campo *versus* cidade, progresso *versus* tradição, interior *versus* exterioridade como uma representação emancipatória das personagens.

Tuca Siqueira lança, no final de 2017, o primeiro longa-metragem ficcional sobre as relações amorosas sob o signo da ditadura. O argumento de *Amores de chumbo* nasce de paixões interrompidas, desejos tardios em meio à memória conflitiva da ditadura. A história se passa no triângulo amoroso entre Lúcia (Augusta Ferraz), Miguel (Aderbal Freire Filho) e Maria Eugênia (Juliana Carneiro da Cunha). Todos os personagens foram militantes na juventude. Miguel foi preso político e saiu da cadeia em 1979 com a anistia. A namorada de Miguel à época era Maria Eugênia, que também foi presa e brutalmente torturada. Exilada na França por quarenta anos, retorna ao Recife e reencontra esse antigo amor, o que faz emergirem lembranças de solidariedade e compaixão. As relações afetivas são tratadas à luz da consciência política do País, tendo como centro dramático um balanço entre erros e reinvenções de projetos. O filme é um movimento de resgate dentro de uma perspectiva histórica. Utiliza o pano de fundo da ditadura para falar de relações afetivas entre pessoas com mais de 60 anos de idade – o gênero do romance com personagens idosos é raramente explorado na cinematografia nacional.

Por fim, Murat institui o tema da subjetividade e do gênero em *A memória que me contam* (2013). Esse filme ficcional tematizou a memória sobre as relações de amizade entrecortada de historicidades políticas. A personagem principal, Ana (Simone Spoladore), está à beira da morte. Ela representa o último elo entre um grupo de amigos que foram ex-membros de um grupo de esquerda revolucionária. Na sala de espera de um hospital, eles se reencontram e fazem uma espécie de catarse sobre sonhos, perdas e memórias intermitentes. O filme demarca assuntos tais como utopia derrotada e terrorismo e liberação sexual sob o



ponto de vista de duas gerações – percebe-se a oposição entre pais e filhos, estes, empenhados em novas realidades. A personagem Irene (Irene Ravache), alter ego de Murat, vai tirar a esquerda do armário, expondo suas fragilidades, limitações, incoerências e erros avaliativos. Apesar de o filme ser ficcional, o texto fílmico demonstra um balanço da diretora acertando contas com seu passado, aproximando-se da proposta de *Invasões bárbaras* (Canadá, França, 2003), de Denys Arcand. O roteiro tornou-se um tipo de inventário sobre as utopias de Maio de 68 e uma homenagem póstuma a sua amiga Vera Sílvia Magalhães. A personagem central, Ana, é uma alusão a Vera, militante do MR-8, uma das figuras principais no sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick em 1969. Presa, torturada e banida do País em 1969, Vera ficou dez anos no exílio. Desde então, passou a sofrer de constantes surtos psicóticos. Combateu um linfoma nos últimos anos de vida e morreu de infarto em 2007. A partir desse personagem feminino, Murat tenta minorar uma espécie de culpa histórica tecendo críticas ao projeto revolucionário guerrilheiro. A tentativa de homenageá-la leva a cabo o adoecimento de Ana/Vera como metáfora, uma ponte entre passado e presente, uma deferência entre aqueles que bem ou mal sobreviveram.

### **3.3 Visibilidades sobre a ditadura: mulheres, identidades, cor e classe social.**

Mas o que foi possível ser visto e ouvido nos dramas geracionais sobre a ditadura nas últimas duas décadas entre 1996-2016? Quais foram os vetores dessa cinematografia em termos de gênero, cor e classe social? Até onde o documentário contemporâneo reflete o processo de recuperação seletiva do passado ditatorial? Para tanto, faz-se necessário verificar as escolhas feitas pelas diretoras, a circunstância social que as proporcionaram notoriedade, como esse traço geracional abriu alçadas para posteridade.

A cinematografia nacional participa duplamente da construção de imaginários e valores socialmente estabelecidos sob o “crivo” do seu público. Para Raymond Williams (1979, p. 119), há um conceito importante quando analisamos os processos pelos quais os produtos culturais são ensejados:

De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como “a tradição”, “o passado significativo” (WILLIAMS, 1979, p. 119).

Segundo o antropólogo Joël Candau (2005), a memória serve para questões a partir do presente, e não do passado. Então, o objetivo dessas narradoras não foi relatar o passado como ele foi exatamente, mas revelar os elementos que são de interesse do presente. Essas micro-histórias e suas formas visíveis foram intrinsecamente passionais, emotivas e, principalmente, subjetivas e parciais (CANDAU, 2005, p. 59).

A proposta desses oito roteiros trabalhados no espectro Pós-Retomada, onde o *corpus* da pesquisa está localizado (1996-2013), levou em conta o testemunho como fonte histórica, o que resultou em uma hibridização entre memória autobiográfica e memória traumática (CANDAU, 2005). Para os historiadores Daniel Aarão Reis Filho (2000), Denise Rollemberg (2006) e Carlos Fico (2012), essa sensação de esperanças frustradas foi parte do processo conciliatório na saída da ditadura. No caso dessas cineastas, suas visibilidades vão se dar pelo mecanismo das suas micronarrativas pessoais e posições sociopolíticas.

As forças mobilizadoras durante a abertura se aglutinaram para que os conflitos do passado tivessem que ser superados, porque “era preciso apontar para um futuro de consenso” (CONSTITUINTE, 2012)<sup>42</sup>. É sintomático que, no discurso de Tancredo Neves em 1985, o tom fosse sobre esperança e reencontro: “Neste momento alto na História, orgulhamo-nos de pertencer a um povo que não se abate, que sabe afastar o medo e não aceita acolher o ódio”. As primeiras linhas sobre uma Nova República (1985–atual) não pontuaram qualquer questão sobre o passado da ditadura. Era preciso construir uma narrativa de novo país e marcos legais.

Curiosamente, entre 2010 e 2014, cinquenta anos depois do Golpe de 1964, surgiu uma profusão de documentários sobre ditadura dirigidos por familiares de presos políticos – até então, a cinematografia nacional apresentava filmes dirigidos apenas por cineastas que não tinha um vínculo familiar com a questão, o que deixa evidente que essa foi uma segunda geração empenhada em questionamentos mais fáticos, simbolizando novas dúvidas sobre determinados acordos do passado, tencionando caminhos não logrados, uma lembrança ponderada sobre erros, divisões e rompimentos – inclusive, questionando as escolhas da esquerda revolucionária.

No entanto, é importante frisar que essa tese não teve como objetivo avaliar essa crítica nem aprofundar essa discussão acerca das teóricas feministas, tampouco quis estabelecer qualquer juízo de valor em relação aos processos paradoxais vividos pelos feminismos no Brasil contemporâneo. Ao contrário: pretendeu dar visibilidade a práticas a

42 O documentário *Constituinte 1987-1988* (2012), direção de Cleonildo Cruz, trata dos bastidores e do clima de consensualismo durante a Assembleia Constitucional. Depois de 24 anos da Constituição promulgada, o diretor vai ao encontro dos ex-participantes e dos diversos grupos aglutinadores à época. Historiador e cineasta, Cruz trouxe, com esse filme, um balanço entre os abismos textuais da Carta Magna e as práticas institucionais antidemocráticas ainda em vigor.

modos de ação política e cultural menos perceptíveis e analisados, mas não menos importantes e impactantes. Detectou e refletiu sobre experiências que têm sido menos teorizadas e estudadas na área dos estudos feministas e suas relações como grupos de articuladoras de memórias, experiências intensas, miúdas e constantes de construção de outros modos de pensar, agir e existir em prol da autonomia e alteridade.

A autobiografia na cinematografia brasileira não foi um caso comum. É preciso pontuar essa questão sob a pena de não se pormenorizar esse traço entre repetição/diferença. As tecnologias do gênero podem ter produzido narrativas nas quais reconstroem o próprio passado, avaliam as experiências vividas e deram sentido ao presente.

Para Joan Scott (1989), a objetivação da experiência subjetiva se dá coletivamente e, assim, essa experiência passa a ter existência e significado social. Esse é o sentido do movimento feminista como manifestação coletiva das mulheres, formula a politização do mundo privado. A história feminista deixa então de ser apenas uma tentativa de corrigir ou suplementar um registro incompleto do passado e se torna um modo de compreender criticamente como a história opera enquanto lugar da produção do saber de gênero. Com isso a historiadora Scott (1989) não impõe uma visão totalizadora, tampouco afirma ter encontrado uma categoria que finalmente explicará toda desigualdade, toda opressão e toda história. Sua pretensão é mais modesta: o gênero é tanto uma maneira para se pensar sobre a História, sobre os modos pelos quais hierarquias de diferença – inclusões e exclusões – foram constituídas, quanto de elaborar uma teoria feminista política. Para a filósofa francesa Simone de Beauvoir (2016) a escrita hegemônica da História sempre foi de autoria do patriarcado.

Toda história das mulheres foi feita pelos homens. Assim como na América do Norte não há um problema negro, e sim um problema branco; assim como “o antissemitismo não é um problema judeu; é nosso problema”, o problema da mulher sempre foi um problema de homens. Viu-se por que razões tiveram eles, no ponto de partida, a força física acompanhado de prestígio social moral; criaram valores, costumes, religiões; nunca as mulheres lhes disputaram esse império (BEAUVOIR, 2016, p. 186)

Mariana Baltar (2013) problematizou os excessos e os afetos como visibilidades de engajamento sensorial sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. Identificou as articulações das histórias íntimas e cotidianas centrando uma nova tendência em relação ao passado da história da cinematografia nacional. Ao trabalhar com a análise de *A Falta que me faz* (2009), dirigido por Marília Rocha, e *Elena* (2012), dirigido por Petra Costa, Baltar indica um agenciamento de “verdades” e “promessas” sobre o real recorrente na produção Pós-

Retomada, sob adesão em favor da intensificação dos afetos. Esse pacto entre o filme e o mundo demonstra um *pathos* na expressão da intimidade e do cotidiano como esferas valorativas de acesso ao realismo. A argumentação da pesquisadora é de que houve uma mudança de paradigma no contemporâneo em direção a um paradigma das sensações e que “ambos os conceitos se ancoram na importância da visibilidade/visualidade desde o projeto de modernidade, adensado no contexto da sociedade pós disciplinar/sociedade do espetáculo” (BALTAR, 2013, p. 64). Isto é, há uma legitimidade de falar do/em nome do real que se sucede não por assertivas totalizantes ou por um método expositivo, mas pelos vínculos afetivos e emotivos organizados em torno das noções de cotidiano, esfera privada, intimidade ou aquilo que Michel Renov (2004) vai teorizar como “nova subjetividade” no documentário. Para Baltar (2013, p. 69),

A ideia de pacto de intimidade se articula como estratégia de autenticidade e legitimação do próprio filme. Trata-se de compor dispositivos dos mais diversos que têm em comum a construção de uma sensação de intimidade e proximidade partilhada entre sujeito do filme – discurso fílmico e espectadores. Este pacto, firmado na tessitura fílmica, substitui a força do argumento como elemento organizativo do discurso no universo do documentário e isto é realizado pelo papel central da figura do personagem e da instância do privado. Entre os dispositivos mais comuns em ação no firmar desse pacto, tenho destacado os distintos diálogos com a imaginação melodramática, a presença do diretor e do aparato fílmico, a força das ações e relatos testemunhais apresentados como conversas e confissões e o uso de estratégias do domínio da ficção, em especial um investimento no uso dos close-ups e planos-detelhe, para justamente reiterar esse efeito emotivo e afetivo de intimidade e interioridade, engendrado especialmente através dos close-ups no rosto.

Os “pactos de intimidade” protagonizados pelo grupo de cineastas analisado vão definir não só sua práxis, mas seus contextos de empoderamento e liderança. Não estou aqui reivindicando um cinema feminista acerca da ditadura, mas ressalto que não deve ser uma mera coincidência esse grupo de documentaristas terem proximidades em termos de abordagem. Eis um ponto geral a se investigar com mais acuidade *a posteriori*: o *empowerment* nas temáticas audiovisuais realizadas por mulheres brancas no cinema brasileiro. Não mais as mulheres da frente mobilizadora da anistia, mas as produtoras de conteúdos cinematográficos inseridas no capitalismo cognitivo. Maria Oliveira, Marta Nehring, Flávia Castro, Lúcia Murat, Tuca Siqueira; Isa Grinspum Ferraz, Mariana Pamplona e Maria Clara Escobar são mulheres brancas, graduadas e advindas da classe média, majoritariamente sudestinas – com exceção de Tuca Siqueira. Elas tiveram acesso aos meios e

mecanismos de produção de imagens e narrativas audiovisuais – demarcando quem pode ver e quem pode ser visto dadas as circunstâncias socioeconômicas. Vale pontuar que, ao se analisar práticas culturais, no que tangencia seu vetor de visibilidade, deve-se considerar a interseção entre gênero, classe e cor.

A cara do cinema nacional quanto gênero e cor dos atores, dos diretores e dos roteiristas nos filmes brasileiros se configurou historicamente como um campo pouco diverso (CANDIDO; MORATELLI; DAFLON; FERES JR, 2014). É o que constata pesquisa do Grupo de Estudos Multidisciplinar de Ação Afirmativa (GEMAA), vinculado ao Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A metodologia do GEMAA consistiu em uma análise descritiva dos filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro entre 2002 e 2012 – quando se completou a primeira década de fomento contínuo para o setor produtivo pela Ancine. Esse recorte contemplou os vinte filmes que obtiveram maior bilheteria em cada ano, excluindo os documentários e os filmes infantis, o que totalizou um *corpus* de 218 longas-metragens.

Durante o Cinema Novo (1960-1972), houve algum avanço na inclusão de atores e atrizes negros, mas essa ampliação não se estendeu às funções de direção e roteiro – que permaneceram nas mãos de realizadores brancos (CARVALHO, 2005). No que toca à perspectiva de gênero, a participação feminina continuou sendo irrisória na direção dos filmes (ALVES; ALVES; SILVA, 2011). Diretores homens representam 86,3% e mulheres 13,7%. Os dados sobre cor são ainda mais alarmantes, pois 97% dos diretores são brancos, 1% se veem como amarelos e somente 2% se autodefinem como pretos ou pardos. Se entrecruzarmos as variáveis gênero e cor, há uma total exclusão das mulheres pretas e pardas na direção, que é a função de maior prestígio na hierarquia laboral do cinema. Na função de roteiristas, essa representação marca 74% de homens e 26% de mulheres, sendo que 93% dos roteiristas são brancos e 4% pretos e pardos em um total de 412 roteiristas analisados na pesquisa. Homens brancos representam 68% e mulheres brancas representam 24%. Homens pretos e pardos representam 4% e mulheres pretas ou pardas sequer chegam a ser contabilizadas.

O debate sobre representação e diversidade na cultura é um tema amplamente explorado pelos pesquisadores de Ciências Humanas. As pesquisas atuais buscam cada vez mais dar centralidade às categorias de raça e gênero, visando a identificar os grupos mais expostos a exclusões e sub-representações. Há um monopólio na produção de representações por um grupo majoritariamente branco, de elite e do gênero masculino. Isso gera uma difusão de estereótipos e representações enviesadas das vivências de outros grupos sociais. A entrada de grupos minoritários nesses espaços do mercado audiovisual pode trazer novas perspectivas

que contribuam para uma visão de mundo mais aberta, menos enviesada e livre de estereótipos, onde as diferenças que compõem nossa sociedade possam ser representadas, e não invisibilizadas. Vale notar que na última composição racial brasileira, segundo dados do IBGE (Censo 2010), registrou-se uma redução da proporção de brancos – em 2000, era de 53,7% e, em 2010, passou para 47,7% – e um crescimento de pretos – de 6,2% para 7,6% – e pardos – de 38,5% para 43,1%). Sendo assim, a população preta e parda passou a ser considerada maioria no Brasil com 50,7%.

A discussão se alonga para o campo da orientação sexual e a emergência dos grupos LGBT durante a ditadura<sup>43</sup>. Nesse sentido, as pesquisas acadêmicas e o relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014) estão bem mais avançadas nessa temática do que o cinema brasileiro. Estudiosos como o professor James Green, da Brown University, e Renan Quinalha, da Unifesp, deram visibilidade a lideranças políticas como Herbert Daniel (1946-1992), grupo SOMOS: Grupo de Afirmação Homossexual, além de periódicos como *Lampião da Esquina* (1978-1981). A publicação de livros como *Ditadura e homossexualidade no Brasil: repressão, resistência e busca da verdade* (GREEN; QUINALHA, 2014) deu um panorama de como valores conservadores articulados às práticas repressivas perseguiram vidas em nome da moral, da família e dos bons costumes.

A questão LGBT no trabalho de memória e justiça após a ditadura brasileira ainda é um tema pormenorizado no audiovisual brasileiro, com exceção do documentário *Dzi Croquettes*<sup>44</sup>, (2009) dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, a respeito do grupo musical teatral Transgender entre 1972 a 1976. Esse documentário é narrado em primeira pessoa por Tatiana Issa, filha do cenógrafo Américo Issa. No entanto, o filme pontua a questão da ditadura apenas no início do filme e não localiza muito bem a período, pois coloca 1968 em proximidade com o final da década de 1970 – como se entretempos não houvesse ciclos diferentes dentro do regime ditatorial. Apesar da sua curta trajetória, os Dzi Croquettes influenciaram companhias como o Grupo de Teatro Vivencial (1974-1983), de Recife/Olinda, e demais grupos articulados sobre a performance do gênero, no engajamento e visibilidades flertando entre o feminino, o masculino e a androginia.

Uma visibilidade em ascensão no documentário brasileiro é quanto às violências étnicas contra os indígenas (CNV, 2014), inicialmente pontuadas na produção cinemanovista *Iracema – Uma transa amazônica* (1976), dirigida por Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

43 O portal Memórias da Ditadura é uma realização do Instituto Vladimir Herzog, que responde à demanda da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República de criação de um museu virtual com o objetivo de divulgar a história do Brasil no período 1964-1985 junto ao grande público, em especial à população jovem, com subsídio educativo para utilização em sala de aula.

44 Documentário disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v5VsuTmNatQ>>.

Depois, com a Retomada, houve três documentários que trabalharam os arquivos da ditadura de maneira contundente: *Serras da desordem* (2006), direção de Andrea Tonacci, e *Corumbiara* (2009) e *Martírio* (2017), dirigidos pelo antropólogo Vincent Carelli. As obras evidenciaram como povos indígenas são historicamente expropriados sob o signo do progresso e do desenvolvimento. Mas é em *Martírio* que temos a apresentação dos arquivos liberados sob pesquisa dos assessores da Comissão Nacional da Verdade. Eles descobriram, nos arquivos da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, um filme sobre a implementação da Guarda Rural Indígena.



*Frames do documentário “Arara” (1970), direção Jesco von Puttkamer.*

No ano de 1964, os militares encontraram o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) sob denúncias de corrupção, tortura e trabalho escravo. Seu primeiro projeto foi substituir o SPI em 1967 pela Fundação Nacional do Índio, que herdou os funcionários e o espírito militaresco do SPI. Em dado momento, *Martírio* revela trechos do filme *Arara* (1970), de Jesco von Puttkamer. Trata-se da formatura da primeira turma da Guarda Indígena em 5 de fevereiro de 1970, em Belo Horizonte. Esse foi um grupo treinado por uma unidade de infantaria do Exército Brasileiro e pela Polícia Militar de Minas Gerais.

Era constituída por 84 índios de diferentes nações. Na cerimônia, os índios desfilam de uniforme, botas e revólveres na cintura, juram diante da bandeira, fazem demonstrações de “defesa pessoal”, judô, e técnicas policiais de “condução de presos”. No final da apresentação, a Guarda Indígena encena um cortejo diante das autoridades, carregando um homem pendurado em um pau-de-arara. Por ocasião da cerimônia, um ministro discursou em nome do presidente Emílio Garrastazu Médici, exultando: “Nada até hoje me orgulhou tanto quanto apadrinhar a formatura (...) da Guarda Indígena, pois estou certo de que os ensinamentos recebidos por eles, neste período de treinamento intensivo, servirão de exemplo para todos os países do mundo”. Três anos depois, a guarda já estava fora de controle e no final da década de 1970 será desmobilizada em virtude da excessiva

violência empregada por seus membros no interior das reservas indígenas. (LISSOVSKY, 2015).

A Polícia Militar já havia instalado, na área dos índios Krenak, desde 1969, um centro de treinamento da guarda indígena e uma colônia penal para os índios de todo o País. Ali, eles ensinaram técnicas de abordagem, imobilização e até tortura – e fizeram questão de mostrar isso em desfile aberto, como foi registrado por Puttkamer. Segundo Vicente Carelli no documentário *Martírio* (2017) o uso do “pau de arara, o instrumento de tortura presente no imaginário nacional, inaugura a participação dos índios na modernidade nos anos de chumbo”. Uma das contribuições da CNV foi dedicar um dos capítulos de seu relatório final às violações dos direitos humanos junto aos povos indígenas. Distantes dos centros urbanos e das classes médias, esses grupos, até então, não faziam parte dos atingidos e vítimas da ditadura.

Por outro lado, ainda apresenta-se, no documentário brasileiro, o silenciamento sobre a participação do movimento negro, suas resistências e negociações com os efeitos da ditadura. Há um episódio, nesse sentido, fundamental para essa compreensão: a inauguração do bastião de Zumbi dos Palmares na Avenida Presidente Vargas. O historiador da UERJ Rodrigo Bueno de Abreu (2015) analisou o episódio conhecido como Marcha Contra a Farsa da Abolição, que ocorreu em 1988, no Rio de Janeiro. O evento aprofundou o papel do movimento negro durante o período de distensão democrática e o papel dos militares junto às agências de patrulhamento em torno da construção ideológica do “nacional popular”:

O protesto reuniu mais de 5 mil pessoas no centro da cidade, explicitando uma posição crítica acerca das comemorações do centenário da abolição da escravidão. Utilizando carros de som, faixas e, fundamentalmente, os pulmões, os militantes pretendiam ir da Candelária até o monumento de Zumbi dos Palmares, na Praça Onze. Não conseguiram. Foram impedidos pelo Exército, em frente ao Comando Militar do Leste, mais especificamente, um pouco antes do Panteão de Caxias. Mais de 600 soldados, armaram barricadas e ostentaram armas pesadas, impedindo a passagem da Marcha. Os militantes não puderam passar em frente ao monumento de Caxias e por isso não chegaram, como pretendiam, ao monumento a Zumbi. Zumbi e Caxias, numa batalha metafórica no meio da Avenida Presidente Vargas. (ABREU, 2015, p. 22).

Esses narradores tensionaram novas expressividades sobre os legados de tempos de estado de exceção, de ditadura, de repressão, de assassinatos e perseguições políticas explícitas. No entanto, essa recente produção audiovisual Pós-Retomada ainda apresenta lacunas sobre alguns temas relevantes acerca da ditadura. Há silêncios sobre diversas



questões. Um desses exemplos é quanto aos arquivos de delações no Cenimar e como se sucedeu a prática coercitiva estruturante do sistema repressivo da ditadura.

Por fim, a velocidade e tal simultaneidade de compartilhamento de narrativas pessoais podem ser estruturantes para a criação do mundo contemporâneo repleto de fluxos comunicacionais. Esse afeto, por vezes, consensual, por vezes, questionador no campo da encenação da imagem, localiza o drama das relações intersubjetivas e pondera aspectos até então pouco abordados. Em termos de uma imaginação melodramática, a narrativa cinematográfica inventa espaços de elaborações para dores e sentimentos em suspensão. É como se o público aprendesse com as escolhas, equívocos e perdas dos personagens.

O documentário também apresenta um caráter de consultório dentro desse Alzheimer histórico que a sociedade brasileira concilia sobre sua cultura política. Prevalece um certo desejo hegemônico e um automatismo pelo “novo”, embora ainda condense excessos sobre o “velho” – saímos da escravidão, mas o racismo e o trabalho análogo ao escravo ainda são presentes na nossa realidade; saímos da ditadura, mas seus efeitos e consequências são gritantes em termos de uma cultura que naturaliza a impunidade.

As oito cineastas que trabalhei nesta tese não se conhecem pessoalmente, não foram articuladoras dentro de movimento cultural ou organização, mas têm em comum o que Hannah Arendt (1991) teoriza como inquietação e compromisso com o mundo. Elas são inquietas com seu tempo, comovem-se com o que aconteceu e mantêm um certo compromisso em relação ao mundo em seus filmes posteriores. Para além de fazer uma discussão sobre teoria do gênero, considero a importância do fortalecimento dessas vozes femininas em transformar, hoje, o campo do documentário no Brasil em “Plazas de Mayo”. As narrativas postas nessa cinematografia estão inseridas em novas formas do ser – fazem com que o mal-estar e os traumas se transformem em uma cartografia de afecções.

As cartografias sentimentais (ROLNIK, 1989) são transformações de formas de configuração do desejo. Essas narradoras nos deixam saber não só sobre o que ocorreu com sua rede de amigos e familiares, mas apresentam um investimento pessoal em suas identidades. Um desejo de serem vistas, não por um viés do “show do eu”, mas como personagens que criaram e aprenderam a partir dos medos, das perdas e dos recalques. Essa experiência de documentação da própria vida exige desses sujeitos um papel de professoras/aprendizes. Remete-se, aqui, ao inconsciente antropofágico teorizado por Suely Rolnik (1998). A psicanalista propõe a faceta da “clínica” como uma prática de trabalhar a subjetividade em diferentes âmbitos da existência individual e coletiva. A atividade cinematográfica é parte de um indício paradigmático. Sobretudo quando este *corpus* apresenta

o caso de sujeitos que se tornam cineastas arquivando territórios de existência e afetividades libertárias.

A autorreflexividade dos filmes trazidos para esta pesquisa carregou uma densidade de enunciados que protagonizam não só uma virada subjetiva, mas também uma reflexão sobre os sujeitos na contemporaneidade. Suas micro-histórias em primeira pessoa, a câmera direta livre como personagem dentro da narrativa, o enquadramento que valora as vozes dissonantes demonstram que essa clivagem do *self* pode ser uma forma empoderadora em casos de lutas políticas reparatórias.

### **Considerações finais**

Ao realizar pesquisas no Arquivo Público do Recife, Arquivo Público do Rio de Janeiro, DEOPS (São Paulo) e Arquivo Edgard Leuenroth (Campinas) e entrar em contato com prontuários e documentação apreendida pelas polícias políticas, tentei compreender como a estrutura de controle, vigilância e repressão cercearam a participação e o engajamento político das mulheres durante a ditadura. A dimensão mais intensa desta pesquisa foi, sem dúvidas, constatar que a rede de grampos, agentes infiltrados nos setores públicos e delatores no setor privado e nas instituições religiosas teceu uma constelação de infiltrados em todos os níveis. Pensar que havia tantas pessoas na sociedade civil e na vida militar dedicada a controlar vidas e cercear existências nos leva a crer que, sem dúvida, esta foi uma prática exitosa e muito bem executada pelo sistema repressivo.

Encontrei documentos remetidos entre os órgãos de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo atualizados e bem organizados de pessoas que foram grampeadas por duas décadas. Um dos exemplos mais extensos são os relatórios dos universitários da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal Fluminense. Neles, constam cartas de reitores endereçadas ao Cenimar, com fotografia e atividades do movimento estudantil. São perfis informando dados pessoais, graduação, fotografia das reuniões, panfletos e jornais produzidos. É importante recordar que a UFRJ concedeu título honoris causa em 1972 ao General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Seu período na presidência foi o mais truculento dos 21 anos de ditadura. É incrível que intelectuais tenham prestado esse tipo de homenagem depois do AI-5. Vale notar que, nessa instituição, foram 29 estudantes mortos e desaparecidos segundo dados da Comissão de Memória e Verdade na UFRJ (2013).

A documentação levantada com as entrevistas realizadas com cineastas e pessoas que militaram em torno das histórias dos filmes me auxiliaram a compreender realidades das quais

não fui participante. Uma vez que estamos falando de temporalidades, tenta-se tangenciar a partir de terceiros. Busquei, então, traçar relatos que pudessem montar um quebra-cabeça sobre o tema gênero e subjetividade, como heranças geracionais e mediações através da produção cinematográfica. Memória social é, também, uma batalha a respeito dos caminhos trilhados pelos processos de transição inconclusos e no valor precário dado à ideia de democracia na nossa sociedade.

Identifiquei que a subjetividade e o gênero imprimiram um caráter de memória sobre o momento pós-ditadura e unifiquei o dado a partir da observação da grande quantidade de cineastas mulheres no conjunto de documentários entre 1996 e os anos 2010. Problematizei a Memória e a História como presentificação no cinema através das interrogações feitas em nome dos traumas geracionais expostos nos documentários. Analisei os mecanismos recorrentes de composição, estilo, organização e significação no documentário Pós-Retomada. Verifiquei coerências e ambiguidades sobre as narrativas a partir do fragmento de si, porque as abordagens foram multifacetadas – algumas inclinadas à revisão das histórias de vida, outras inclinadas à crítica do projeto de esquerda e às consequências no âmbito das famílias. Comparei a produção das imagens estético-políticas propostas por esses oito documentários em diálogo com uma subjetividade compartilhada no contemporâneo. Refleti sobre as formas de produção de arquivo a partir da questão de gênero, pautando enunciados sensíveis, evocando características do seu regime de visibilidade no presente e, sobretudo, forçando agendas públicas que criaram espaços de democratização das imagens do nosso passado que não passa.

Estabeleci conexões, lembranças e experiências memorialísticas no decorrer da investigação. Verifiquei as intenções que comoveram esses documentários e suas representações imagéticas na discursividade audiovisual. Li essa ampla documentação visual sobre a ditadura na tentativa de averiguar as raízes do movimento das mulheres no processo da abertura na redemocratização. Realizei conexão entre essa geração mobilizadora da Anista com as mulheres cineastas no Pós-Retomada, com ênfase no gênero do documentário. São filmes produzidos depois de dez anos de uma política de audiovisual pautada em editais fomentados pelo Estado brasileiro. Portanto, deduziu-se que houve um caráter de avaliação por parte de setores estatais escolhendo projetos que valoraram uma subjetividade aliada a uma gramática do “eu” enquanto campo político.

O entendimento de falar de si e dos seus familiares trouxe para o documentário Pós-Retomada uma forma de eleição coletiva de narradores orientadas pelo gênero. Este é um dado relevante, visto que na história do cinema brasileiro a participação das mulheres na

direção dos filmes ainda é pequena. Elas são cineastas que trouxeram à tona temas ainda silenciados, como foi a volta do exílio para os filhos, a crítica à escolha da luta armada, a experiência de cárcere das mulheres, a participação dos coletivos na prisão, a erupção de relações parentais, os relatos sobre uma infância roubada pela força repressiva e por familiares que não mediram a dimensão do risco. Estamos falando de crianças expostas à vulnerabilidade e marcadas por traumas históricos.

Retomei a história de vida dessas diretoras através das suas entrevistas, que escreveram, produziram e lançaram narrativas para compreender e empoderar seus espaços de fala. No decorrer das entrevistas, da construção temática e composição do texto da tese, foi perceptível a diferença como cada cineasta se reportava aos eventos históricos. São formas de se calcar um passado de maneiras distintas. Elas exerceram a função de serem protagonistas de seus grupos familiares, além de fazerem parte de uma nova geração que disputa espaços no setor produtivo do audiovisual nacional, legitimando-se, também, como produtoras de informação, formadoras de opinião, artistas criadoras e empreendedoras autônomas.

Na experiência da investigação ao longo destes quatro anos, obtive acúmulos de histórias de vida sobre um passado que não passou – inclusive, por ter feito esta pesquisa enquanto o quadro político retorna à situação de instabilidade institucional. Os modos de fazer desta pesquisa também foram se empoderando à medida que li mais intelectuais latino-americanas, teóricas no campo da memória e do gênero. Reconheci escritas e leituras capazes de nos orientar historicamente melhor que uma perspectiva eurocêntrica excessiva que habita de maneira demasiada nas nossas universidades públicas e fiz questão de ler e dialogar com o repertório produzido por escritoras pós-coloniais.

Estabelecer conexões intelectivas e ter mulheres dialogando com o *corpus* da tese fez a fronteira entre prática e teoria mais tênue – historicamente, os feminismos vieram do acúmulo da experiência e, posteriormente, foram traduzidos em repertórios teóricos e disseminados nos espaços acadêmicos. Atuar como pesquisadora e feminista interseccional me fez compreender uma perspectiva mais ativa dos estudos das Ciências Aplicadas. É preciso ocupar cada vez mais espaços nas escolas de comunicação quanto à discussão do gênero e nossa atuação como profissionais da educação. Não só por salários e postos equânimes, mas para combater o machismo naturalizado nas instituições brasileiras, públicas ou privadas. Uma vida democrática mais fortalecida requer um conjunto de políticas que garantam segurança física e respalde espaços para as mulheres das mais distintas cores, classes e orientações sexuais. Somos produtoras de conteúdos e agenciadoras de repertórios. Isso não pode ser diminuído por estrutural patriarcais e/ou profissionais que nos assediam constantemente.

Concordo com Eleonora Menicucci quando diz que o Golpe de 2016 foi racista, homofóbico e misógeno. Representou o abrupto fim de Ministério e de secretarias responsáveis por políticas públicas emancipatórias para grupos minoritários. É importante deixar registrado que esta tese foi finalizada enquanto o Congresso Nacional articulava a aprovação de uma legislação trabalhista e previdenciária que prevê o aumento da carga da jornada de trabalho de oito para doze horas, fragmentação do direito às férias, aumento da contribuição previdenciária para 49 anos de idade e equivalência da idade mínima entre homens e mulheres para requerer aposentadoria – à revelia dos dados do IBGE (2016), que atestam que as mulheres trabalham cinco horas a mais e ganham 76% do salário dos homens (IBGE, 2016). Esse é retrato do desmonte de direitos assegurados na redemocratização com a Constituição Cidadã de 1988.

E não seria possível estudar durante quatro anos sobre o tema Memória e Gênero e não produzir criativamente algo a partir de tantos relatos. Atualmente, produzo um roteiro de filme sobre a história dos meus pais – a partir do microcosmo familiar tentarei abordar como nossa relação de valores humanos e morais criam consensos tão elásticos. O emblema da negociação conservadora entre papai (negro, militar, machista, eleitor de direita) e mamãe (branca, católica de esquerda, feminista, professora de História) é parte de uma micronarrativa tipicamente brasileira.

Pego-me sempre lembrando do episódio de um almoço de domingo, casa cheia, mesa posta, aos 11 anos de idade. Voltei os olhos para Seu Almeida e disse: “Vi na escola que os militares mataram muita gente. Você também, painho?”. Nesse dia a sobremesa foi substituída pelo primeiro relato sobre sessões de prisão, práticas de tortura, cidades onde morou, noites à campana e andanças militares entre 1956 e 1986. A história da ditadura está nos baús das famílias brasileiras, sobretudo daquelas egressas das classes mais pobres. Enquanto não tivermos acesso a outras possibilidades econômicas, profissionais e emancipatórias, cada vez mais jovens serão agentes e vítimas de ciclos de violências, também legitimados pelos braços do Estado. Quantas vezes essa história ainda vai se repetir: jovem negro, sem perspectiva de futuro e subescolarizado ingressa em uma força militar para conseguir casa, comida e trabalho?

Ao menos entre os 46 anos de vida que separam eu e meu pai conseguimos ter alguma concordância: a de que o episódio político que presenciamos no ano de 2016 foi um golpe. Termina a tese sem ter certeza se o Brasil mudou suas mentalidades ou se os convívios geracionais se ampliaram. Certamente, o Estado e o acesso aos serviços públicos foram mais universalizados. Meu avô campesino morreu em 2012. Viveu 105 anos sem saber ler e

escrever seu próprio nome. Meu pai, 79 anos, é militar da reserva e tem ensino médico completo. Aos 33 anos, sou a primeira neta e filha pós-graduada da família.

Embora tenha passado por tantas dificuldades no doutorado (2013-2017), chego ao seu fim com o balanço de que presenciei momentos históricos relevantes que deram ânimo para a pesquisa – há uma condensação de vivência nas audiências da CNV, nas entrevistas que fiz, na reabertura dos arquivos e nos protestos e passeatas que presenciei. Não há como não se contaminar por essa historicidade. Por fim, vivemos o tempo em que certezas foram enterradas e utopias caíram em desuso. Encerro a tese reverberando a frase que Lúcia Murat me disse: “Agora queremos abordar os fatos a partir de experiências pessoais. O pessoal e o político abre caminhos novos, talvez mais livres para passar a história coletivamente a limpo” (In Anexo 2, p. 177).

## Referências bibliográficas

ABRÃO, Paulo. **A Lei de Anistia no Brasil: as alternativas para a verdade e a justiça**. Revista Acervo, Rio de Janeiro, v. 24, n.1, fev 2011. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/373/373>>. Acesso em: 30 Jun de 2015.

ABREU, Rodrigo Bueno de. “**A Marcha contra a farsa da abolição na transição democrática brasileira**”. 2015. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n.4, jan 2008. Ouro Preto: IFAC, 2008. Disponível em <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_04/artefilosofia\\_04\\_00\\_iniciais\\_sumario\\_editorial\\_notas.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_00_iniciais_sumario_editorial_notas.pdf)> Acesso 15 de jun. de 2015.

\_\_\_\_\_. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.

AKERVALL, Lisa. **Cinema, Affect and Vision**. Rhizomes, Número 16, 2008. Disponível em: <<http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html>> Acesso 2 de maio de 2015.

ALVAREZ, Sonia. **Engendering Democracy in Brazil: Women's Movements in Transition Politics**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA; Denise Britz do Nascimento. **Mulheres no Cinema Brasileiro**. Caderno Espaço Feminino., Uberlândia/MG, v.24, n.2, p. 365-394, Jul/Dez. 2011.

ANSART, Pierre. “História e memória dos ressentimentos”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (Orgs.) **Memória e (re)sentimento**. Campinas, Ed. UNICAMP, 2005.

ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. **Dor e desamparo: filhos e pais, 40 anos depois**. Revista Psicologia Clínica. 2008, vol.20, n.2, p. 75-87.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 70**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma história oral da Anistia no Brasil: política, memória, retórica e reparação**. Seminário NEHO 20 anos: história oral, identidade e compromisso. São Paulo, 2011. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/oralidades/article/viewFile/107251/105766>> Acesso jan 2015.

ARENDDT, Hannah. **Compreensão e política**. In: A dignidade da política. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

\_\_\_\_\_. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. **Homens em tempos sombrios**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. **Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. 4. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Estudos Históricos, n° 21, 1998, p. 9-34. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>> Acesso em 02 de junho.

AUMONT, J. **A quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

\_\_\_\_\_. Pode um filme ser um ato de teoria?. **Educação e realidade** n° 33(1), jan/jun 2008, p. 21-34.

BALTAR, Mariana. **Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo**. Rebeca, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 2, número 4. Julho-dezembro 2013. Disponível em <[http://www.socine.org.br/rebeca/dossie\\_e.asp?C%F3digo=151](http://www.socine.org.br/rebeca/dossie_e.asp?C%F3digo=151)> Acesso maio de 2017.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. **Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas. Obras Escolhidas. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Kátia da Costa. **Que bom te ver viva: female voices demanding another history**. Estud. Lit. Bras. Contemp. [online]. 2014, n.43, p. 35-48. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182014000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100003)> Acesso maio de 2017.

BORDO, Susan. **Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body**. Berkeley: University of California Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 167-182.

BRUSCHINI, Cristina. **Mulher e Trabalho: Uma avaliação da década da mulher**. São Paulo:



Editora Nobel; Conselho Estadual da Condição Feminina; 1985.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.

CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina**. São Paulo: Boitempo, 2013.

CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriela; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR., João. **“A Cara Do Cinema Nacional”: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)**. Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 6, 2014, p. 1-25.

CARVALHO, Noel. Introdução: Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jefferson. **Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 17-101.

CARNEIRO, Sueli; COSTA, Albertina; SANTOS, Thereza. **Mulher negra: política governamental da mulher**. São Paulo: Nobel; Conselho Estadual da Condição Feminina, 1985.

CASTRO, João Paulo Macedo e. **Ritos da memória: trajetórias e experiências sobre a ditadura militar**. Mana [online]. 2014, vol.20, n.1, p.7-38. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132014000100001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132014000100001)> Acesso março 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

CÔRTEZ, Joana. **Dossiê Itamaracá: cotidiano e resistência dos presos políticos da Penitenciária Barreto Campelo (Pernambuco 1973-1979)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Hércules 56 – o Sequestro do Embaixador Americano em 1969**. Rio de Janeiro: Editora: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. In: **Folha de São Paulo, Caderno Mais!**, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 1. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Revista Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Acesso 20 de Jun. Disponível em <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>>

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**. Ação Política, Poder e Golpe de Classe. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

ESPINOZA, Baruch. **Ética. Livro III: Da Origem e da Natureza das Afecções**. São Paulo, Editora Abril, 1983.

FERRAROTTI, Franco. “Sobre a autonomia do método biográfico”. In: NÓVOA, António; FINGER, Mathias. **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.

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

FICO, Carlos. **História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro**. Revista Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 28, nº 47, p. 43-59, jan/jun 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v28n47/03.pdf>> Acesso em 30 de abril de 2015;

\_\_\_\_\_. **Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. Revista Brasileira de História, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>> Acesso maio de 2017.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **Ditos e escritos V. Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. “Preface”. In: Gilles Deleuze e Félix Guattari. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. New York: Viking Press, 1977, p. XI-XIV

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir e elaborar**. Obras completas, ESB, v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. **O Recalcamento**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. **Lembra, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração – Ensaio sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. “O preço de uma reconciliação extorquida”. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (Org.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História**. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 143-179.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GREEN, James N & QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca pela verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

GUARANY, Reinaldo. **A fuga**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HAROCHE, Claudine. “Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos”. In: **Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Stella Bresciani e Márcia Naxara (orgs.). Campinas: Unicamp, 2001.

HARTOG, François. **Evidência da História: o que os historiadores veem**. Coleção História e Historiografia. Belo Horizonte: Editora Autentica, 2011.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. De Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Karla. **Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história**. Revista Devires - Cinema e Humanidades. Volume 2, Número 1, Belo Horizonte, 2004. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/236>> Acesso fev 2015.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

FOSTER, Hal. **An Archival Impulse**. October Magazine. Massachusetts: The MIT Press, 2004. Disponível em <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf>> Acesso dezembro 2016.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pan y afectos**: la transformación de las familias. Buenos Aires: FCE, 1998.

KINGMAN, Eduardo. **Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria**. Iconos. Revista de Ciencias Sociales, núm. 42, 2012, p. 123-133. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito, Ecuador. Disponível <<http://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/364/351>> Acesso em abril 2017.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p. 237-250.

KUCINSKI, Bernardo. **K- Relato de uma Busca**. São Paulo: Cosaf Naify, 2014.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In LE GOFF, Jacques. **A história nova**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LEANDRO, Anita. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. **Comunicação e Educação**, v.21, p. 29-36, SP: ECA/USP, 2001.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura civil militar em imagem e som** – 30 anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro. São Paulo: Unesp, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: **Catálogo do forumdoc. bh. 2010**. BH, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LISOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana. (Org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro, 2004, p. 47-63. Disponível em <[www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/mlisovsky\\_4.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/mlisovsky_4.pdf)> Acesso agosto 2015.

\_\_\_\_\_. **Desmonumentalizar a ditadura [parte 2]**. Revista Icônica Online. Publicado dia 30/03/2015. Disponível em <<http://www.iconica.com.br/site/desmonumentalizar-a-ditadura-parte-2/>> Acesso agosto 2015.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosaf Naify, 2009.

LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender: essays on theory, film and fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. “Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema”. In: **Semiotics and Experience**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

McLAREN, Margareth A. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. “Clara Charf, gigante da história, faz 90 anos”, Julho de 2015. Disponível em <<https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2015/07/16/clara-charf-gigante-da-historia-faz-90-anos/>> Acesso em março de 2017.

MARSH, Leslie. **Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy**. Illinois: University of Illinois Press, 2012.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: o Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine, 2006**. Mestrado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Disponível em <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281517/1/Marson\\_MelinaIzar\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281517/1/Marson_MelinaIzar_M.pdf)> Acesso março de 2017.

MELO, Demian Bezerra de. **Ditadura “civil-militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente**. Espaço Plural, M. Cândido Rondon (PR), v.27, p.39-53, 2012. Disponível em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/8574>> Acesso jun de 2014.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica A. (Org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

NAGIB, Lúcia. **Além da diferença: a mulher no cinema da Retomada**. Revista DEVIRES, Belo Horizonte, Volume 9, Número 1, p. 14-29, Jan/Jun 2012. Disponível em <[www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/208](http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/208)> Acesso novembro de 2016.

NAPOLITANO, Marcus. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014

NEHRING, Marta. “Por que você é tão tristonha?” In: **Infância Roubada – Crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil**. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva” e Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Volume 2, p. 43-49. São Paulo: ALESP, 2014. Disponível em <<http://verdadeaberta.org/relatorio/tomo-i/parte-ii-cap4.html>> Acesso dia 10 de dezembro de 2014.

NASCIMENTO, Ernesto Carlos Dias do. “Los niños nascen para ser felices”. In: **Infância Roubada – Crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil**. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva” e Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.

Volume 2, p. 139-151. São Paulo: ALESP, 2014. Disponível em <<http://verdadeaberta.org/relatorio/tomo-i/parte-ii-cap4.html>> Acesso dia 10 de dezembro de 2014.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Editora Paidós, 1997.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. Campinas: Editora Papirus, 2005.

NINEY, François. **Le documentaire et ses faux-semblants**. Paris: Editions Klincksieck, 2009.

NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.

\_\_\_\_\_. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, PUC, n.10, p. 7-28, dez. 1993.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda Estou Aqui**. Rio de Janeiro: Editora Alfabeta, 2015.

PRADO, Débora; SANEMATSU, Marisa (Org). **Feminicídio: Invisibilidade Mata**. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2017. Disponível <<http://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/dossie-feminicidio/>> Acesso março de 2017.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. Rio de Janeiro: **Estudos Históricos**, nº 3, volume 2, Rio de Janeiro, 1989.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...O que é mesmo documentário**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

\_\_\_\_\_. “O que é Documentário?” In: RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (Orgs.), **Estudos de Cinema SOCINE 2000**, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001 a, p. 192/207. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>> Acesso jun de 2015.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **Nas Margens do Político**. Porto: Editora Dafne, 2010.

RECAVARREN, Isabel S.; SAKHONCHIK, Alena; TAVARES, Paula. **Fechando a Brecha: Melhorando as Leis de Proteção à Mulher contra a Violência**. Banco Mundial, UNFPA e ONU Mulheres. Brasil, 2017. Disponível em <[https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2017/03/WBL\\_PortugueseNote\\_PRINT\\_11-29-watermark.pdf](https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2017/03/WBL_PortugueseNote_PRINT_11-29-watermark.pdf)> Acesso mar 2017.

RENOV, Michael. **The Subject of Documentary**. Collection Visible Evidence Vol. 16. Minneapolis:University of Minnesota Press, 2004.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. **As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo**. Revista Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, p. 113-128, 1990. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84806/87515>> Acesso fevereiro 2017.

RODRIGUES SALES, Jean. **A Ação Libertadora Nacional, a revolução cubana e a luta armada no Brasil**. Revista Tempo, vol. 14, núm. 27, 2009, p. 199-217. Universidade Federal Fluminense. Niterói, Brasil. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167013402013>> . Acesso em 10 de julho de 2015.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental – Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. “Subjetividade antropofágica”. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, 24ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

RIBEIRO, Djamila. **As diversas ondas do feminismo acadêmico**. Revista Carta Capital. Publicação 25/11/2014. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/feminismo-academico-9622.html>> Acesso jan de 2016.

RICOUER, Paul. **História, Memória e Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa – A intriga e a narrativa histórica**. Vol. 1 São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, Carla. **Erguer, acumular, quebrar, varrer, erguer...** Revista Serrote. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2017. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2017/01/erguer-acumular-quebrar-varrer-erguer-por-carla-rodrigues/>> Acesso março de 2017.

ROLLEMBERG, Denise. Exílio. Refazendo identidades. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 39-73, 1999. Disponível em <[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exilio\\_refazendo\\_identidades.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exilio_refazendo_identidades.pdf)> Acesso em 30 de abril de 2015.

\_\_\_\_\_. “Esquecimento das memórias”. In: João Roberto Martins Filho (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: Ed.UFSCar, 2006, p. 81-91. Disponível em <[http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/ESQUECIMENTO\\_DAS\\_MEMORIAS.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/ESQUECIMENTO_DAS_MEMORIAS.pdf)>. Acesso fevereiro 2015.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. “Gender: a useful category of historical analyses”. In: **Gender and the**



**politics of history**. New York: Columbia University Press, 1989. Disponível em <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/291769/mod\\_resource/content/0/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/291769/mod_resource/content/0/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf)> Acesso setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. “Experience”. In: BUTLER, Judith ; SCOTT, J.W (Ed). **Feminists theorize the political**. New York: Routledge, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. “Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia. **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a Vida Mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SKIDMORE, Thomas E. **The politics of military rule in Brazil, 1964-85**. New York : Oxford University Press, 1988.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Cinema e memória da ditadura**. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 50-60, jan/jun. 2008. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/download/4472/3872>> Acesso jan 2015

ROSA, Susel Oliveira da. **Mulheres versus ditadura, latifúndio e misoginia na Paraíba**. Estud sociol. Araraquara. V.20, nº 39, jul-dez. 2015, p. 309-324. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7537/5625>> Acesso jan 2017.

TAYLOR, Charles. **A ética da autenticidade**. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. **As fontes do self: a construção da identidade moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil – e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

\_\_\_\_\_. “Testemunhas da dor”. In: **Infância Roubada – Crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil**. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva” e Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Volume 3, p. 269. São Paulo: ALESP, 2014. Disponível em <<http://verdadeaberta.org/relatorio/tomo-i/parte-ii-cap4.html>> Acesso dia 10 de dezembro de 2014.

\_\_\_\_\_; LEITE, Rosalina Santa Cruz. **Da Guerrilha à Imprensa Feminista: a construção do feminismo pós luta armada (1978 – 1980)**. São Paulo: Editora Intermeios, 2013.

TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo,



2010.

TODOROV, Tezvetan. **Memoria Del mal, tentación Del bien** : Indagación sobre el siglo XX. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

\_\_\_\_\_. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000.

WASELFISZ, J. J.; CEBELA/FLACSO. Mapa da Violência 2015 - **Homicídio de mulheres no Brasil**. 2015. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, ONU Mulheres, Organização Pan- Americana da Saúde/Organização Mundial da Saúde, 2015. Disponível em: <[http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf)>. Acesso em nov 2016.

WELLAUSEN, Saly. **Michel Foucault: parrhésia e cinismo**. Tempo Social, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 113-125, 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86285>>. Acesso em: 19 setembro de 2017

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

### Fontes Oficiais

Arquivo Público do Recife, Acervo DOPS.

Arquivo Público do Rio de Janeiro, POL POL (Polícias Políticas), DOPS, APERJ.

Arquivo Público do Estado de São Paulo, Acervo DEOPS.

Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP – Campinas).

Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) Site Oficial, disponível em <<http://cemdp.sdh.gov.br/>> Acesso maio de 2016.

### Comissão de Anistia - Ministério da Justiça

Disponível em < <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/anistia>> Acesso dia 5 de julho de 2015.

Livro dos votos da Comissão de Anistia: verdade e reparação aos perseguidos políticos no Brasil. Disponível em <<http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/livro-dos-votos-versao-final-20-08-2013.pdf>> Acesso fev de 2015

### Comissão Nacional da Verdade (CNV), Brasil.

Site Oficial, disponível em <<http://www.cnv.gov.br/>> Acesso dezembro 2014

Relatório / Comissão Nacional da Verdade. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. 976 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1) Disponível em < [http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)> Acesso dia 10 de dezembro de 2014.

Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade. – Brasília: CNV, 2014. 416 p. –

(Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 2) Disponível em <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_2\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf)> Acesso dia 10 de dezembro de 2014.

Mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade. – Brasília: CNV, 2014. 1996 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 3) Disponível em <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_3\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf)> Acesso dia 10 de dezembro de 2014.

Reportagem no site da CNV. “Ex-presos reconhecem locais em que funcionaram o DOI-Codi e o DOPS, no Recife”. Publicação dia 15 de Outubro de 2014. Disponível em <<http://www.cnv.gov.br/outros-destaques/558-ex-presos-reconhecem-locais-em-quefuncionaram-o-DOI-Codi-e-o-dops-no-recife.html>> Acesso Dezembro de 2014.

Dossiê Carlos Marighella na Comissão Nacional da Verdade. Disponível em <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/publicacoes/claudio/publicacoes\\_carlos\\_marighella.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/publicacoes/claudio/publicacoes_carlos_marighella.pdf)> Acesso janeiro 2015.

Relatório da CNV: Volume II – Tetos Temáticos. Texto 7 - Ditadura e homossexualidades. Disponível em <<http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/Volume%20%20-%20Texto%207.pdf>> Acesso dez 2014

Relatório da CNV: Volume II – Tetos Temáticos. Texto 5 – Violações de direitos humanos dos povos indígenas. Disponível em <<http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/Volume%20%20-%20Texto%205.pdf>> Acesso dez 2014.

### **Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva” (CEV-SP)**

Relatório Final. Disponível em <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/>> Acesso dezembro de 2016.

Infância Roubada, Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. São Paulo: ALESP, 2014. Disponível em <[www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800\\_arquivo.pdf](http://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf)> Acesso janeiro de 2015.

Caso Norberto Nehring. Audiência pública realizada sexta-feira (27/09/2013) recebeu pedido dos familiares para esclarecimento sobre as circunstâncias exatas do assassinato de Norberto Nehring, professor da USP e militante da Ação Libertadora Nacional (ALN). Nehring foi morto dia 24 de abril de 1970 nas dependências do DOI-Codi de São Paulo. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=eD0kgrcfe\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=eD0kgrcfe_w)> Acesso 12 fev. 2015

Mortos e Desaparecidos, Norberto Nehring. Dossiê Ditadura: Mortos E Desaparecidos Políticos No Brasil (1964-1985). Ano 1970, p. 189-191. Disponível em <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/livros/downloads/Livro-Dossie-ditadura.pdf>> Acesso junho de 2015.

Relatório Operação Pajussara (1971). Disponível em <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/upload/001-relatorio-operacao-pajussara.pdf>> Acesso dia 22 de maio de 2015.

Comissão da Verdade trata do caso Iara Iavelberg. No dia 04/03/2013, no auditório Teotônio Vilela, a Comissão Estadual da Verdade Rubens Paiva realizou audiência pública para tratar da morte de Iara Iavelberg, militante de esquerda morta durante a ditadura militar instalada em 1964. Compuseram a mesa dos trabalhos o presidente da comissão, Adriano Diogo (PT), o advogado Luiz Eduardo Greenhalgh, o irmão e a sobrinha da Iara, Samuel e Mariana Iavelberg, a psicóloga Maria Auxiliadora, o cineasta e marido de Mariana Pamplona, Flávio Frederico, o médico legista Daniel Munhoz, a jornalista baiana Marluce, além das amigas Tutinha Magaldi, a atriz Dulce Muniz, e os coordenadores da Comissão da Verdade Amélia Telles e Ivan Seixas. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=btckMmZMF10>> Acesso dia 11 de maio de 2015.

### **Comissão da Verdade do Rio (CEV-Rio)**

Relatório Final. Disponível em <<http://www.cev-rio.org.br/>> Acesso dia 20 de abril de 2015. Depoimentos Lúcia Murat e Dulce Pandolfi na ALERJ. Postado dia 19 de set de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>> Acesso em 2 de março de 2015.

**Comissão Estadual da Memória Dom Helder Câmara – Recife, Pernambuco.** Disponível em <<http://www.acervocepe.com.br/comissao-verdade.html>> Acesso janeiro de 2016.

Relatório Final Volume I. Disponível em <<http://200.238.101.22/docreader/docreader.aspx?bib=RELFIN>> Acesso agosto de 2017.

Vídeo Diligência no DOI-Codi no Recife: entrevistada ex-presa política Lília Gondim. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-qBxu8MnaNA>> Acesso jan de 2017.

### **Memorial da Democracia – Instituto Lula**

Site Oficial. Site Oficial. Disponível em <<http://memorialdademocracia.com.br/>> e <[https://www.youtube.com/channel/UCz7vMV\\_yffv-1GnqwpWc3FA](https://www.youtube.com/channel/UCz7vMV_yffv-1GnqwpWc3FA)> Acesso dia 20 de abril de 2015.

### **Portal Memórias da Ditadura**

#### **Vlado Educação – Instituto Vladimir Herzog**

Disponível em <<http://memoriasdaditadura.org.br/lgbt/>> Acesso em maio de 2017.

### **Revistas e Jornais**

#### **Brasil de Fato**

“Esculacho em frente à casa de Harry Shibata em São Paulo”. Postado dia 7 de abr de 2012. O médico-legista da ditadura que assinava laudos falsificados, escondendo a verdadeira causa do assassinato das vítimas, sob tortura, alegando que tinham sido mortas em tiroteios, atropelamentos ou cometido suicídio – como no caso do jornalista Vladimir Herzog.

Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=sI3RoFqq\\_cl&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=sI3RoFqq_cl&feature=youtu.be)> Acesso 170 abril de 2013.

#### **Carta Maior**

GUZMÁN, Patricio. Em entrevista à Carta Maior feita no dia 8 de junho de 2012, o documentarista chileno contou sobre as relações entre a direita e a esquerda no período do golpe à Salvador Allende em 1973 e as medidas de Pinochet para tentar apagar da história o presidente deposto. A exibição do seu filme “Nostalgia da Luz” encerrou o evento “Memória

e Transformação”, promovido pelo Instituto Vladimir Herzog e Cinemateca Brasileira (São Paulo). Postado dia 16 de Julho de 2012. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=kWPNrj\\_yCk](https://www.youtube.com/watch?v=kWPNrj_yCk)> Acesso em 10 jul. 2015

### **Diário de Pernambuco**

11 de Janeiro de 1973, Ano 148, Número 9 . Capa: “Segurança estoura no Recife aparelho de ação terrorista”. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/37338](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/37338)> Acesso 20 de dezembro de 2016.

11 de Janeiro de 1973, Ano 148, Número 9. Página 29: “Segurança acaba com terror no Grande Recife”. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/37365](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/37365)> Acesso 20 de dezembro de 2016.

### **Estado de São Paulo**

Edição 4 de maio de 2016.

Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20160504-44759-nac-1-pri-a1-not>> Acesso dia 5 de maio de 2016.

### **Folha de São Paulo**

ARAÚJO, Inácio. Crítica: “Marighella” faz mero retrato familiar do líder comunista. Publicado dia 10/08/2012. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1134589-critica-marighella-faz-mero-retrato-familiar-do-lider-comunista.shtml>> Acesso em 2 de Julho de 2015.

CARVALHO, José Murilo de. Brasil não soube assimilar entrada do povo na vida política, diz historiador. Folha de São Paulo, 28/05/2017. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/05/1887642-a-instabilidade-de-governos-e-o-feijao-com-arroz-da-politica-nacional.shtml>> Acesso Maio 2017.

FERRAZ, Isa Grispum. Réplica: Rico em depoimentos, filme sobre Marighella não é neutro. Publicado 17/08/2012. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1138387-replica-rico-em-depoimentos-filme-sobre-marighella-nao-e-neutro.shtml>> Acesso em 2 de Julho de 2015.

Editorial “1964”. Publicado dia 30/03/2014. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/opinio/2014/03/1433004-editorial-1964.shtml>> Acesso jun 2014

### **Isto É**

Edição 849, Número 2417.

Disponível em:

<[http://istoe.com.br/edicao/894\\_AS+EXPLOSOES+NERVOSAS+DA+PRESIDENTE/](http://istoe.com.br/edicao/894_AS+EXPLOSOES+NERVOSAS+DA+PRESIDENTE/)>

Acesso dia 4 de abril de 2016

### **Jornal do Comércio**

Recife, Edição 10 abril de 2011, Caderno de Política, A história das presas políticas do Bom Pastor, p. 10.

### **O Globo**

Edição: 31/08/2013. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>> Acesso set 2013.

**Revista Brasileiros**

CUNHA, Luiz Cláudio. Artigo: Por que os generais não imitam a Rede Globo? Publicado online 14/01/2014. Disponível em: <<http://old.brasileiros.com.br/2014/01/por-que-os-generais-nao-imitam-a-rede-globo/>>. Acesso em agosto 2015.

**Pesquisas/ Dados Estatísticos****A.T. Kearney - Leading Global Management**

**Connected Consumers Are Not Created Equal: A Global Perspective.** Disponível em <<https://www.atkearney.com/documents/10192/5292753/Connected+Consumers+Are+Not+Created+Equal+-+A+Global+Perspective.pdf/cee8c1c1-a39f-4753-a81d-e7028748e142>>

Acesso 20 fev. 2015.

**DIAP - Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar**

**Radiografia do Novo Congresso, Legislatura 2015-2019. Lançado no ano 2014.**

Disponível em <[http://www.diap.org.br/index.php?option=com\\_jdownloads&Itemid=513&view=finish&cid=2883&catid=41](http://www.diap.org.br/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=513&view=finish&cid=2883&catid=41)> Acesso dia 19 de julho de 2015.

**IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística****Perfil das mulheres responsáveis pelos domicílios no Brasil 2000**

Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/perfildamulher/apresentacao.shtm>>

Acesso dezembro de 2016.

**Síntese de Indicadores Sociais 2015 - uma análise das condições de vida da população brasileira (SIS 2015).**

Disponível em <<https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicsoais2015/default.shtm>> Acesso dezembro 2016

**FGV – Fundação Getúlio Vargas****Índice de Confiança na Justiça brasileira – ICJBrasil**

Disponível em <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6618>> Acesso em dia 19 de julho de 2015.

**Grupo História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação.****Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação (USP/ECA)**

Grupo de Pesquisa registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) voltadas às relações entre História e Audiovisual, e servir como espaço de intercâmbio entre professores e pesquisadores dessa área temática. Disponível em <<http://historiaaudiovisual.weebly.com/por-data1.html>>. Acesso em 20 de março de 2015.

**IDAHOT 2016: International Day against Homophobia, Transphobia & Biphobia**

Trans Murder Monitoring Update realizada pela Arcus Foundation, Open Society Foundations e Fundação Heinrich Böll. Disponível em <<http://transrespect.org/en/idahot-2016-tmm-update/>> Acesso em outubro de 2016.

**IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada**

O Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS): Tolerância social à violência contra as mulheres. Disponível em

<[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327\\_sips\\_violencia\\_mulheres\\_novo.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327_sips_violencia_mulheres_novo.pdf)> Acesso dia 12 abril de 2014.

Atlas da Violência 2017. Coordenadores: Daniel Cerqueira, Renato Sergio de Lima Samira Bueno, Luis Iván Valencia, Olaya Hanashiro, Pedro Henrique G. Machado e Adriana dos Santos Lima. Disponível em

<[http://www.ipea.gov.br/portal/images/170602\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2017.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf)> Acesso em junho 2017.

### **LAPCOM - Laboratório de Políticas de Comunicação**

#### **UnB - Universidade de Brasília**

Mídia, Misoginia e Golpe / Janara Kalline Leal Lopes de Sousa ... [et al.]; organização Elen Cristina Geraldes ... [et al.]. – 1. ed. – Brasília: FAC-UnB, 2016. 316 p. Disponível em

<[https://faclivros.files.wordpress.com/2017/03/faclivros\\_midiamisoginiagolpe.pdf](https://faclivros.files.wordpress.com/2017/03/faclivros_midiamisoginiagolpe.pdf)> Acesso abril de 2017.

### **Laboratório de Estudos do Tempo Presente (Instituto de História/UFRJ)**

#### **Projeto Marcas da Memória UFRJ**

Documentário “Memórias Femininas da Luta Contra a Ditadura Militar” aborda a trajetória de mulheres que atuaram na resistência à ditadura militar brasileira a partir de depoimentos do acervo “Marcas da memória: história oral da anistia no Brasil”. Coordenação: Professora Doutora Maria Paula Araujo (PPGHIS/UFRJ). Disponível <<https://www.youtube.com/watch?v=YWtuhUsn5ao>> Acesso dia agosto de 2016.

### **Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira.**

Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. Brasília: Secom, 2014. Disponível em <<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-equalitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf>> Acesso em 20 fev. 2015.

### **Programas Televisivos**

#### **Tv Cultura**

Café Filosófico. Programa realizado pelo Instituto CPFL com Pedro Dallari e Maria Rita Kehl, membros da Comissão Nacional da Verdade. Eles explanam sobre os dados levantados, a ditadura pode atingido número superior aos dados coletados no Relatório Final. Gravado dia 7 de novembro de 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7zVrS5q7wXY>> e <<http://www.institutocpfl.org.br/2014/11/10/debate-sobre-comissao-nacional-da-verdade-com-pedro-dallari-e-maria-rita-kehl/>> Acesso dia 5 de maio de 2015.

#### **Rede Globo**

Jornal Nacional. Edição dia 2 Setembro de 2013. “Apoyo editorial ao golpe de 64 foi um erro, reconhecem as Organizações Globo”. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/2798447/>> Acesso dez 2013.

### **Mídias Sociais**

## Facebook

### Ocupa DOPS

Disponível em <<https://www.facebook.com/ocupa.dops>> Acesso dia 2 de abril de 2017.

### Plataforma Projetação

Disponível em <<https://www.facebook.com/plataformaprojetacao/>> Acesso dia 2 de abril de 2017.

### Levante Popular da Juventude

Disponível em <<https://www.facebook.com/levantepopulardejuventude/>> Acesso dia 2 de abril de 2017.

## Filmografia Base

“**15 filhos**”, Dir. Maria Oliveira e Marta Nehring (Brasil, 1996);

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Iy5yRNYsUzI>>

“**Diário de uma busca**”, Dir. Flávia Castro (Brasil, 2011);

Site oficial <<http://www.diariodeumabusca.com.br/>>

Disponível em <<https://archive.org/details/DiariodeumaBusca1234>>

“**Em busca de Iara**” Dir. Flávio Frederico e roteiro de Mariana Pamplona (Brasil, 2013); Site oficial , <<http://embuscadeiara.com.br/>>

“**Mesa Vermelha**”, Dir. Tuca Siqueira (Brasil, 2013); Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LMlAg6tNGAg&t=4068s>> e extras do filme

<<<http://www.amesavermelha.com.br/>>>

“**Marighella**”, Dir. Isa Grinspum Ferraz (Brasil, 2012); Disponível em

<[https://www.youtube.com/watch?v=1cbe8G4G-\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=1cbe8G4G-_g)>

“**Os dias com ele**”, Dir. Maria Clara Escobar (Brasil, 2013); Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM>>

“**Uma longa viagem**”, Dir. Lúcia Murat (Brasil, 2011); Site oficial

<<http://www.taigafilmes.com/longaviagem/>>

Making off Parte 1 <<https://www.youtube.com/watch?v=Ghmf5JTNzcQ>>

“**Vou contar para os meus filhos**”, Dir. Tuca Siqueira (Brasil, 2010); Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=-BhA-G6-2uo>>



## Anexos

### **Anexo 1 – Entrevista com a diretora Maria Clara Escobar realizada dia 27 de junho de 2015.**

**Luciana – Qual sua relação com cinema, tu se fez cineasta por conta de “Os dias com Ele” ou já trabalhava na área? Obs. Preciso saber dessa informação porque no escopo dos filmes feitos por parentes de presos políticos, para alguns deles fazer cinema foi apenas um episódio pontual. Preciso saber um pouco mais da sua biografia também.**

Maria Clara – Eu estudei roteiro e depois realização cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Comecei a trabalhar com roteiros aos 16 (enquanto estudava lá), dirigi dois curtas, um no Rio, ainda na escola, com a Joana Luz de codiretora, e outro em São Paulo chamado “Passeio de Família”. Fui corroteirista do filme da Julia Murat chamado Histórias Que Só Existem Quando Lembradas, do qual também fui diretora-assistente. “Os Dias Com Ele” foi meu primeiro longa como diretora (e fotógrafa e sonidista). De lá pra cá dirigi 3 episódios do programa Sala de Notícias do Canal Futura. Entre outras coisas ao longo desses anos fui continuísta, assistente de direção e produtora de mostras e festivais. Agora desenvolvo 2 projetos de filmes e 2 de séries.

**Luciana – Tu falasse da Júlia, qual a importância do trabalho da Família Murat para tu?**

Maria Clara – Júlia é minha amiga, estudamos juntas. E a Lúcia é uma referência para todas nós, os filmes dela foram parte da pesquisa para “Os dias com ele”. As questões que vieram à cabeça foram ordenadas melhor na etapa posterior ao set de filmagem.

**Luciana – Dos documentários empreendidos como reescrita da ditadura civil militar, a família sempre tem um protagonismo nessa busca pela reparação contra este legado autoritário. No caso do teu filme, a situação torna-se mais interessante porque teu momento também se faz como reencontro afetivo com teu pai. Como foi o processo de pré-produção dos “Os dias com Ele”. Tu já tinha o roteiro pronto ou a proposta foi um argumento aberto?**

Maria Clara – Eu escrevi um projeto, porque queria conseguir dinheiro para fazer o filme, e também para organizar as ideias. Algumas coisas escritas nesse projeto eram o que eu queria fazer outras não. Ao mesmo tempo o projeto nasceu de uma urgência, acho que não só em relação ao meu pai mas em relação ao cinema e então eu fui filmar, independente do projeto, independente do dinheiro. Mas, nunca teve um “roteiro”, não sei como as pessoas fazem documentários com roteiros prévios. Tinha conceitos, ideias e vontades.

**Luciana – Qual tua idade? Tu conviveu muito tempo com teu pai? Ele topou de primeira fazer o filme? Como surgiu a ideia de fazer o documentário?**

Maria Clara – Faço 27 anos em uma semana. Ele não topou, a carta que leio no filme é real. Ele disse pra não me espelhar nele, para tocar minha vida. Expliquei que precisava daquilo para justamente tocar minha vida, e que não tinha nele nenhum parâmetro para o que eu gostaria de ser em termo de afetos com o mundo. Ele aceitou. A ideia nascer foi quase místico. Eu estava lendo bastante sobre essa questão da memória e história, e um dia acordei e pensei: vou fazer um filme sobre meu pai. Acho que ainda não sabia que não seria sobre mas



“com” meu pai. Eu convivi bastante com ele na infância, depois fomos nos afastando, e com a ida dele para Portugal e minha entrada na vida adulta nos afastamos muito.

**Luciana – A pergunta anterior me interessa porque gostaria de saber mais sobre a relação do pacto entre quem filma e quem é filmado. O ato de fazer o filme ser um tema dentro do seu documentário também problematiza mais teu encontro-confronto familiar.**

Maria Clara – Acho que o pacto é evidente a partir do momento em que o encontro só se dá porque um filme se dá. Eu só fui pra lá olhar e conviver com meu pai porque queria fazer um filme. Aquelas conversas só aconteceram porque ele topou. A partir daí era tudo liberado dentro desse espaço de negociação e consciência de que o encontro existia através do filme, não o contrário.

**Luciana – No teu filme, a análise feita do teu pai sobre a esquerda e um projeto de sociedade torna-se ainda mais evidente quando ele se distingue dos seus antigos parceiros de militância nos dias de hoje. Esse assunto continua silenciado no Brasil, talvez a Lúcia Murat tentou fazer isso com “A memória que me contam” (2012). A ver tb. “Os dias com Ele” tem uma marca geracional e o conflito desse encontro me parece um dos barcos centrais que nos conduzem durante a narrativa. A “crise” torna-se essa, inclusive. Tu percebe uma movimentação no documentário contemporâneo (digo, de maneira geral) como uma vontade de reescrever essa espécie de história das mentalidades? Tu vê isso como um sintoma ou um sentimento que afeta essas imagens?**

Maria Clara – Acho complicado falar de uma geração como algo uno. Acho que muitas vezes isso nos limita ou enquadra demais.

Ao mesmo tempo, ao ver e rever o filme, sinto que há sim um confronto de gerações ali, no sentido de conceitos. Que é a arte, que é um filme, que é história? As respostas de cada um são bastante frutos da geração de cada um. Acho que existe um movimento talvez contemporâneo de tentar problematizar esses conceitos que foram e são pilares em nossa sociedade. E que muitas vezes não são problematizados ou não foram problematizados, especialmente por uma classe social cultural que se mantém muito em função de conceitos gregos; que no fim, são inventados também. Talvez isso aproxime o que está sendo pensado e realizado agora em uma possibilidade de pensamento de movimento geracional.

**Luciana – A fala em primeira pessoa dentro do teu filme foi um método ou um propósito, por fim? Pergunto isso porque todos os oito filmes que pesquiso tem esse recorte e tenho como hipótese que talvez isso esteja vinculado com a subjetividade na atualidade, onde o fragmento de si torna-se um extrato dentro desse coletivo compartilhado, superexposto em múltiplas reinvenções (esse papo não veio de mim, mas da Suely Rolnik). O self, a câmera em plano subjetivo direto, foi um obstáculo ou uma facilidade ao fazer “Os dias com Ele”?**

Maria Clara – A primeira pessoa no sentido da câmera você diz? Foi um obstáculo colocado por meu pai. O filme só poderia ser feito se assim. Foi uma enorme dificuldade no processo, mas depois, percebi que esse filme só poderia ter sido feito assim. Não sei se um filme em primeira pessoa tenha que ter uma pessoa com sua câmera. Não sei mesmo. Acho que no meu caso, meu filme, mais do que um encontro ou embate entre pai e filha, fala e investiga o ofício do documentarista, e a construção do olhar, a tentativa de imagem de alguém para outro alguém, então, para isso era realmente necessário ter eu tentando enquadrar esse homem, eu tentando olhar e olhando. Mas não era a proposta inicial não.

**Luciana – Tu tem alguma preocupação (engajamento, não sei bem que palavra usar) com esta política das imagens de “Os dias com Ele”? Compartilhar e recriar sobre si, sobre sua história familiar também instaura-se um novo regime de visibilidade sobre este arquivo e testemunhos?**

Maria Clara – Tenho demais. Nunca quis fazer um filme exterior. Ele é fruto de tudo que pensava e sentia na época. Me inquieta muito pensar em como nos relacionamos com os outros, sem que o contexto histórico nos impeça de nos relacionarmos e ao mesmo tempo sem que ele seja esquecido. Me inquieta pensar em como olhar os outros. Em como encontrar os outros. Em como não deixarmos nunca de investigar, de relacionar e de pensar o mundo, ser político nesse sentido, nunca cair no conforto. Investigar os limites. Investigar os conceitos. E tentar me aproximar desse organismo estranho que é um espaço de família e de nação. Não sabia o que estava fazendo, mas sabia que estava imersa no processo.

**Luciana – Como está sua relação com seu pai?**

Maria Clara – Um pouco mais próximo, mais tranquilo em relação a projeções e mágoas. Mas não menos doloroso. O buraco segue. E seria um erro tentar tapá-lo.

**Luciana – E o engajamento das mulheres no cinema, como você vê o feminismo na sua vida?**

Maria Clara – Seja como minha mãe Verinha ou com meu pai, sempre ouvi muito sobre a importância da participação das mulheres. Sempre estive ciente de que ser mulher no audiovisual também é um problema, porque sofremos bastante. Gosto de mulheres, para além de ser mulher e amar mulheres, me sinto como uma ativista e uma pessoa orientada para entender que nada vai ser fácil. Mas estamos ocupando espaços e existindo em todos os espaços cada vez mais.

**Anexo 2 – Entrevista com a diretora Lúcia Murat realizada dia 27 de setembro de 2015.**

**Luciana – Lúcia, como ter vindo da família que você foi criada influenciou sua história?**

Lucia Murat – Minha história é de classe média da Zona Sul. Por uma circunstância histórica eu tinha 18 anos em 1967. Grande parte da minha vida foi ter 18 anos em 1967. Até esse momento minha vida tudo se reverteu. Até esse momento eu era uma menina de classe média da Zona Sul com a vida bastante confortável. Com mitos culturais muito fortes particularmente voltados para França, foi a geração da grande mulher a quem deveria seguir era Simone Beauvoir. A partir daí também um grande conflito já que estava em um país subdesenvolvido: aos 16 anos primeiro namorado se eu queria casar ou não queria, eu queria ser uma grande intelectual em Paris. Eu tinha a fantasia que todas as soluções para a mulher do país de terceiro mundo naquele momento era a Europa. A minha saída pessoa só podia acontecer saindo do Brasil. Acho que entrar na universidade em 1967-68 mudou praticamente tudo. Primeiro pelo momento de encontrar pessoas com as quais eu vivi e descobri um novo mundo. Praticamente criamos um movimento, um momento libertário. Não foi só uma questão política stric sensu. Foi uma questão política em um sentido mais amplo. No sentido de valores, de energia, de comportamento.

**Luciana – Mas você poderia ter feito escolhas digamos “mais fáceis”? Sua geração e seu circuito social foi redefinidor para suas escolhas políticas?**

Lucia Murat – Acho que isso mudou tudo. Não foi só a mudança em 1968, foi 1968 no Brasil. Em vez de ir para Paris e ter me exilado, eu fiquei no Brasil e fiquei três anos clandestina e, posteriormente, fiquei três anos e meio na cadeia. Quando eu sai da cadeia eu tinha 27... 28 anos. Ou seja, a grande diferença entre a minha geração e minha geração de hoje quando converso com jovens cineastas, jovens músicos, jovens qualquer coisa é que aos 20 e poucos anos são jovens que estão balhando alguma coisa pela sua profissão. O que define um pouco da minha geração é que a gente viveu o grande mito, Revolução do Homem Novo. A partir do momento que a gente volta se reintegrar nessa vida e buscar uma profissão e o que fazer, eu acho que passei um pouco da minha vida não me sentido mais nada. Eu sai da cadeia, bom, eu tinha que fazer alguma coisa. Fui sobreviver, fui ser jornalista. Que é o que?! Você é esperta em generalidades, saca de política, você saca um pouco de cultura do ponto de vista médio bastante bom. Vai fazer o quê? Vai escrever. Passei um bom tempo escrevendo com codinome até ser contratada até Anistia chegar.

**Luciana – Você sempre teve que se dividir em mais de uma pessoa? Politicamente e artisticamente?**

Maria Vasconcelos. Eu sempre fui uma pessoa com dois nomes. Lúcia e Maria. Eu acho que a definição profissional é pra minha geração é um pouco diferente do que para os jovens. Eu tenho uma certa inveja. A minha relação com cinema, a minha relação com jornal, com a vida, ela passa fundamentalmente por uma situação nebulosa. Eu tenho uma relação fundamentalmente de criar. Isso pra mim é uma necessidade quase de sobrevivência. Que justifica minha possibilidade de sobrevivência. Não é uma coisa específica com a linguagem. É a condição eu tive, sei lá porque cargas d'água de fazer coisas, aconteceu mais no cinema e não em outras coisas. E aí a vida vai e uma coisa que tem um pouco de circunstância nessa coisa. Eu sempre gostava muito de literatura e sempre fui uma excelente aluna de matemática. Daí fui fazer um teste desses de revista, isso querendo ir pra Paris, e daí deu Economia. Ninguém sabia o que era isso. A faculdade de Economia era o reduto da esquerda, tinha uma ebulição incrível. Nós tivemos na Economia um movimento cultural o que aprendi lá em 1967 e 1968 foi decisivo na minha vida em todos os sentidos. Porque foi justamente quando discutíamos a economia política Marx. Não era economês, era macro.

**Luciana – No seu prontuário na APERJ há três passagens centrais, apesar de você ter sido seguida por 20 anos. É sua atividade no MR-8 e sua vida pós prisão em Bangu. Quer saber um pouco sobre sua trajetória em termos de agrupamentos.**

Lúcia Murat – Comecei quando entrei para faculdade. Nem sabia direito o que era meio esquerda ou direita. Aí você vai se envolvendo. Eu já entrei na Dissidência. Fui vice-presidente de diretório, mas isso foi 1968. Fui representante dos estudantes, fui para o Congresso em Ibiúna. Nossos anos dourados. Fui presa em Ibiúna. Todos foram presos, foi uma festa. Mas eles mantiveram detidos as lideranças nacionais e depois liberaram os mais. Mas fui presa e torturada em março de 1971. Aí já dentro de uma história de guerrilha, esquerda armada. Que se chama Dissidência e depois MR-8. Depois dali é que tudo mudou, cai, fui pra Barão de Mesquita, julgada e detida em Bangu. Mas depois da prisão tinha que ter outra perspectiva.

**Luciana – Daí você foi escrever roteiros...**

Lúcia Murat – Sim, trabalhei para jornais, fiz roteiro para televisão. O docudrama “Que bom te ver viva” é outro momento da minha vida. Tudo começou porque teve um jornalista que escreveu barbaridades sobre minha pessoa no Jornal O Globo, isso está no filme. Fazer cinema me salvou. Foi uma maneira que encontrei de falar sobre o que precisava ser dito. O cinema pra mim foi uma espécie de epifania, de certa maneira. Fiz mais de 20 anos de análise. Carrego os danos da tortura no meu corpo, ressignificar as marcas que assentaram dentro de mim foi possível também por conta dos filmes

**Luciana – Como foi fazer o primeiro filme “Que Bom te ver Viva”?**

Lúcia Murat – Foi uma forma de viver, mas tudo foi difícil mesmo estando já em 1989 e com financiamento da Embrafilme. Me senti ameaçada durante o lançamento de ‘Que Bom te Ver Viva’. Apesar de já ter passado mais de 10 anos depois do período mais violento da ditadura, tudo parecia ainda estar muito próximo. Cheguei a receber ligações anômicas em minha casa, tive medo de arrombarem minha residência, temi pela segurança da minha filha Júlia que na época tinha 10 anos. Quer dizer, o filme carregava uma força própria sobre o horror que foi aquele momento.

**Luciana – Mas você fala isso hoje, a Lúcia da época com pouco menos de 30 anos sabia como seguir?**

Lúcia Murat – Fiz terapia por mais de 20 anos, quer dizer, tive que reinventar a mim mesma. Mas não me vejo como uma cineasta da ditadura. Apesar de me colocarem nesse lugar.

**Luciana – Todo esse acúmulo é parte de sua forma de ver a vida, sua retidão frente ao mundo. Como o cinema e esse método de olhar as coisas se equilibram?**

Lúcia Murat – Acho que questões como a da violência vão ficar eternamente pra mim. De certa maneira, apesar de o cinema ser uma grande indústria onde gira muito dinheiro, acabou sendo uma forma de eu sobreviver a tudo isso discutindo essas questões. Eu acho que a arte tem muito a ver com o sujeito. Não que ela seja realisticamente autobiográfica, mas tem a ver com seus questionamentos, angústias. Ou seja, é trabalho autoral. O meu cinema é autoral, eu não faço cinema sob encomenda, então inevitavelmente eu estou presente.

**Luciana – Lúcia, quando falei com as outras cineastas que tematizam a ditadura... todas elas têm sua figura e seus filmes como uma referência.**

Lúcia Murat – Compreendo que as pessoas me vejam neste lugar de defesa de uma memória. Mas tive que refazer minha história e não me deixei estar presa ou encaixotada ao processo do trauma. Fico muito feliz, mas vejo também que minha filmografia com mais de 10 longas-metragens apenas 4 deles, talvez 5, tematizam ditadura em si. Um dos filmes que mais me orgulho é o musical sobre uma história de amor que se passa na Maré...

**Luciana – Voltando um pouco a experiência da indexação da sua vida nos arquivos da polícia política, é incrível como eles tinham uma capacidade de verificar sua vida pessoal e íntima...**

Lúcia Murat – Além de machistas, eles queriam saber até quantos comprimidos de

anticoncepcionais nós tínhamos na bolsa. Ser mulher e militante nunca foi uma tarefa fácil, de nenhum lado: nem da organização e nem quando você caía. A tortura sobre nossos corpos foram muito severos. Contamos isso no depoimento na ALERJ em audiência na Comissão da Verdade aqui.

**Luciana - Mas um dos filmes mais íntimos sobre sua vida política e familiar é “Uma Longa Viagem”...**

Lúcia Murat – Fazer o documentário profundamente pessoal era a maneira de viver meu luto e refletir sobre nossas histórias de vidas compartilhadas. Precisava fazer um filme para homenagear meu irmão Miguel. Ele segurou a família quando papai morreu. Meu pai era um progressista de esquerda, mas ele nunca pensou em pegar filho em delegacia ou usar sua figura para tirar sua filha do pau de arara. Quando tive a flebite na perna e quase fiquei parálitica no pau de arara, foi a intervenção de papai que conseguiu que eu não morresse. Miguel então foi esse centralismo na família. Somos quatro filhos, duas filhas e dois filhos. Minha irmã mais velha teve um caminho de casar e ter filhos, saiu de casa cedo. Nós não, nós demos trabalho. Miguel médico e seguiu a carreira acadêmica, mas tinha sido preso. Eu militava na esquerda armada. Mamãe acabou despachando o caçula pra Londres achando que era uma solução, mas foi lá que Heitor viveu todo o desbunde e a lisergia contracultural. Depois que Miguel faleceu quis que toda nossa vivência fosse arquivada de um modo, a responsabilidade que tenho com Heitor é isso: tenho que cuidar dele, pagar as contas, os médicos...

**Luciana – E sua mãe, sua família te compreendia ou te cobrada esse papel de uma mulher que teria que casar e ter filhos?**

Lúcia Murat – Olha, eu e mamãe tivemos muitas discordâncias. Mas ela jamais negou minhas existências e escolhas. Aliás, nunca negou as opções de nenhum filho, porque demos muito trabalhado (risos). Mas ela sempre foi essa referência, as mulheres daquela época era para manter a casa, comida e cuidado com a prole.

**Luciana - Mas o filme “Uma Longa Viagem” é mais sobre Heitor do que sobre você e Miguel...**

Lúcia Murat – Sim. Trocamos muitas cartas, Heitor me viu sair de Bangu. Ele ia e voltava da Europa. Quando no final dos anos oitenta ele já estava no Brasil de vez, eu estava recomeçando minha vida. Queria fazer um filme também para conhecer melhor como foram as andanças de Heitor, são incríveis! É um ímpeto que nunca tive. Depois veio casamento, minha filha Júlia, nunca tive tempo de ter uma vida contracultural. Tive que tocar novos caminhos.

**Luciana – Esse tom memorialístico marcou seu último filme também “A Memória que me Contam”...**

Lúcia Murat – Eu tinha que fazer um filme sobre a Vera. Ela foi uma mulher incrível, ficamos todos muito marcados com a volta dela do exílio e como os surtos psicóticos foram cada vez piores, medicação afeta muito. Nunca mais foi a mesma. Foi importante falar sobre assuntos que nunca falamos: a homofobia nos grupos armados, o machismo, nossa capacidade de achar que nossos planos seriam os melhores...

**Luciana – O fim da utopia revolucionária.**

Lúcia Murat – Sim, a esquerda no Brasil soube se reinventar. Estamos em plena crise política, vivemos em meio a uma tremenda instabilidade. No entanto, podemos falar hoje de maneira mais pessoal e política.

**Luciana – Há um mérito, Lúcia?**

Lúcia Murat - Você diz isso em termos de quê? De geração?

**Luciana – Isso.**

Lúcia Murat – Tínhamos ímpeto. Sonhávamos, sonhávamos grande. Queríamos o melhor, mas não conhecíamos qual era o nosso país. Vejo que hoje há essa facilidade. De falar de si sem parecer um problema digamos burguês. Há histórias de vidas que podem nos ensinar, uma pedagogia de escolhas e um aprendizado a partir dos outros. Agora queremos abordar os fatos a partir de experiências pessoais. O pessoal e o político abre caminhos novos, talvez mais livres para passar a história coletivamente a limpo.

**Anexo 3 – Entrevista com a diretora Flávia Castro realizada dia 12 de dezembro de 2015.**

**Luciana – Flávia, queria que você comentasse um pouco sobre sua relação com seu irmão “O Joca”. Sinto que há uma aproximação cuidadosa sobre como ambos lidaram com a volta do exílio.**

Flávia Castro – Sem dúvida. Eu fui trabalhar, fui ser assistente de figurinista e tocar a vida. Meu irmão foi se encontrar com os estudos e com outras áreas de pesquisa. Ele também precisava se entender como todos que voltaram mas não conseguiam se encontrar de maneira real com o Brasil.

**Luciana – Ele fala em um dos momentos mais tensos do documentário sobre a história do pai de vocês ser “uma história esquisita de contar”.**

Flávia Castro – E foi mesmo, continua sendo porque não conseguimos entender esse enigma da morte de nosso pai. O Joca escreveu um artigo tão sensível quanto, vou te mandar por email. Você precisa ler. Cada um foi entender ao seu modo como um ex-militante da luta armada passa por uma saga entre três países como clandestino, volta do exílio, se emprega, mas praticamente se suicida em uma última investida que aparentemente foram dadas em circunstâncias misteriosas em Porto Alegre, na década de 1980.

**Luciana – Então você acredita que foi um suicídio?**

Flávia Castro – De uma certa forma uma investida como essa ainda sob vigilância da ditadura, com os grupos armados se esfacelando, era muito risco. Celso tinha três filhos. Parece que a luta era mais importante e ao mesmo tempo o impasse da Anistia apagando os crimes da ditadura não descia como algo possível: a saída da ditadura era algo incerto. Ninguém sabia se realmente nós estaríamos em segurança.

**Luciana – Você percebe que no teu filme um impasse geracional? Uma certa incompreensão na persistência de um projeto? Realizei um levantamento, minha tese é exatamente sobre como filhos e parentes fizeram documentários empenhados em entender essa situação de maneira subjetiva.**

Flávia Castro – Mas são documentários de filhos bem diferentes entre si. Muitos deles não fazem bem um balanço, apenas reafirmam uma mesma percepção da geração dos pais. Meu filme não foi sobre um maniqueísmo se Sandra e Celso fizeram o certo. Mas como uma crônica de famílias em exílio ocorreu durante 21 anos de ditadura. Meus pais não foram presos e torturados no Brasil. Eles escolheram se exilar e fazer parte de uma militância inserida em grupos da América Latina. Da Argentina fomos para o Chile, do Chile mamãe nos levou para uma saída para Europa. Celso foi para Venezuela. Estar desterrada, ter que aprender uma nova língua, mudar de casa a todo momento, largar nossos pertences e entrar em outro país. Viver na França para mim foi o primeiro momento que nos sentimos “Ufa, finalmente tenho amigos na escola, conheço meu bairro e posso ter laços afetivos”.

**Luciana – E escrever. Indexar sua própria vida, arquivar estas memórias. Afinal, você passou sua infância e adolescência fora do Brasil.**

Flávia Castro – Fiz diários sobre cada ano que passei fora. A saudade era muito grande, se não fosse as cartas não teria convívio com meus avós e familiares. Sempre foi difícil a comunicação. Então fiz uma coleção de mais de 20 diários, há anos que tenho ao menos três a quatro cadernos de anotações sobre o que passava, sentia. É uma miscelânea de sentimentos.

**Luciana – No filme você deixa claro que não queria voltar para o Brasil em 1979.**

Flávia Castro – Não queria e queria. Era difícil saber que eu teria liberdade para fazer o que eu quisesse. E se minha família estaria também segura.

**Luciana – Você trata da questão do machismo...**

Flávia Castro – Eu tinha muita liberdade, mamãe sempre fez questão de nos educar com autonomia. Ela já estava separada de meu pai, legalmente eles nunca foram casados, mas não tinha nem legislação no Brasil que assegurasse para gente que fomos uma família. O Brasil para mim era o emblema do atraso, naquele momento. Sandra também participava da Frente pela Anista na França junto com outras mulheres, fui para algumas reuniões. Ali era outra vivência sobre a participação política. Não mais com armários cheios de armas, mas como os coletivos poderiam criar uma mobilização mais visível, uma agenda pública.

**Luciana – O feminismo então foi uma questão pertinente nesse processo de emancipação?**

Flávia Castro – Sem dúvida. Eu já trabalhava, estudava e tinha muita independência como mulher na França. Trabalhei para o cineasta Philippe Grandrieux. Tinha outra percepção de arranjo de trabalho e equipe. Temia também em não conseguir me identificar profissionalmente quando estivesse no Brasil. Acabei trabalhando como assistente de figurino, roteirista, fui me virando quando voltei... Mas não respondi sua questão. Sim, ter lido as feministas francesas mudaram muito minha percepção de mundo. O círculo social de mamãe e seu empenho em decidir sua própria vida e reinventar sua trajetória sempre foi um símbolo.

Me alinho com feminismo como produção de conhecimento, sem dúvida.

**Luciana – E quais foram suas referências principais para fazer “Diário de uma Busca”?**

Flávia Castro – O trabalho da Lúcia Murat é sempre uma referência no Brasil. O “Passaporte Húngaro” da Sandra Kogut.

Fora do Brasil, germinei muitas ideias depois da leitura do livro “Le jour où mon Père s'est tu” (2008) da escritora Virginie Linhart. Ela é filha de Robert Linhart, fundador do movimento maoísta na França. Robert foi uma figura proeminente dos anos 1968. Mas desde 1981, depois de uma tentativa de suicídio, ele optou por permanecer em silêncio para sempre. Para entender o que tinha vivenciado no passado, a filha entrevistou os filhos de seus ex-companheiros e, através de suas memórias, sua própria infância ressurgiu no texto. Sobretudo, na abordagem do trabalho autoral de Sophie Calle, grande inspiração.

Além do empenho de Joca me fortalecendo – considero que o projeto do filme sempre foi nosso) Precisava entender como lidamos com tantos rompimentos, sabe. Compreender os paradoxos que tivemos que lidar com as escolhas dos nossos pais.

Na América Latina, “Nostalgia da Luz” de Patricio Guzmán também foi um cineasta importante na compreensão da memória constitutiva a partir das micronarrativas. Poesia, literatura sempre me auxiliou muito.

**Luciana – Quanto tempo você levou para fazer o documentário? Quando surgiu a vontade de realizá-lo?**

Flávia Castro – Quando Celso morreu eu era uma jovem começando a vida adulta. Já tinha a intenção de fazer algo para homenageá-lo, mas o projeto ficou adormecido. Voltei a morar na França na década de 90, depois de trabalhar com cinema por lá, vi que tinha um roteiro mais amadurecido. O projeto levou algo em torno de quatro anos, acabei trabalhando com equipe reduzida. Era uma proposta íntima. Fiz da pesquisa, a câmara e a montagem. Apesar de ter sido um documentário gravado em quatro semanas e quatro países diferentes, “Diário de Uma Busca” foi uma epopeia solitária e necessária. Editar todas as 120 horas de filmagem sozinha em um laptop fez eu ter outra relação com as camadas que o tema precisava tocar. Joca mesmo é este caso, inicialmente ele não queria fazer o filme como personagem. A relação dele foi mudando na medida que íamos acompanhando o desenvolvimento das sequências. Joca é um meta filme.

**Luciana – Desconfio que você teria feito um filme também sobre Joca.**

Flávia Castro – Ele está ali, no seu silêncio, nos cigarros fumados um depois do outro na câmara: na ponderação que o documentário não era um filme policial, mas um extrato de uma mentalidade, sobre uma existência intensa. Ele sempre me questionou durante todo processo de filmagem, parte de minhas ideias e não conclusões está ali por conta do meu irmão.

**Luciana – Memória foi um campo de batalha para vocês?**

Flávia Castro – É e continuará sendo. Aliás estou trabalhando em um roteiro ficcional chamado “A Memória é um Músculo da Imaginação”. Falar de memória é vida, não é falar sobre a morte.



#### **Anexo 4-Entrevista com a diretora Tuca Siqueira realizada dia 18 de fevereiro de 2015.**

##### **Luciana – Tuca, como foi seu encontro com cinema e a história dos seus pais?**

Sou filha de ex-presos políticos (Luci e Luciano Siqueira) e na minha casa sempre escutávamos muitas dessas histórias. Tenho uma segunda família que não é de sangue, foi uma família escolhida, são tios postiços que também foram presos políticos e têm uma relação com meus pais desde o movimento estudantil. Os filhos de todos foram crescendo juntos como se fôssemos primos.

##### **Luciana – Você pensava inicialmente em fazer documentários sobre essa experiência de vida? Vi que você dirigiu um curta-metragem sobre um grupo de cantoras transgênero.**

Tuca Siqueira – Então, me formei em jornalismo. Trabalhei como fotógrafa, fiz assistência de direção e fui escrevendo meus projetos. Inicialmente não pensei: vô fazer filmes sobre a ditadura. As coisas foram acontecendo. Meu primeiro curta-metragem foi rodado em 35 mm, se chama “Garotas da Moda” (2012) rodado em Goiana, Mata Norte de Pernambuco. Foi um grande aprendizado, porque tratar da questão de gênero sempre foi muito caro para mim. Mas os projetos sobre as histórias em torno da ditadura no Recife foram sendo possíveis também pela abertura dos arquivos, pelo acesso aos editais da FUNDARPE e do projeto Marcas da Memória. Inclusive não posso vender nenhum dos dois filmes que realizei sobre esta temática, porque ele foi um contrato de projeto para fins educativos.

##### **Luciana – Com surgiu o documentário “Vou contar para meus filhos”?**

Tuca Siqueira – Vou contar para os meus filhos é um projeto de Lílian Gondim e Yara Falcon, ex-presas da Colônia. Elas procuraram o Movimento Tortura Nunca Mais e, pelo edital do Ministério da Justiça & Comissão de Anistia, submeteram o projeto do filme. Fui convidada por elas para dirigi-lo por essa relação familiar que tenho com a questão. Trabalho na área e sou roteirista. A proposta foi fazer um filme sobre reencontros. Passaram muitos anos (da prisão), essas mulheres na faixa de 60 anos constituíram famílias, são mães, exercem suas profissões, ou seja, uma vida foi construída depois da prisão. O tempo não parou pra elas. Portanto, dei esse tom leve ao filme, porque hoje elas são pessoas que se superaram e estão no filme para contar essa história. É um documentário com abordagem leve sobre um período extremamente violento.

##### **Luciana – Como foi o método da gravação desse curta, você tiveram livre acesso à Colônia Penal Bom Pastor?**

Tuca Siqueira – O prédio da detenção ainda funciona, mas a parte antiga com a capelinha foi tombada e conseguimos gravar algumas sequências internas e externas. O mais incrível foi os arquivos de fotografia e o que eu poderia tirar nas entrevistas com estas mulheres. Foram dois dias de gravação, dividimos o set entre locação externa e no segundo dia foi estúdio. Aí aquelas vinte e tantas mulheres tiveram gravados seu testemunho sobre militância, cárcere e reconstituição de vidas. É muito forte a história de cada uma: Yara Falcon casou dentro da prisão, outras pariram, dividiam as tarefas como laços de solidariedade entre idas e vindas respondendo processo militar. Lembro de ter chorado muito no final do dia, só pensava: Como essas mulheres conseguiram, sabe?! Lembrei muito de mamãe, Luci foi criticada a toda

sorte por ter sido comunista e mulher militante. Tenho lembranças de minha irmã partindo pra briga na escola porque outras crianças diziam que a gente era bandido, filho de comunista. Neginha, minha irmã, foi quem encampou vários confrontos. Eu sempre fiquei paralisada nessas circunstâncias. É preciso muita ignorância sobre o tema da ditadura para achar que o que os militares estavam a serviço de fazer o Brasil melhor suspendendo direitos civis, paralisando o processo democrático, torturando e desaparecendo pessoas analiticamente.

**Luciana – Como foi sua infância e adolescência em relação a isso? Seu pai sempre esteve na vida pública, você já deve ter ouvido de tudo sobre ele.**

Tuca Siqueira – Papai hoje é vice-prefeito do Recife, tem outra trajetória de vida e vive em outro momento político. Pode fazer escolhas. Mas a vida da gente nunca foi esse mar de flores que pintam, lembro de minha mãe ter bastante dificuldade. Meus avós sempre nos deram muito acolhida nos momentos financeiros mais difíceis, a gente não pode esquecer que a saída da Anistia deixou militares e militantes “livre” como se isso não fosse uma falsa equiparação. Não foi fácil para quem voltou do exílio, não foi fácil para quem ficou mesmo depois de passar pela penitenciária como papai. Arrumar emprego, pagar as contas, sustentar as filhas e a memória da impunidade flamejando, você tendo que seguir em frente. Particpei muito de piquete pelas Diretas Já!, sobretudo das passeatas no Centro do Recife, do tesar que foi a morte de Tancredo, todos achavam que a ditadura vingaria para sempre. Recordo com carinho da movimentação lá de casa em função das eleições de 1989. Sempre me orgulhei da família que tenho, fui educada compreendendo que estar no mundo é se comprometer também em mudá-lo. As mulheres de minha família são muito fortes, participaram do Movimento Feminino pela Anistia. Mamãe realizou muito piquete e faixa junto a coletivo das mulheres no momento da abertura. Isso foi bem importante pra nossa formação, eu e minha irmã sempre estivemos muito orientadas quanto nosso papel também como filhas.

**Luciana - “Mesa Vermelha” já tem um tom menos pessoal do que “Vou Contar para meus Filhos”.**

Tuca Siqueira – São filmes completamente diferentes, há três anos de diferença entre os dois. “Vou Contar”... é de 2010 e “Mesa Vermelha” é de 2013. Um trata sobre cárcere com recorte de gênero das mulheres e o outro trata da Detenção em Itamaracá somente com homens. O primeiro recorta o início da ditadura e a experiência entre 1964 até 1970. Na Barreto Campelo o recorte é entre 1970 até 1979 quanto a experiência dos coletivos e do momento da Anistia. São fotografias diferentes, são filmes pontuados de ritmos diferentes.

**Luciana – O curioso é que “Vou Contar” encerra com a carta de Cristina Aguiar, filha de Cleusa Maria Aguiar. E “Mesa” começa com a carta de Joana Côrtes para o pai Bosco Rolemberg.**

Tuca Siqueira – Nunca tinha reparado nisso (risos). Olha como a percepção do pesquisador dá outra dimensão para nosso trabalho. Sem dúvida há uma necessidade de falarmos mais em tom pessoal, valorizar os depoimentos e testemunhos. É como se eu dissesse: escute as narrativas que foram apagadas dos livros de História do Brasil. A história de Cristina é interessante, ela me mandou um e-mail agradecendo pela mãe ter gravado o filme. Que tinha sido muito importante para estima dela e de toda família. Já Joana foi o oposto, Bosco nunca quis falar da ditadura.

**Luciana – Bosco ficou durante anos mudo.**

Tuca Siqueira – Não sabia disso.

**Luciana – Joana me disse que tocar violão, pintar e trabalhar com carpintaria acabaram sendo a terapia foi uma forma de lidar com sofrimento.**

Tuca Siqueira – É terrível você sair do cárcere e depois de toda experiência solidária dos coletivos, ter passado por greve de fome, lutar pela Anistia, reingressar a sociedade e ainda ser vigiado até 1989 como tem no prontuário da maioria dos entrevistados de “Mesa”. É preciso muito empenho pessoal para se reinventar e poder criar perspectivas.

**Luciana – Mas você remontou também essa trajetória dos seus entrevistados, encenou mesas de debates políticos, usou a simbologia do vermelho, aquela sequência dos homens de braços conectados descendo a Conde da Boa Vista. É forte.**

Tuca Siqueira – É incrível que tenhamos apenas memória pública das manifestações no Rio de Janeiro e em São Paulo. Recife fervilhava politicamente, da Sete Livraria, ao Cinema do Parque, aos comícios no Parque 13 de Maio, a prisão de Arraes 1964 teve passeata pelas ruas, as Ligas Camponesas em Pernambuco e Paraíba. Precisava remontar alguma imagem de nossa participação e empenho contra ditadura. Houve resistência em todo Brasil, precisamos desarquivar essas imagens ou tentar remontá-las no presente.

**Luciana – Remontar a fotografia do cárcere em Itamaracá no presente é bastante emblemática. A Joana Côrtes colocou na capa do livro dela lançado pelo Arquivo Nacional.**

Tuca Siqueira – A história dos presos políticos tem que ser contadas, não temos uma cultura de memória. É preciso edificar essas imagens, o cinema ajuda muito nesse processo pedagógico. Essa fotografia é do Alanir, eu acho. Todos tão magrinhos. Na fotografia remontada no presente é possível verificar as lacunas, aqueles que se foram ou que permanecem como uma imagem ausente na memória pública sobre a repressão.

**Luciana – Qual a força dessas imagens do passado no presente, Tuca?**

Tuca Siqueira – Tem que ser flamejante, visse. Porque acabamos de passar por uma eleição duríssima e voltamos a viver um clima de divisão e instabilidade política. Esses filmes e editais sobre nosso passado tem que ser mais fomentados, há uma memória em disputa sobre a ditadura. Olha, as pessoas apostam nessa lógica da bancada da bala. Isso significa sem dúvida um enfraquecimento do diálogo, mais armas, mais mortes, mais violência significa mais instabilidade, instituições fragilizadas.

**Luciana – Você disse que foi levada a fazer filmes sobre a temática da ditadura, mas seu novo projeto é exatamente um filme ficcional sobre um triângulo amoroso entre ex-militantes.**

Tuca Siqueira – Olha, fiz de tudo um pouco. Vivo de cinema em Recife, né?! (risos). Recentemente participei do “Projeto Vulneráveis”, série de documentários para televisão sobre o projeto neodesenvolvimentista em curso no Nordeste. Na última década, Pernambuco viveu um momento único da sua história com a implementação de indústria e obras de infraestrutura sem precedentes na Zona da Mata e no Sertão. Essa onda de investimentos públicos e privados foi aparentemente encarada por muitos como redentora. Fiz um

documentário sobre a chegada das montadoras de carros chineses, o episódio Mata Norte é bastante emblemático. Os impactos dessa mudança radical na paisagem agreste, na corrida pela qualificação profissional, a inserção da mãe de obra barata nesse ciclo carro-cidade-progresso muda a vida do pequeno agricultor ao crédulo do jovem neopentecostal.

**Luciana – “Amores de Chumbo” é uma maneira de tratar do afeto entre a militância?**

Tuca Siqueira – Sim, sem dúvida. Houve muito afeto, casamentos, filhos, separações entre militantes. Nesse sentido, a filmografia da Lúcia Murat já havia posicionado essa questão também. Meu objetivo agora é realizar um filme sobre liberdade, balanceando mudanças geracionais e apostando em novos encontros. Estamos na segunda etapa de gravação do meu primeiro longa-metragem ficcional. Está sendo bem forte para mim, dirigir grandes atores como Aderbal Freire Filho, Juliana Carneiro da Cunha e Augusta Ferraz é um grande desafio. O interessante foi ter que fazer uma história ficcional a partir de uma história verídica. Eu precisava também ter mais liberdade, o documentário me deixaria presa a ideia de veracidade dos fatos. Falar de paixão sobre pessoas tão intensas fica mais fácil em um roteiro ficcional. Viver no limite entre política e amor sempre me pareceu um tema rico para cinematografia.

**Anexo 5 – Entrevista com a diretora Isa Grinspum realizada dia 5 de abril de 2016.**

**Luciana – Isa, me conta um pouco como foi sua trajetória e como você chegou a se tornar cineastas.**

Isa Grinspum – Eu sou nascida em Pernambuco e formada em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Nascida e criada em uma família de judeus fugidos da Segunda Guerra. Minha mãe é prima de Clarice Lispector. Somos parte de fluxo de judeus imigrantes vindos de regiões miseráveis da Ucrânia. Meus avós vão morar depois em São Paulo no bairro do Bom Retiro onde se instalam e mamãe vai junto. Já estudante em São Paulo foi colaboradora da arquiteta Lina Bo Bardi e, por 13 anos, de Darcy Ribeiro. Foi conselheira e diretora cultural da Fundação Darcy Ribeiro. Na área audiovisual, realizei “Darcy Ribeiro: um vulcão de ideias” exibidos na TV Cultura e dirigi a série “O Povo Brasileiro” exibida no GNT e na TV Cultura.

**Luciana – Mas como surge a proposta de fazer um documentário sobre Marighella?**

Isa Grinspum – O primeiro roteiro que fiz para este filme foi em 1986! Na época, o projeto entrou pela Lei Mendonça, aprovado, e obviamente não conseguiu captar recurso. Na década de 80 este tema não era exatamente uma coisa fácil, não é? Tinha esta pulsão de entender melhor a figura do Marighella, tanto do ponto de vista pessoal, mas principalmente de entender quem foi esse homem que, apesar de meu tio, eu conhecia tão pouco, quase nada. Sim, eu tinha minhas referências familiares, mas por mais que eu lesse tudo o que havia sobre ele ainda era muito pouco. Fiz o roteiro mas não consegui verba para fazer o filme, e isso ficou na minha cabeça. C

**Luciana – Imagino que o maior desafio tenha sido a pesquisa, uma figura que viveu mais de 20 anos na clandestinidade sem deixar rastros.**

Isa Grinspum – Foram muitos os amigos que me ajudaram. Principalmente Mário Magalhães,

repórter que fez a biografia sobre Marighella durante 10 anos. Mário se tornou consultor especial do filme, ajudou a selecionar quem seriam os entrevistados, tínhamos que contar a trajetória a partir de pessoas que conviveram com Marighella. Conversei muito com minha família, tive de tia Clara, e meu primo Carlinhos. Após 25 anos tentando, consegui finalmente terminar um documentário com recorte mais intimista. Não queria fazer um filme interessado em uma metodologia de cientista política analisando um projeto das esquerdas. O documentário não se trata disso.

**Luciana – Qual foi a maior dificuldade da pesquisa pro documentário?**

Isa Grinspaum – Não existe nenhuma imagem em movimento do Marighella vivo. Nenhuma! Isso apesar de ele ter vivido no século 20, o século da imagem. É uma loucura ele ter tido uma participação tão grande na vida política por 40 anos, ter sido deputado na época da Constituinte, em 1946, e não haver uma imagem em movimento dele. Só fotografias. A única imagem em movimento que existe é a da câmera da TV Tupi chegando no carro, já com ele morto.

**Luciana – Você acredita que arquivos tenham sido apagados ou negligenciado de maneira proposital?**

Isa Grinspum – Fica difícil eu dizer isso sem checar, mas tudo indica que sim. Marighella foi muito perseguido, enfrentou duas ditaduras no Estado Novo de Getúlio Vargas e a dos militares em 1964. Não tenho como afirmar que o material sobre Marighella tenha sido apagado ou se ele assumiu a clandestinidade com tanta competência que não deixou vestígios. Existem pouco mais de 20 fotos dele, e praticamente só isso. Não há nada na imprensa! É muito difícil achar material sobre ele, mas o que conseguimos é incrível: o Jornal da Ação Libertadora Nacional-ALN, panfletos, e a cereja do bolo do filme, que é uma entrevista que ele deu para a Rádio Havana, em Cuba.

**Luciana – Como foi a pesquisa nos arquivos cubanos?**

Isa Grinspum – Foi o grande achado! Quando foi para Cuba, em 1967, ele acabou ficando por lá durante sete meses. Não tenho certeza, mas parece que o próprio Fidel ficou segurando o Marighella lá, já sabendo que não tinha mais jeito com o Che Guevara. De qualquer maneira, Marighella foi ficando por lá e só voltou em dezembro, depois da morte do Che. No Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográficos (Icaic) encontramos uma série de entrevistas que Marighella concedeu à Rádio Havana. É um material maravilhoso que tem, inclusive, a carta de rompimento dele com o Partido, que é linda. A coisa mais incrível é que aquele homem fala palavras duríssimas com a voz terna de baiano, uma coisa legal de ouvir. Enfim, essa foi a grande cereja no bolo desse filme, que é a voz do próprio Marighella, que é muito forte. Quando a voz dele entra no filme, é muito forte. E foi isso que a gente encontrou. É quase um filme arqueológico porque fui atrás de pistas, de indícios, e meu critério foi entrevistar gente que conheceu Marighella. Com a exceção de alguns historiadores, que no corte final eu usei pouquíssimo, e de um antropólogo, Antônio Risério, todos os outros depoimentos são de gente que conheceu Marighella. Porque eu queria mesmo reconstruir esta figura familiar, e essa era a maneira que eu tinha. Assumi como linguagem o fato de não ter imagem, mas tinha as lembranças.

**Luciana – Um fato relevante no filme é o lado poeta de Marighella.**

Isa Grinspum – Não sei se todos conheciam, mas pessoalmente, como sobrinha, eu sabia porque ele fazia poemas pra mim. E não eram só poemas, fazia paródias de canções do Roberto Carlos para meus coleguinhas de classe, também. Ele tinha uma memória incrível, era muito engraçado, divertido. Eu sabia que ele era poeta por isso, e também porque eu conversava muito com a Clara, depois que ela voltou do exílio. Existia um livrinho publicado de poemas dele, e a Clara também tinha algumas coisas. Clara sempre conta como eles tinham uma relação sem neuroses, onde Marighella passava roupa enquanto ela ficava lendo poesias pra ele ouvir. Ele chamava tia Clara de “minha russa” (risos).

**Luciana – Clara Charf é uma liderança importante para articulação dos direitos das mulheres, já organizava no final dos anos 50 um grupo feminino dentro do Partido Comunista rodeado de práticas centralistas e patriarcais.**

Isa Grinspum – Tia Clara é incrível. Uma mulher que não conseguiria fazer um documentário, mas alguém tem que fazê-lo o quanto antes! (risos). A história dela de mais de 40 anos de militância pautando espaços para as mulheres sempre foi vanguarda. Ela peitou meu avô, imagina se um imigrante judeu queria que sua filha mais nova casasse com preto, baiano e comunista! Vovô depois de conhecê-lo viraram melhores amigos. Tia Clara não segue nenhuma tradição judaica, isso era um tabu para nossa família. Nunca casou oficialmente com Marighella, quebrou outro tabu. Não se interessava pela ideia de fidelidade, desconstruiu tudo quando não se falava de Simone de Beauvoir. Hoje tia Clara tem mais de 90 anos, vai pra manifestação em apoio à Dilma, participa das atividades do PT, articula associação das mulheres, vive viajando dando palestra. Faz parte da sua militância silenciosa, sempre feminista, firme e alegre. Sou fã daquele humor afiadíssimo.

**Luciana – Voltando para o documentário, outro fato novo no filme é o recorte afrocentrado. Até então não se tematizava a questão da negritude em Marighella?**

Isa Grinspum – Ele era mulato, baiano, um mestiço que adorava ser mestiço, adorava coisas do Brasil, da Bahia, conhecia o País profundamente. Tanto que na hora de editar o filme tive de cortar muitos depoimentos incríveis. Tem um depoimento, que acabei tirando, que falava que ele sabia os nomes de todos os rios, de todas as montanhas, de todos os vales, e que conhecia o Brasil, estudava a História do continente africano e do Brasil profundamente. Estudava os movimentos populares, Canudos, as rebeliões populares todas. Ele passou por todas as esquerdas que o século 20 viveu, a Revolução Russa, o stalinismo, depois se decepciona e rompe com Partidão. Acho que o grande interesse do Marighella é que ele foi conversando com o tempo dele.

**Luciana – Um dado interessante na comercialização do documentário foi Mano Brown ter encampado a trilha sonora e feito o videoclipe sobre o episódio da invasão da Rádio Nacional.**

Isa Grinspum – Levamos um ano para negociar a trilha sonora com os Racionais Mc. O Caetano Veloso nos ajudou muito nesse processo, imagina se eles queriam dar papo pra uns judeus do Bom Retiro? (Risos). Precisava de uma música tema para abrir o filme. O rap é um estilo musical politizador. Mano Brown representa a força da crônica da periferia, tem um lugar de fala pra juventude crítica. Quem melhor podia cantar sobre o Tio Carlinhos? Se hoje tem algum jovem do Curuzu ao Capão Redondo usando uma camisa estampada com a foto de Mariga, em cada pichação escrita “Marighella Vive”, houve a referência do filme e da música trazendo essa memória.

**Luciana – No filme Marighella parece ser capaz de se adaptar a situações aparentemente adversas.**

Isa Grinspum - Como homem muito inquieto, ele tinha esta flexibilidade de ir mudando com o tempo dele. Quando resolve optar pela luta armada diante de uma ditadura, ele já tinha tentado vários caminhos, inclusive o parlamentar, e só foi dando errado. Só dá para entender a opção dele pela luta armada no contexto do mundo: Guerra do Vietnã, Cuba, Argélia, movimentos de libertação na África, nos Estados Unidos, o Movimento dos Panteras Negras se impondo, maio de 1968, enfim, há um contexto mundial de efervescência muito grande, e só assim se entende Marighella e a opção pela luta armada. Não era um louco, irresponsável, que saiu matando.

**Luciana – Seu tio Carlos era o Marighella, como você recorda quando descobriu esse momento?**

Isa Grinspum - Meu pai (Salomão) estava me levando para a escola. Nós morávamos no Jardim São Paulo, que na época era um bairro afastado, justamente para poder hospedar o Marighella e a Clara. Era longe demais, numa casa sem telefone, uma coisa toda estranha para mim. Eu não entendia muito aquilo. Meu pai estava me levando para a escola e estava exatamente na Avenida Cruzeiro do Sul, zona Norte de São Paulo, eu estava sentada no banco de trás do carro, tinha 10 anos. Como foi logo depois do sequestro do embaixador americano, a barra estava muito pesada, e meu pai imaginou que eu fosse reconhecer o Marighella nas fotos dos cartazes de “Procura-se”, que estavam por todos os lugares. Só que até então eu nunca tinha associado as capas de revistas, de jornais, os cartazes, ao meu tio Carlos. Parece que criança só vê o que quer, não é? Meu pai me contou e eu fiquei desesperada, comecei a chorar, tive que voltar para casa. Nem consegui ir para a escola nesse dia. Daí pra frente, nunca mais vi Marighella nem a tia Clara. Porque a partir do sequestro do embaixador foram dois meses da caça mesmo e ele não apareceu mais em casa.

**Luciana – Por que seu pai não quis falar no filme?**

Isa Grinspum – Quando Marighella foi assassinado logo depois meu pai foi preso, torturado, ficou muito marcado pelo que sofreu. Eles queriam saber onde estava minha tia Clara, mas ela já tinha ido se exilar em Cuba. Salomão foi para o DOI-Codi, passou por tudo... pau de arara e choques elétrico, ficou muito marcado, preferiu não falar.

**Luciana – O crítico Inácio Araujo da Folha de São Paulo disse que o documentário colocava Marighella como um santo do proletariado. Houve erros ou mais acertos no roteiro?**

Isa Grinspum – A crítica do Inácio está orientada em um projeto de documentário que nunca pretendi fazer. Portanto, a questão da neutralidade objetiva, implícita na crítica de Inácio Araújo, seria pormenorizada uma vez que o filme previa mesclar o fato de ser sobrinha e o mito em torno da imagem do líder da esquerda.

Eu narro a todo momento o filme, sou parte e personagem dele, tem a minha voz in off a todo momento e assumo o recorte de que é um filme feito por uma sobrinha curiosa. Não há um distanciamento científico, não busquei isso, mas, de qualquer forma, meus entrevistados falam sobre um quadro de época. Enfim, é o filme que eu podia fazer. Há outros filmes a serem feitos sobre Marighella? Muitos, porque é uma vida tão densa, um homem com uma história

tão impressionante, que atuou tantos anos do século 20 na História do Brasil, que merece muitos filmes, inclusive acho que merece um filme de ficção à altura do personagem como está sendo desenvolvido pelo ator Wagner Moura.

**Luciana – Qual foi a base das entrevistas, todas em estúdio?**

Isa Grinspum – Fiz 31 entrevistas, tem 25 ou 26 no filme, porque depois tive que fazer opções, o que foi bem difícil, foi um sofrimento. O primeiro corte do filme tinha quatro horas e meia! Foi um sofrimento ir cortando coisas, mas cada um destes entrevistados foi de muita generosidade, e eu acho que ser sobrinha de Marighella ajudou as pessoas a se abrirem de um jeito especial. Tem depoimentos de duas horas e meia. Nem sei o que vou fazer com este material todo, porque tenho a obrigação moral de divulgar este material. Marighella tinha uma penetração incrível na Europa. Tanto que seu “Manual do Guerrilheiro Urbano” foi traduzido até em árabe. Ele teve apoio do Miró, do Godard, Sartre, vários ídolos meus que eram marighelistas, que mandavam dinheiro para a causa. Marighella inspirou até as Brigadas Vermelhas.

**Luciana – O documentário, então, está empenhado em um projeto mais íntimo e subjetivista. O pessoal é político?**

Isa Grinspum – Eu só poderia fazer um filme sobre um tema tão próximo se partisse da minha experiência, se assumisse esse ponto de vista com sinceridade. Não daria pra abordar essa história com uma mirada jornalística, por exemplo. Minha família sempre foi toda de esquerda, de diferentes linhas. A gente estudou em escolas liberais e foi politizado muito cedo. Meus pais iam assistir as peças do Zé Celso e todo o teatro militante. Não tínhamos telefone em casa. E havia algumas situações que não dava pra entender muito bem quando você é criança rodeada de adultos e inserida em situações tensas. Quando Marighella foi baleado no cinema lá na Tijuca no Rio de Janeiro, em 1964, ele foi se recuperar lá em casa, mas eu não sabia exatamente qual era a situação – eu era muito pequena. Tio Carlinhos estava sempre aparecendo e desaparecendo. A nossa intimidade familiar pode ser, também, politizadora.

**Anexo 6 – Entrevista com a diretora Mariana Pamplona realizada dia 05 de março de 2016.**

**Luciana – Mariana conta um pouco de sua trajetória trabalhando com cinema.**

Mariana Pamplona – Sou roteirista, nascida e criada em São Paulo. Me formei em Filosofia pela USP. Depois, faz mestrado em Multimeios, na área de Roteiro, na Unicamp. Trabalho também como produtora e sou sócia da Kinoscópio Cinematográfica. Meu parceiro de trabalho é o cineasta Flávio Frederico – que também é meu marido –, fundador da Kinoscópio em 1998, com o qual trabalha em vários filmes.

**Luciana – Quais os projetos que você já desenvolveu?**

Mariana Pamplona – Assinei quatro roteiros de longa metragem premiados – Assalto na Paulista (2012), Boca (2010) lançado em 2012; Em busca de Iara (lançado em 2013/2014), e Clandestina (2006). Escrevi um documentário para TV (Campos Elíseos, 2006) e participou como roteirista de outros dois documentários premiados – Caparaó (2006) e Quilombo, do



Campo Grande aos Martins (2008).

**Luciana – Junto com Flávio você produziu “Em busca de Iara”, mas no filme a ideia parece ser sua e você é a narradora coadjuvante, não?**

Mariana Pamplona – A investigação pessoal é minha como sobrinha, eu fui roteirizando essa história. O Flávio acabou apenas me dirigindo e unindo os pedaços. O projeto é tanto meu quanto dele.

**Luciana – Qual foi sua convivência com sua família e a memória que cerca entorno da sua tia Iara?**

Mariana Pamplona – Eu tinha 15 anos quando li o material sobre o suposto suicídio da minha tia pela primeira vez, isso me marcou muito. Mas era um assunto sobre o qual falávamos pouco em minha família, porque machucava muito a minha avó, que tinha perdido uma filha tão jovem. Além disso, havia a mácula da família judaica. Os restos mortais de Iara foram enterrados na ala dos suicidas em um cemitério na capital paulista. Isso era intragável para minha avó.

**Luciana – A saga da sua família foi extensa para reaver essa situação, não foi?**

Mariana Pamplona – Ela foi assassinada em 1971. Apenas em 2002 conseguiram o direito à exumação do corpo, mas só conseguimos realizá-la no ano seguinte. O resultado da perícia realizada por um professor de medicina na USP saiu só em 2005, alterando a narrativa da história oficial de Iara. Ou seja, o apagamento da história de Iara ia ser real se não fosse o empenho da nossa família em montar o quebra-cabeça.

**Luciana – Antes disso, também houve a tentativa dos seus tios que também foram militantes.**

Mariana Pamplona – Descobrir a verdade sobre a morte da guerrilheira havia se tornado uma obsessão entre a família Iavelberg. Samuel e Raul, meus tios que foram militantes contra a ditadura, também se exilaram e marcaram de outra maneira minha avó: o medo de ter mais um filho morto. Travamos em três gerações da família essa uma longa batalha judicial para esclarecer o episódio.

**Luciana – Até onde o religioso e o político se confundiram nessa etapa?**

Mariana Pamplona – Para nossa família, o processo era uma questão mais política do que religiosa. Queríamos fazer um resgate histórico da figura de Iara, uma mulher forte que decidiu ser guerrilheira para lutar por um país melhor e mais justo.

**Luciana – Mas no livro do seu tio “O Percurso” Samuel Iavelberg, jornalista, fotógrafo e ex-militante da VAR (Vanguarda Armada Revolucionária) afirma que houve obstrução da Chevra Kadisha para exumar o corpo.**

Mariana Pamplona – Sim houve. Mas o rabino Henry Sobel nos ajudou muito nessa negociação. A questão do suicídio para os judeus é um tabu. Aliás no final do filme fiz questão de ser uma cena sobre o ato sagrado do sepultamento. O direito de enterrar os mortos com mínimo de ritual e honra. Infelizmente minha avó não estava mais viva para presenciar.

**Luciana – Iara foi muito frente ao seu tempo. Livre, feminista, impetuosa. Como foi esse símbolo dentro da sua família?**

Mariana Pamplona – Iara fez as escolhas mais difíceis para sua geração. Tinha tudo de mais confortável, mas abriu mão. Ela uma psicóloga, tinha estudado em uma ótima universidade, a família tinha arrumado um casamento, mas anos depois ela largaria a vida de classe média para se juntar à luta armada contra a ditadura. Quem escolheria algo assim? Hoje pensando sobre essa história de vida, no mínimo, devemos ponderar o desejo de outro mundo. A utopia que movia esses jovens. Apaixonante e trágico ao mesmo tempo. Quando ela conheceu Carlos Lamarca e os dois já estavam se relacionando em meio a situação de clandestinidade... ambos sabiam que havia o risco de serem mortos.

**Luciana – Você se percebe também nesse recorte, do pessoal sendo político?**

Mariana Pamplona – Sem dúvida. Não faço parte de coletivos feministas, não me engajei em uma associação ou ONG. Respeito e considero a importância das feministas históricas e a força que elas tiveram no momento chave da redemocratização. Minha família e minhas tias participaram ativamente da frente pela da Anistia, meus dois tios estavam exilados. Há um força de articulação poderosa ordenada por pautas dirigidas por mulheres durante o período da ditadura, sem dúvida. Iara é parte dessa fotografia sobre o passado de mobilização feminina. É extremamente relevantes ações de reparação e emancipação das mulheres em todos os campos de ação – inclusive no audiovisual brasileiro.

**Anexo 7 – Carta de Joana Côrtes.**

Pai,

Primeiro, ouça a música do Milton Nascimento / Fernando Brant – “Carta à República”

Pronto, agora você pode começar a ler esta carta:

Dia desses, pesquisando e escrevendo a dissertação, encontrei um daqueles cartões que vocês faziam em Itamaracá, onde estava escrito, em vermelho:

“Claro que depois da Anistia (um dia ... um dia ...) nós vamos bater muitos papos.”

Acho que esse dia chegou.

Memória é campo de conflito e luta por democracia, e é graças ao idealismo, a ação, a coragem e a dor de vocês (também) que a gente tá aí, conscientes e cidadãos, atuantes e atentos, cada um no seu ramo, Eduardo no TCE - fiscalizando, eu por aqui - pesquisando, Tuquinha filmando, Neguinha tornando a cidade mais de todos.

Poder conversar, poder refletir sobre esse passado que é tão presente é uma conquista de vocês que a gente toma e leva adiante, mas ainda falta muito, você sabe, a ser discutido e posto na área dos direitos a memória, a Justiça e a Verdade.

O documentário é uma grande oportunidade para isso, para cada um rever seus processos, e principalmente, compartilhar essa memória ATUAL com as novas gerações. Vinícius não

tinha chegado ainda entre nós para ver a exposição, nem vai querer ler minha dissertação (pelo menos não tão cedo!). Mas com certeza vai querer assistir, ver e ouvir o avô e seus companheiros de prisão. Vai se perguntar porquê, vai compreender o país, vai sentir o coração latejar por liberdade, e vai se orgulhar da sua história, e da própria história que já faz parte, e que um dia, quando ele crescer, vai ser ainda mais dele.

Você tem todo direito de não querer participar. O desejo tem que ser seu, mais de ninguém.

Por outro lado, acho que vai ser uma bela forma de você mesmo, com sua boca e seu peito, contar a sua história e um pouquinho da história do país. Vai ser uma grande oportunidade de se rever, e de se reencontrar com os outros da ilha, de ser generoso conosco. Eu, Eduardo, Marquinho, também temos esse direito. O de saber. Por tudo que sentimos, que vimos, por todo o silêncio e por toda música, merecemos nos orgulhar ainda mais de você.

E se não for, se não der pra você, se for demais, tudo bem, eu entendo de verdade. A gente sente e segue o orgulho e a força e o exemplo de você e mainha, mesmo sem saber tanto, e é isso que importa!

É que depois de tantas praias substituídas por reuniões na infância, viagens ao som de Chico e Elis para os comitês no interior, depois de tanto Milton e tanto aperto, tanto suor, e, mais agora, depois de sentir o cheiro do meu povo nos 75 municípios durante as campanhas, e de toda solidão e aprendizado em Sampa, e o esforço de ir e vir na pesquisa até Recife, e depois desses últimos três meses de tanta emoção e escrita, de compreender porque no presente era preciso ser duro, é agora mesmo que eu não posso me acomodar, não dar para não querer um país cada vez melhor e não fazer esse pedido: Vai, painho, vai lá participar do documentário.

Te amo.

Da filha,  
Joanoca.

## **Anexo 8 – Carta de Bosco Rolemberg.**

Bom jour

Viajei com uma sensação gostosa mas meio esquisita com certos pressentimentos. O fim de semana foi maravilhoso e pela primeira vez Vinicius dormiu profundo na minha cama com sua mãe por longo tempo, no quarto escuro, frio e aconchegante. Tio Marcos foi revezar de lugar na cama para curtir o momento e Ana poder almoçar.

Sáimos correndo por causa do horário e todos ficamos no aeroporto, eu inaugurando viajar deixando o carro no estacionamento e eles de taxi rumo ao Robalo.

Vôo tranquilo de cinquenta minutos, aproveitei pra relaxar. Na descida um jovem com uma folha impressa Bosco Rolimberg com i mesmo.

E fui perguntando pela cidade e ele também descobrindo Aracaju.

Fui tomado de uma sensação gostosa de dever cumprido e prestação de contas ao povo



## **Anexo 9 – Depoimento de Dulce Pandolfi à Comissão da Verdade do Rio em 28 de maio de 2013 na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ).**

Por acreditar que no Brasil de hoje a busca pelo “direito à verdade e à memória” é condição essencial para nos libertarmos de um passado que não podemos esquecer, aceitei o convite da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro para fazer hoje, aqui, esse depoimento.

Mesmo sem nenhum mandato, quero falar em nome dos presos, torturados, assassinados e desaparecidos pela ditadura militar que vigorou no nosso país entre 1964 e 1985.

Como historiadora, sei que a memória não diz respeito apenas ao passado. Ela é presente e é futuro. Os testemunhos que estão sendo dados à Comissão da Verdade, embora sobre o passado, dizem respeito ao presente e apontam para o futuro, por isto mesmo espero que ajudem a construir um Brasil mais justo e solidário. Sei também que da memória - sempre seletiva -, fazem parte o silêncio e o esquecimento. Por isso, nessas minhas fortes lembranças, permeadas por ruídos, odores, cores e dores, estarão presentes ausências e esquecimentos.

Nascida e criada em Recife, fiz parte de uma geração que sonhou e lutou muito. Queríamos romper com as tradições, acabar com miséria e com as injustiças sociais, reformar a universidade, derrubar a ditadura, enfim, queríamos transformar o Brasil e o mundo.

Em 1968, um ano marcado por muitas paixões e fortes embates políticos e ideológicos, eu, cursando o segundo ano de Ciências Sociais, fui eleita secretária-geral do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Pernambuco, DCE, entidade que congregava todos os estudantes daquela universidade. Naquele ano o movimento estudantil explodiu por toda parte. No Brasil, depois da famosa Passeata dos Cem Mil, realizada aqui no Rio de Janeiro e que tentamos replicar nas diversas capitais do país, o ano terminou com a decretação do Ato Institucional n. 5. A partir daí, as prisões, as mortes e as torturas, iniciadas em 1964, aumentaram. A radicalização do regime, para muitos de nós, justificava a continuidade da nossa luta. Foi também em 1968 que ingressei em uma organização de esquerda armada, a Ação Libertadora Nacional, ALN.

No início de 1970, perseguida pelos órgãos da repressão, fugi do Recife e vim para o Rio de Janeiro. Poucos meses depois, fui presa.

Naquela noite do dia 20 de agosto de 1970, no momento em que entrei no quartel da Polícia do Exército situado na Rua Barão de Mesquita número 425, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, ouvi uma frase que até hoje ecoa forte nos meus ouvidos: “Aqui não existe Deus, nem Pátria, nem Família. Só existe nós e você.” Hoje, passados mais de 40 anos, penso no efeito que aquela frase produziu em mim. Com vinte e um anos de idade, cheia das certezas e transbordando de paixões, eu não queria morrer. Embora totalmente acuada e literalmente apavorada, aquela frase não deixava a menor dúvida para algo que eu já sabia, mas que naquele momento ganhou força e concretude. Não havia comunicação ou negociação possível entre aqueles dois mundos: o meu e o deles.

Era naquele quartel que funcionava o DOI CODI. O prédio tinha dois andares. Diferentemente do que muitos dizem, aquele lugar não era um “porão da ditadura”, um local clandestino. Embora ali não existisse “nem Deus, nem pátria, nem família”, eu estava em numa dependência oficial do Exército brasileiro. Uma instituição que funcionava a todo vapor, com todos os seus rituais, seus símbolos, seus hinos, sua rotina. Ali fiquei mais de três meses.

No andar térreo tinha a sala de tortura, com as paredes pintadas de roxo e devidamente equipada, outras salas de interrogatório com material de escritório, essas às vezes usadas, também, para torturar, e algumas celas mínimas, chamadas solitárias, imundas, onde não havia nem colchão. Nos intervalos das sessões de tortura, os presos eram jogados ali. No

segundo andar do prédio havia algumas celas pequenas e duas bem maiores, essas com banheiro e diversas camas beliches. Foi numa dessas celas que passei a maior parte do tempo.

Normalmente os torturadores, embora quase todos militares, andavam à paisana. Os fardados cobriam com um esparadrapo o nome que estava gravado em um dos bolsos do uniforme. Cabia aos cabos e soldados cuidar da infraestrutura. Eram eles que fechavam e abriam as celas, nos levavam para os interrogatórios, ou melhor, para as sessões de tortura, faziam a ronda noturna, levavam as nossas refeições. Ali não havia banho de sol, visita familiar, conversa com advogado.

Nenhum contato com o mundo lá de fora. Naquela fase éramos presos clandestinos. Só saíamos das celas para os interrogatórios, de olhos vendados, sempre com um capuz preto na cabeça. Quase todos os que faziam o trabalho de infraestrutura incorporavam o ambiente da tortura. Mas havia algumas exceções. Um dos soldados, por exemplo, me deu um pedaço de papel e uma caneta para eu escrever uma carta para meus pais. E, de fato, a carta chegou ao destino.

Durante os mais de três meses que fiquei no DOI CODI fui submetida, em diversos momentos, a diversos tipos de tortura. Umas mais simples, como socos e pontapés. Outras mais grotescas como ter um jacaré, andando sobre o meu corpo nu. Recebi muito choque elétrico e fiquei muito tempo pendurada no chamado “pau de arara”: os pés e os pulsos amarrados em uma barra de ferro e a barra de ferro, colocada no alto, numa espécie de cavalete. Um dos requintes era nos pendurar no pau de arara, jogar água gelada e ficar dando choque elétrico nas diversas partes do corpo molhado. Parecia que o contato da água com o ferro potencializava a descarga elétrica. Embora essa tenha sido a tortura mais frequente havia uma alternância de técnicas. Uma delas, por exemplo, era o que eles chamavam de “afogamento”. Amarrada numa cadeira, de olhos vedados, tentavam me sufocar, com um pano ou algodão umedecido com algo com um cheiro muito forte, que parecia ser amônia.

De um modo geral, para os presos, a barra mais pesada ocorria nas primeiras 24 horas após a prisão. Era a corrida contra o tempo: para eles e para nós. Durante essas primeiras horas, duas eram as perguntas básicas: ponto e aparelho. Ponto era o local, na rua, onde os militantes se encontravam e aparelho era o local de moradia ou de reunião.

Não sei quanto tempo durou a minha primeira sessão. Só sei que ela acabou quando eu cheguei no limite. Muito machucada, e sem conseguir me locomover, ouvi, ao longe, um bate boca entre os torturadores se eu deveria ou não ser levada para o Hospital Central do Exército. A minha prisão, consequência de um contato familiar, tinha muita testemunha. Ou seja, muitos familiares, que nada tinham a ver com a minha militância foram presos e levados para o DOI CODI. Sobre essas prisões nada ficou documentado.

Quando eu passei a correr risco de vida, montaram uma pequena enfermaria em uma das celas do segundo andar. Ali fui medicada, ali fiquei tomando soro. Meu corpo parecia um hematoma só. Por conta, sobretudo, da grande quantidade de choque elétrico, fiquei com o corpo parcialmente paralisado. Achava que tinha ficado parálitica. Aos poucos fui melhorando. Fiquei um bom tempo sem descer para a sala roxa. Mas ouvir gritos dos outros companheiros presos e ficar na expectativa de voltar a qualquer momento para a sala roxa era enlouquecedor.

Uma noite, que não sei precisar quando, descí para a sala roxa para ser acareada com o militante da ALN, Eduardo Leite, conhecido como Bacuri. Lembro até hoje dos seus olhos, da sua respiração ofegante e do seu caminhar muito lento, quase arrastado, como se tivesse perdido o controle das pernas. Num tom sarcástico, o torturador dizia para nós dois, na presença de outros torturadores: “viram o que fizeram com o rapaz? Essa turma do Cenimar é totalmente incompetente. Deixaram o rapaz nesse estado, não arrancaram nada dele e ainda prejudicaram nosso trabalho”. No dia 8 de dezembro daquele ano, mataram Bacuri.

Durante o tempo que fiquei sozinha na tal cela grande do segundo andar, com muita

dor, sem ter absolutamente nada para fazer, achava que ia enlouquecer. Para passar o tempo, inventei duas atividades: contar os ladrilhos do chão e fazer pequenas tranças com palhas retiradas dos colchões.

Foi nessa mesma cela que, naqueles primeiros dias, foi acolhida, durante alguns minutos, por Ana Burzstin, encarregada de dar meu primeiro banho. Depois de algum tempo, chegaram ou passaram por lá Cecília Coimbra, que também me ajudava no banho, Margarida Solero, a canadense Tânia Chao, Maria do Carmo Menezes, Carmela Pezzutti, Vânia, Marcia e Josi. Todas igualmente torturadas. Juntas, totalmente apoiadas umas nas outras, chorávamos, cantávamos e rezávamos muito.

No dia 20 de outubro, dois meses depois da minha prisão e já dividindo a cela com outras presas, servi de cobaia para uma aula de tortura. O professor, diante dos seus alunos fazia demonstrações com o meu corpo. Era uma espécie de aula prática, com algumas dicas teóricas. Enquanto eu levava choques elétricos, pendurada no tal do pau de arara, ouvi o professor dizer: “essa é a técnica mais eficaz”. Acho que o professor tinha razão. Como comecei a passar mal, a aula foi interrompida e fui levada para a cela. Alguns minutos depois, vários oficiais entraram na cela e pediram para o médico medir minha pressão. As meninas gritavam, imploravam, tentando, em vão, impedir que a aula continuasse. A resposta do médico Amilcar Lobo, diante dos torturadores e de todas nós, foi: “ela ainda aguenta”. E, de fato, a aula continuou. A segunda parte da aula foi no pátio. O mesmo onde os soldados diariamente faziam juramento à bandeira, cantavam o hino nacional. Ali fiquei um bom tempo amarrada num poste, com o tal do capuz preto na cabeça. Fizeram um pouco de tudo. No final, avisaram que, como eu era irrecuperável, eles iriam me matar, que eu ia virar “presunto”, um termo usado pelo Esquadrão da Morte. Ali simularam meu fuzilamento. Levantaram rapidamente o capuz, me mostraram um revólver, apenas com uma bala, e ficaram brincando de roleta russa. Imagino que os alunos se revezavam no manejo do revólver porque a “brincadeira” foi repetida várias vezes.

No final de novembro fui transferida para o DOPS, na rua da Relação, no centro do Rio de Janeiro. Ali, durante um mês, fiquei numa cela com a médica Germana Figueiredo. A ela, também, muito devo. Com o dobro da minha idade, cuidou de mim como uma mãe. Durante a minha estadia no DOPS fui levada para o Instituto Médico Legal, IML, para fazer um exame de corpo de delito. Achavam que eu seria uma das presas políticas trocadas pelo embaixador suíço, sequestrado no dia 8 de dezembro. Uma das exigências da embaixada era que os prisioneiros que fossem trocados pelo embaixador tivessem um laudo médico oficial do Estado brasileiro sobre o seu estado físico. E eu, quase quatro meses depois, ainda estava marcada pelas torturas. Essas marcas constam do laudo oficial do IML que o meu advogado Heleno Fragoso conseguiu anexar ao meu processo. Mas no final de dezembro, em vez de sair rumo ao Chile, como os companheiros que foram trocados pelo embaixador suíço, eu fui transferida para o presídio Talavera Bruce, em Bangu, zona norte do Rio de Janeiro. Depois de ter ficado ali quase seis meses, enfrentando uma barra bastante pesada, fui transferida para o presídio Bom Pastor, em Recife.

Ao todo fiquei presa um ano e quatro meses. Como tinha vários processos, mas nenhum julgamento concluído, saí da prisão no dia 14 de dezembro de 1971, com um recurso jurídico chamado “relaxamento de prisão preventiva”. Era uma espécie de “liberdade condicional”. Tinha várias restrições e não podia me ausentar do país. Anos depois, a Justiça Militar me absolveu. Mas nenhuma absolvição pode apagar os métodos utilizados durante o tempo que estive presa sob a responsabilidade do Estado brasileiro.

No momento em que estava escrevendo esse depoimento, me veio à cabeça um texto que li, também no famoso ano de 1968, no curso de literatura que fazia na Aliança Francesa de Recife. Esse texto, que muito me mobilizou tem o título de J'Accuse, em português Eu Acuso. Em carta endereçada ao Presidente da República Francesa, escrita em 1898, o escritor

francês Emile Zola fazia uma defesa pública de Alfred Dreyfus, preso e condenado à morte por conta de uma falsidade e de um grave erro judicial. Começando todas as frases da carta com a expressão Eu Acuso, aquele documento produziu um enorme impacto na sociedade francesa. Obviamente sem a pretensão literária de Zola, mas esperando que os trabalhos da Comissão da Verdade produzam também impacto forte na sociedade brasileira, eu finalizo esse meu depoimento, fazendo uma espécie de plágio ao texto do famoso escritor francês.

Eu acuso todos os torturadores, civis e militares, inclusive aqueles que diziam e continuam dizendo que estavam apenas cumprindo ordens dos seus superiores.

Eu acuso os altos oficiais e comandantes do Exército brasileiro que, em visitas oficiais ao DOI CODI, entravam nas nossas celas e faziam gracejos com as nossas torturas. Em uma dessas visitas, um desses oficiais colocou seu acompanhante, um cão pastor, para lamber minhas feridas.

Eu acuso quem, durante a minha primeira sessão de tortura, me deu uma injeção na veia, dizendo ser o tal “soro da verdade”.

Eu acuso o major da Polícia Militar Riscalá Corbaje, conhecido como doutor Nagib, que ao perceber que o tal soro da verdade não havia produzido o efeito esperado, me levou para uma pequena sala, me deitou no chão, subiu nas minhas costas, começou a pisotear e me bater com um cassetete, dizendo, aos gritos, que ia me socar até a morte. O seu descontrole foi tamanho e seus gritos tão estridentes que os outros torturadores entraram na sala e arrancaram ele de cima de mim.

Eu acuso o major do Exército João Câmara Gomes Carneiro, conhecido como Magafa, que em uma daquelas noites, dias depois que eu havia saído do soro, me deixou durante algumas horas, em pé, com um capuz na cabeça e os fios amarrados nos meus dedos. De tempos em tempos ele cochichava nos meus ouvidos que eu tivesse “um pouco de paciência” porque ele estava muito ocupado, mas que “a sessão dos choques elétricos iria começar a qualquer momento”. Para mim aquele foi um tempo quase infinito. A despeito de ser aquela uma noite muito fria, quando voltei para a cela, minha roupa estava totalmente molhada, colada no corpo, de tanto que eu havia transpirado de medo.

Eu acuso o médico Amílcar Lobo que fez uso dos seus conhecimentos médicos para auxiliar no esquema da tortura. Um dia, diante do nosso clamor para que ele tentasse impedir que Maria do Carmo Menezes, grávida de cinco meses, continuasse sendo torturada, ele nos respondeu: “comunista não pode engravidar”.

Eu acuso o cabo Gil, um dos responsáveis pela infraestrutura do quartel da PE. O seu sadismo era sem fim. Lembro até hoje do barulho forte das chaves quando ele abria a porta da nossa cela com o capuz na mão. Propositamente, ele demorava um tempo e, como se tivesse fazendo um sorteio, dizia: “acho que agora é sua vez”. Descer as escadas de olhos vedados, guiadas por ele, era um horror. Sempre inventava mais um degrau ou colocava o pé para nós tropeçarmos.

Eu acuso o agente da Polícia Federal Luiz Timóteo de Lima, conhecido como Padre, que me deu muito choque elétrico.

Eu acuso o coronel da reserva Paulo Malhões que em recente entrevista ao jornal O GLOBO, no dia 26 de junho de 2012, afirmou que em 1970, trouxe do rio Araguaia cinco jacarés e levou para quartel da PE na rua Barão de Mesquita, no Rio de Janeiro, para atemorizar os presos políticos.

Eu acuso todos os que assistiram e os que ministraram aulas de torturas comigo e com outros presos.

Eu acuso a diretora do Presídio Talavera Bruce em Bangu, no Rio de Janeiro, que me deixou durante seis meses, sozinha, isolada, numa cela mínima, insalubre, chamada solitária. Em solitárias semelhantes estavam, naquele mesmo período, as presas políticas Estrela e Jessie Jane.



Eu acuso os ex presidentes da República Humberto Castelo Branco, Costa e Silva, Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Batista Figueiredo. Apesar das divergências entre eles e das diferentes conjunturas em que chefiaram o país, todos, sem exceção, foram responsáveis e coniventes com a tortura.

Finalmente, eu acuso o regime ditatorial implantado no Brasil em 1964, que fez da tortura uma política de Estado.

### **Anexo 10-Depoimento na íntegra de Lúcia Murat para Comissão da Verdade do Rio de Janeiro realizado no dia 28 de maio de 2013**

A minha primeira prisão foi no Congresso estudantil em Ibiúna em outubro de 1968. Eu era vice-presidente do diretório estudantil da faculdade de economia e estava no congresso representando a minha faculdade. Fiquei cerca de uma semana na prisão e não fui torturada. Antes do Ato Institucional número 5, em 13 de dezembro de 1968, os estudantes de classe média não eram torturados, mas o mesmo não acontecia com os operários. Dois anos mais tarde encontrei e militei com Jose Barreto, assassinado junto com Carlos Lamarca, e ele me contou das torturas que sofreu em 1968, quando foi preso por ter estado no comando da Greve de Osasco.

Por ter sido presa no Congresso de Ibiúna, eu entrei na clandestinidade logo depois do Ato Institucional número 5, pois sabíamos que com o fim do habeas corpus e dos direitos que ainda existiam os militares iriam me perseguir em algum momento. E, efetivamente, alguns meses mais tarde quando da chamada Operação Rockefeller, mais de 10 mil pessoas foram presas numa tentativa de preservar o país de qualquer manifestação contra a chegada de Nelson Rockefeller, então governador de Nova York. Nessa ocasião, a casa dos meus pais foi invadida por militares armados. E, meu pai, Dr Miguel Vasconcellos, então diretor do Hospital Pedro Ernesto no Rio de Janeiro, foi preso e levado para um quartel onde o interrogaram sobre a minha localização, a qual ele desconhecia. Com ele, foi levada minha irmã Regina Murat Vasconcellos. Eles foram soltos, depois de ameaçados.

A minha segunda prisão se dá então em 31 de março de 1971, depois de dois anos e meio de clandestinidade.

A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque o horror é indescritível.

Sabendo dessa impossibilidade, vou tentar descrevê-lo.

Em março de 1971, eu estava junto com Maria Luiza Garcia Rosa num quarto que alugávamos num apartamento no Jacarezinho. Eles chegaram de noite e nem houve condições de esboçar uma reação. Imediatamente fomos separadas, me jogaram num carro e me enfiaram um capuz. Começaram a me bater dentro do carro.

Quando cheguei no DOI-Codi, não sabia onde estava, só fui descobrir mais tarde, que era o quartel do Exército localizado na Rua Barão de Mesquita, que existe até hoje. Rapidamente me levaram para a sala de tortura. Fiquei nua, mas não lembro como a roupa foi tirada. A brutalidade do que se passa a partir daí confunde um pouco a minha memória. Lembro como se fossem flashes, sem continuidade. De um momento para outro, estava nua apanhando no chão. Logo em seguida me levantaram no pau de arara e começaram com os choques. Amarraram a ponta de um dos fios no dedo do meu pé enquanto a outra ficava passeando. Nos seios, na vagina, na boca. Quando começaram a jogar água, estava desesperada e achei num primeiro momento que era para aliviar a dor. Logo em seguida os choques recomeçavam muito mais fortes. Percebi que a água era para aumentar a força dos choques.

Isso durou horas. Não sei quantas. Mas deve ter se passado mais de dez horas. De tempos em tempos, me baixavam do pau de arara. Lembro que um médico entrou e me examinou. Aparentemente fui considerada capaz de resistir, pois a tortura continuou.

Logo que comecei a apanhar, achei que não ia resistir e inventei uma história que na minha cabeça me possibilitaria me suicidar. Nós tínhamos um sistema de ponto – de encontros - em que se não aparecêssemos em 48 horas, nós seríamos considerados presos e nossa família seria avisada. Eu queria proteger meus companheiros e a única coisa que me passava pela cabeça era agüentar um tempo até eu ter condições de me suicidar, pois assim todos estariam salvos. Então, disse que eu deveria estar na varanda do apartamento onde tinham me prendido, e que um companheiro passaria de carro embaixo do edifício. Eu fazia um sinal de que tudo estava bem, e ele iria me encontrar mais tarde em um determinado lugar. Eu achava que da varanda do apartamento eu poderia me jogar e tudo estaria terminado.

Mas quando eu saí do pau de arara, eu estava parálitica, a minha perna direita tinha inchado muito (depois foi diagnosticada uma flebite). Eu não conseguia mexer a perna, estava muito machucada, com febre muito alta e com os pulsos abertos por causa do pau de arara. Sem poder subir as escadas do edifício, eles me levaram até o local, mas me deixaram dentro do carro e me substituíram na varanda por uma pessoa deles com uma peruca da cor dos meus cabelos. Quando eu percebi o que estava acontecendo, comecei a ficar desesperada. Sabia que eles não iam pegar ninguém e que quando voltasse eu não iria resistir. Eu não ia conseguir me suicidar. Essa foi talvez a pior sensação da minha vida, a sensação de não poder morrer. Eu chorava igual uma louca dentro do carro e pedia por favor para eles me matarem. Eles riam. E diziam que eu ia me fuder se não caísse ninguém.

Eu não tinha muita noção das horas, mas sabia que, naquele momento, tinha que aguentar pelo menos mais 12 horas para impedir a prisão dos meus companheiros,. E não sabia como. Aos 22 anos, eu vi que tinha que inventar outra história que justificasse para mim mesmo o novo horror que se aproximava. Desde o carro, antes de ir para um encontro onde ninguém foi preso, eu comecei a dizer que a culpa era deles, que ninguém era idiota de ir num ponto porque não era eu que estava na varanda. Eu precisava me agarrar a uma história, mesmo que eles não acreditassem.

Não sei bem o que se passou quando eu voltei. As lembranças são confusas. Não sei como era possível, mas tudo ficou pior. Eles estavam histéricos. Sabiam que precisavam extrair alguma coisa em 48 horas senão perderiam meu contato. Gritavam, me xingavam e 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 no meu corpo.

Eu queria morrer e não conseguia morrer. Mas nisso praticamente eu já tinha ganho o tempo necessário para liberar os pontos com a organização. E a Marilena Vilas Boas, que mais tarde foi barbaramente assassinada, que era com quem eu tinha os encontros, conseguiu avisar minha família de que eu tinha sido presa.

Passados esses primeiros dias, eu fui largada no corredor, de capuz. Eu ficava meio desmaiada, meio dormindo.

Até que fui levada para a enfermaria. Na enfermaria, depois de algum tempo, comecei a tomar antibióticos. Não podia andar, minha perna direita estava muito inchada e não mexia, meus pulsos estavam feridos, assim como os seios e os pés. Não podia comer porque tinha levado muito choque na língua e se engolia alguma coisa, vomitava.

Médicos mais tarde calcularam que se eu não tivesse começado a ser medicada, eu teria morrido em poucos dias. Isso é uma questão importante. As circunstâncias. Com certeza

eu fui salva por circunstâncias, não pela vontade deles. Podíamos morrer a qualquer momento e por isso nos mantinham incomunicáveis em todo esse período e negavam nossa prisão. Para eles, que eram donos de nossas vidas e de nossas mortes, seria apenas mais um “acidente”, como tantos que aconteceram.

Na enfermaria, os médicos que me trataram eram os mesmos que nos “assistiam” na sala de tortura: Amilcar Lobo e Ricardo Fayal. No dia seguinte, comecei a ser interrogada por dois representantes da Bahia – eu tinha vivido clandestina durante um ano em Salvador – o Major Cinelli, do CIEX e um representante da Aeronáutica. Eles resolveram me levar para a Bahia. Disseram que iam me tratar lá.

Fui de avião da FAB para Salvador e levada para o quartel de Barbalho, onde o médico se apavorou achando que eu ia morrer em suas mãos e fez um relatório descrevendo em detalhes minha situação e pedindo um especialista. Lembro que esse médico disse: “Eu vou fazer isso porque senão você vai morrer nas minhas mãos e eu não tenho nada a ver com isso”. Trouxeram então um médico neurologista da Aeronáutica que me tratou. Minha perna começou a desinchar. Continuava de cama e sendo interrogada todos os dias pelo major Cinelli. Mas nesse momento sem tortura física.

Melhorei, a perna desinchou e fui transferida para Base Aérea em Salvador. Eu estava com a perna muito fina, sem controle no pé, a cintura torta, como se eu tivesse tido paralisia infantil. Achei que as torturas tinham terminado, quando me avisaram que eu voltaria para o Rio. Quando eles entraram na cela já me puseram o capuz. Fui levada aos trancos para o avião, e durante todo o trajeto era ameaçada de ser jogada para fora. Me levantavam da cadeira, me levavam até um lugar onde deveria ser a porta de emergência do avião e diziam que iam abrir. Voltavam a me sentar para recomeçar tudo. Em algum momento, me perguntaram pelo “Paulo”, nome de guerra do Stuart Angel Jones, e eu percebi que ele tinha caído. Depois, no Rio nunca mais perguntaram por ele. Stuart tinha sido assassinado. Só soube depois.

Eles se comportavam o tempo todo como se estivessem disputando um campeonato. E o que estava em jogo podia ser uma prisão, a morte de alguém da oposição considerado importante, o fato de alguém ter falado. Assim, o pessoal do DóI-Codi disputava com a Aeronáutica, que disputava com a polícia... O pessoal do Rio disputava com a Bahia, etc... Eles nos disputavam como se fossemos troféus, verdadeiros animais de caça.

Quando voltei ao DOI-Codi, de Salvador, a tortura seria um pouco diferente. Em 1971, eles já conheciam bem o funcionamento das organizações clandestinas e a tortura era dirigida para o seu aniquilamento. Assim, eles sabiam do esquema de pontos que tínhamos e a tortura quando éramos presos, era violenta e brutal para que entregássemos os encontros com nossos companheiros o mais rápido possível. Depois, eles sabiam que podiam usar o tempo a favor deles para conseguir informações mais estruturais. Um dos torturadores, de nome de guerra Nagib, me disse um dia que para eles nós éramos como cachorrinhos de Pavlov. O choque no início tinha de ser de alta voltagem. Mas depois, eles podiam dar choques pequenos que a nossa memória era do choque de alta voltagem. Nos já estaríamos nas mãos deles.

Acho isso muito importante porque demonstra também que essa equipe de torturadores estudava os métodos que eles eufemisticamente chamavam de “técnica de interrogatório”. Não era simplesmente uma explosão de um sádico de plantão. Num segundo momento então, a tortura era progressiva, feita de idas e vindas, de ameaças e da nossa certeza, permanentemente alimentada por eles, que tudo poderia recomeçar a qualquer momento. O objetivo era, pouco a pouco, nos anular, como pessoas e como militantes.

Foi nesse quadro, na volta, que o próprio Nagib, fez o que ele chamava de tortura sexual científica. Eu ficava nua, com um capuz na cabeça, uma corda enrolada do pescoço passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meios seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na

vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois se eu movimentasse meus braços para me proteger eu me enforcava e instintivamente voltava atrás. Ou seja, eles inventaram um método tão perverso em que aparentemente nós não reagíamos, como se fôssemos cúmplices de nossa dor. Isso durava horas ou noites, não sei bem.

Era considerado um método de aniquilamento progressivo. E foi realmente o período em que eu mais me senti desestruturada, mais do que em toda a loucura dos primeiros dias. Porque você já sabe o que é a tortura, e ela parece que nunca terá fim. Nessa época, a rotina estava implantada. Eu ficava numa cela – num período fiquei com uma menina do Paraná chamada Ruth – e era levada repetidamente para a sala de tortura, para novos interrogatórios.

Acho que a essas alturas eu já estava há dois meses na prisão, quando meu advogado, Dr Tecio Lins e Silva, conseguiu que eu fosse apresentada na Auditoria da Marinha, onde corria um processo contra mim.

Desde o primeiro dia, quando Marilena avisou minha mãe, minha família e meu advogado, tentavam desesperadamente me encontrar. Eles sabiam que se eu fosse levada na auditoria, eu estaria salva pois teria sido apresentada e seria muito difícil eles me matarem. Por isso, usaram de todos os subterfúgios e procedimentos legais para conseguirem que eu fosse apresentada. O meu advogado entrou com um pedido na Auditoria afirmando que eu tinha sido presa. A auditoria mandou uma ordem para o Quartel da PE.

Essas contradições existiam porque em meio ao horror a ditadura brasileira sempre tentou manter justificativas legais. E nós não estávamos sendo torturadas numa casa clandestina, mas num quartel do exército.

E assim um dia mandaram eu me vestir – nós usávamos um macacão na prisão – e eu fui levada por um grupo de soldados da PE para a Auditoria da Marinha.

Quando eu cheguei na auditoria eu não andava, a minha perna continuava atrofiada e eu tinha hematomas e ferimentos pelo corpo. Me levaram para uma sala onde estavam meus pais e meu advogado. Sempre rodeada pelos soldados da PE, eu pedi por favor para que eles tentassem me tirar do DOI-Codi e me levassem para o Hospital Militar. Eu sabia também que aquele momento era a única chance que eu teria de denunciar as torturas com uma prova real. Eu era a prova real da tortura. E apesar do medo imenso que sentia eu denunciei que estava naquele estado por causa das torturas, num depoimento extremamente emocionado.

Lembro – e eu tinha apenas 22 anos – que quando entrei na sala todos os juizes militares baixaram a cabeça. Não tiveram a coragem de me encarar. Como também não tiveram a coragem – apesar de todos os esforços do meu advogado – de me mandarem para o Hospital Militar e, mais uma vez, eu fui levada para o DOI-Codi. Eu tremia muito pois imaginava o que me esperava depois de ter denunciado tortura. Eu disse para o meu advogado: “Eles vão me matar”. A impotência estampada nos olhos dele era o retrato desse país.

Mas eles não podiam mais me matar porque eu já estava oficialmente presa, o que, no entanto, não tinha a menor importância para mim. O importante era que eu sabia que ia voltar a ser torturada e que eles deveriam estar furiosos com o meu depoimento. E é impressionante a capacidade deles de inventarem sempre alguma coisa diferente. Alguma coisa que vai te deixar pior ainda.

Quando cheguei na sala de tortura, estavam todos juntos e enlouquecidos. (Releio esse depoimento e vejo que a todo momento eu digo que foi a pior coisa que vivi na vida.) Bom, esse momento foi de novo o pior momento que já vivi na vida. Eles me fizeram representar o que eu tinha feito na auditoria, como se tivesse sido uma representação, uma mentira, uma palhaçada. “Ah, agora faz mais cara de choro, não está suficiente, você fez mais cara de choro do que essa lá”, “Manca mais, você mancou mais lá filha da puta”. E eu fiz tudo o que eles mandaram, eu fiz tudo que eles mandaram. A sensação era que eu tinha perdido inteiramente minha identidade. Quando a sua dor é transformada em piada com a sua ajuda é como se nada

mais tivesse sentido.

Depois disso, eu fiquei mais algum tempo no DOI-Codi, não sei precisar quanto. Sei que fui presa em 31 de março e que quase três meses depois fui finalmente mandada para a Vila Militar, onde passei a ser legalmente presa, com visita de família e advogado. De todo esse período, de todo esse horror, eu vivi também alguns momentos de esperança. No quartel da Barão de Mesquita, além das equipes de torturadores, encontrávamos soldados da Polícia do Exército em serviço militar. Era um quartel, com um funcionamento normal de quartel. E a maior parte dos soldados para mostrar serviço diante dos oficiais participavam da brutalidade. Ou nos empurrando, ou, por exemplo, dizendo que tinha um degrau a mais quando subíamos uma escada de capuz fazendo com que caíssemos. Pequenos poderes, muitos abusos. Mas nem todos se comportaram assim. Dois soldados são inesquecíveis por terem conseguido manter sua humanidade. E eu queria lembrá-los hoje.

Eu queria lembrá-los aqui, mesmo sem saber seus nomes, porque o que estamos fazendo é um exercício de humanidade. Um soldado se ofereceu para levar um bilhete para minha família. E levou. O outro foi o enfermeiro que na minha primeira noite na enfermaria passou todo o tempo acordado colocando panos quentes para tentar amenizar a dor da minha perna. Lembro que ele só repetia: “Quando eu terminar o serviço militar, quero esquecer tudo isso.”

Mas nós não podemos esquecer. E por isso estamos aqui hoje.

Estava já há cerca de dois meses na Vila Militar, quando em final de agosto, fui levada de novo para o DOI-Codi. Essa possibilidade não passava pela minha cabeça. Tinha me convencido que tudo aquilo acabara. Mas com o assassinato da Yara Yalvberg e a perseguição ao Lamarca e ao Zequinha, resolveram que eu deveria ser interrogada de novo sobre a Bahia.

Quando um sargento me disse, na Vila Militar, que eu iria ser levada para o DOI-Codi entrei em desespero, e de novo tentei suicídio. Era inadmissível voltar a viver tudo aquilo. Mas fui impedida pela minha companheira de cela, minha querida Abigail Paranhos, que perdemos para o câncer alguns anos atrás. Estava tão desesperada que me deram uma injeção e fui levada quase desmaiada para a Barão de Mesquita.

Lá tudo estava mudado. As celas tinham cama e lençol e os aparelhos de tortura foram substituídos por celas com controle de som e de temperatura, as chamadas geladeiras. Os presos eram colocados sem poder dormir, sem comer e em temperaturas baixíssimas. Fui de novo interrogada pelo Major Cinelli. Eu não estava entendendo nada do que acontecia.

Hoje, me parece que o DOI-Codi da Barão de Mesquita, a partir desse momento, foi reservado para presos que passariam por esse “interrogatório científico”. Ao mesmo tempo, os militantes das organizações armadas considerados chave foram sumariamente condenados a morte. Não iam mais para o DOI-Codi. Iam ser torturados e assassinados em outros lugares, como a Casa da Morte de Petrópolis, cuja única sobrevivente foi Ines Etienne Romeu.

Foi assim com Sérgio Furtado, com Paulo Ribeiro Bastos, com Fernando Santa Cruz e muitos outros companheiros que constam da lista de “desaparecidos”. A pena de morte foi decretada também para os combatentes urbanos nesse período, assim como foi para os militantes da Guerrilha do Araguaia. Não posso provar que houve uma decisão de matar os poucos sobreviventes das organizações armadas, mas é o que deduzo do que vivi nessa época.

O Nagib, que gostava de discursar, de me explicar as técnicas e os objetivos deles, me disse uma vez que depois de acabarem conosco, que no fundo éramos apenas garotos impertinentes, eles iam terminar com quem efetivamente importava, com aqueles que tinham feito nossas cabeças. E que depois de aniquilar as organizações armadas, iriam aniquilar o Partido Comunista Brasileiro. Efetivamente, alguns anos depois a direção do PCB foi assassinada.

É terrível você olhar para trás e descobrir que no seu país utilizou-se de métodos cruéis e criminosos na luta política. Não se tratava apenas de aniquilar quem estava se defendendo

de armas na mão, mas de aniquilar toda e qualquer visão contrária à deles. Era um método de manutenção de um poder autoritário. Uma vez na enfermaria, quando questionei o Amílcar Lobo de como um médico e psicanalista se permitia àquele papel, ele me disse que se não fosse ele seria outro, que ele era apenas um membro de uma engrenagem. Eu me lembro que respondi: muitos disseram isso em Nuremberg.

Não estamos em Nuremberg. 43 anos se passaram desses acontecimentos. Restaram pequenas cicatrizes no meu corpo, um problema de sensibilidade na minha perna direita e essa história. Uma história que compartilho com vocês não por desejo de vingança ou masoquismo, mas porque acredito que a única maneira de fortalecermos a democracia nesse país e conhecendo nosso passado. A única maneira de combater aqueles que ainda torturam por esse país afora, é mostrar que esse é – e sempre foi – um crime de lesa-humanidade.

Depois de 3 anos e meio de prisão, fui solta. É verdade que depois de tudo isso, reconstruí minha vida. Com a ajuda de minha família, de meus amigos e de um processo de análise que durou 25 anos. Mas reconstruir não significa esquecer. Reconstruir significa saber conviver com esses fatos lutando para que não se repitam jamais. O horror à violência e ao autoritarismo passou a fazer parte de mim.

Há dois anos, pedi licença ao Exército para filmar as celas onde estive presa. O pedido foi negado. Sem explicações. Como se pode avançar em direção ao futuro se não se pode reconstruir o passado? Até quando vão esconder nossa história?

Milhares de pessoas foram presas e torturadas no Rio de Janeiro. Queria pedir à Comissão que comece uma campanha para que todos aqueles que foram presos mandem um depoimento. Precisamos saber o que aconteceu. Nome, data, que torturas sofreu e quem foram os responsáveis.

Na minha época do DOI-Codi, os torturadores usavam nome de guerra e tinham seus nomes verdadeiros tampados por um esparadrapo na camisa. Mas posteriormente, consegui identificar alguns deles, que são: Major Demiurgo – então chefe do DOI-Codi e que mantinha contato com nossas famílias; Tenente Armando Avolio Filho – de nome de guerra Apolo; e Riscala Corbage, o Nagib.

Os outros não consegui localizar. E creio que passados 43 anos será quase impossível o reconhecimento. Mas outros torturados, e foram milhares, com certeza terão outras informações a dar.

Espero que a Comissão possa ouvir os que ainda estão vivos e a todos aqueles que foram reconhecidos para que possamos revelar por inteiro esse período.

Anexo 11 – Relatório Operação Pajussara (1971), Notação 12, p. 3, POL POL, Setor Terrorismo, APERJ.

-RESERVADO-

d. Levantamento da possível área de campo

- Após a morte de LARA, 'ROCHA', interrogado intensamente e torturado / por esse acontecimento, confessou que, em fins de JUNHO, havia conduzido CARLOS LAMARCA e IARA para a BAHIA, deixando esta em FEIRA DE SANTANA e dirigindo-se para a Região de BROTAS DE MACAÚBAS com LAMARCA, passando-o a JOSÉ CAMPOS BARRETO, 'JESSÊ', elemento nascido e criado em BROTAS onde também já se encontrava LUIZ ANTONIO DE SANTA BÁRBARA, 'MERENDA', ambos realizando trabalho de campo.

Segundo ainda depoimentos de MARIA LÚCIA MURAD, 'CRISTINA', e SOLANGE LOURENÇO GOMES, 'EMILIA', esta área do MR-8 já existia há mais de um ano.

e. Lançamento da primeira turma de Busca de Informes

- Na noite de 21 para 22 de agosto, seguiu para BROTAS DE MACAÚBAS uma / turma constituída de agentes do CODI/h que levantou indícios da passagem da 'kam bi' que transportara LAMARCA, porém nada mais de concreto obteve. Retornando a SALVADOR, e discutindo com 'ROCHA' sobre pontos do trajeto percorrido / pelo mesmo, chegou-se à conclusão de que 'ROCHA' havia passado realmente por BROTAS DE MACAÚBAS.

Ainda na tarde de 21, com a apreensão da documentação que 'MENININHO' / transportava, na GUANABARA, inclusive as cartas de LAMARCA para LARA, con firmou-se a probabilidade de ele ainda se encontrar naquela região, pois a data de seu último assentamento era de 16 de agosto, portanto, onze dias após a prisão de 'ROCHA', a qual LAMARCA já tinha conhecimento.

Em decorrência desses fatos, começaram a chegar a SALVADOR os primeiros agentes do CIE, CISA e CENIMAR.

3. DESCRIÇÃO GERAL DA REGIÃO

a. Condições climáticas e meteorológicas

(1) - Clima

(a) - O clima é tropical, possuindo duas estações distintas: inverno e verão.

-RESERVADO-

41337

Anexo 12- Relatório Operação Pajussara (1991), Notação 12, p.s 63, POL POL, Setor





Anexo 13 – Relatório Operação Pajussara, Notação 12, p. 64, POL POL, Setor Terrorismo, APERJ.



## Anexo 14 – Prontuário Lúcia Murat, GB 4.878, 1974, p. 230. POL POL, DOPS, APERJ.

**ESTADO DO RIO DE JANEIRO (LEI COMPLEMENTAR Nº 20, DE 1/7/67)**  
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA  
DEPARTAMENTO DE ORDEM PÚBLICA E SOCIAL  
DIVISÃO DE INFORMAÇÕES

**INFORMAÇÃO SP/SAS Nº** 3099

Rio de Janeiro, ~~25~~ 25 / 03 / 1975

ASSUNTO: **LUCIA MARIA MURAT DE VASCONCELOS**

ORIGEM: **DOPS/RJ**

CLASSIFICAÇÃO:

DEPUSÃO: **ARJ/SNI - I EXÉRCITO - CISA-450 RCD - GENINAR**

DIF. desde origem:

ANEXOS:

REFERENCIAS: **PROT. 10253/74-DI - INPE SP/SAS Nº 3099/75**

Este Departamento, ampliando o contido no Informe SP/SAS Nº 3099, datado de 30/12/1974, informa:

1 - LUCIA MARIA MURAT DE VASCONCELOS é solteira, vivendo associada com o subversivo CLÁUDIO TORRES DA SILVA, que se encontra preso, cumprindo pena capitulada na Lei de Segurança Nacional. Cursa atualmente Economia no Centro de Estudos Sociais Aplicado, na Universidade Federal Fluminense e reside na Rua Hilário Corvêa 30/202, e desde outubro de 1974 é arquivista-pesquisadora "D", da empresa jornalística "Jornal do Brasil".



2 - Segundo o advogado da nominada, Dr. Arthur Lavigne, seu ingresso na referida empresa foi uma fórmula de recuperá-la. Os trabalhos por ela elaborados para o "Jornal de Debates" de São Paulo, foram aceitos pela direção do J.B., dando margem a que fossem preenchidos todos os requisitos exigidos para sua admissão naquela empresa. Não foram concedidas quaisquer facilidades quando do ato admissional.

-XXX-

S. S. P. — D. G. I. E. — R. J.  
DARO — S. L. — S. D.  
Prontuário n.º 4878  
Página n.º 23

Anexo 15 – Movimento Feminista, Notação 159, Setor Comunismo, 1982, p. 318, POL POL, APERJ.

**CONFIDENCIAL**

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
 SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
 SERVIÇO DE INFORMAÇÕES

**INFORME Nº 1132/82-SI/SR/DPF/RJ**

DATA : 16 SET 1982  
 ASSUNTO : MOVIMENTOS FEMINISTAS - BRASIL

REFERÊNCIA : \*-\*  
 ORIGEM : AC/SNI (20 ABO 82)  
 AVALIAÇÃO : A-1  
 ÁREA : \*-\*  
 DIFUSÃO ANTERIOR : (\*)  
 DIFUSÃO : DPF1/NIT - DPF1/NIG- DPF1/CPe- DPF2/AR- DGIE/RJ- PM2/PMERJ  
 ANEXOS : CÓPIAS DE DOCUMENTOS (10 FLS.)

---

1. Os vários segmentos esquerdistas, em atuação no País, consideram essencial, para combater o regime, a formação de grupos de pressão feministas.

1.1. Desse modo, os movimentos feministas vêm adquirindo grande impulso, caracterizado pelo aparecimento e resurgimento de várias entidades que, sob o pretexto de melhorar as condições de participação da mulher na Sociedade, estão sendo manipuladas política e ideologicamente.

2. No quadro (anexo), estão as principais entidades feministas atuantes no País, destacando-se os seguintes aspectos:

2.1. A participação de partidos da oposição nos referidos movimentos, particularmente o PARTIDO DO MOVIMENTO DEMOCRÁTICO BRASILEIRO (PMDB) e o PARTIDO DOS TRABALHADORES (PT); e

2.2. O controle, pela organização subversiva MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO DITO DE OUTUBRO (MR-8), de 7 (sete) Federações de Mulheres.

.....

(\*) DIFUSÃO ANTERIOR: CIE - CENIMAR - CISA e A.SNI/ABE-ACG-AFZ-AMA-APP-APF-ARJ-ASE-  
 ASV- SI's/SR's/DPF-AC-AM-BA-CE-GO-MA-MG-MT-PA-PE-PI-PR-RS-SC-SP  
 CI/DPF

**CONFIDENCIAL**

DPF-1127



Anexo 16 – Prontuário Lilian Maria Pinto Godim, Prontuário Número 18705, Ano 1970, DOPS, Arquivo Público de Pernambuco. Terrorismo, APERJ.


PODER JUDICIÁRIO  
JUSTIÇA MILITAR  
AUDITORIA DA 7ª CIRCUNSCRIÇÃO JUDICIÁRIA MILITAR

**CERTIDÃO**

CERTIFICO, a requerimento da Dra. Mécia de Albuquerque Ferreira, brasileira, casada, advog da, residente na Capital, que, revendo em meu Cartório os Livros competentes desta Juízo Militar, constatei as fls. 381 do Livro Tombo nº 03, que LILIA MARIA PINTO GONDIM, brasileira, solteira, com 19 anos de idade, estudante, filha de José Luiz de Barros Gondim e de dona Occearina Pinto Gondim, foi denunciada pela Procuradoria Militar, em 30 de Novembro de 1969, no Process-Crime sob nº 47/69, como infratora do parágrafo único do artigo 39, da Lei nº 1802/53, sendo, finalmente, julgada e condenada por maioria de votos pelo Egrégio Conselho Permanente de Justiça do Exército, em sessão realizada no dia 09 de Abril de 1970, à pena de hum (1) ano de detenção, como infratora do § único do artigo 39, da Lei nº 1802/53. Certifico, outrossim, que o processo acima apontado foi remetido ao Egrégio Superior Tribunal Militar em grau de apelação da defesa, havendo aquela Alta Corte de Justiça Militar, em sessão realizada no dia 16 de Dezembro de 1970, dado provimento à apelação da defesa para reformar, por maioria a sentença e absolver LILIA MARIA PINTO GONDIM do crime previsto no § único do artigo 39, da Lei 1802/53, conforme comunicação feita a esta Auditoria através do Rádio nº 3011-DSJ, de 17 de Dezembro de 1970, daquele S.T.M. Certifico, finalmente, que contra LILIA MARIA PINTO GONDIM não existe nenhum outro processo ou Inquérito Policial Militar em andamento nesta Auditoria, até a presente data. É o que me cumpre certificar, na forma requerida; dou fé. Dado e passado nesta Cidade do Recife, na Sede da Auditoria da 7ª Circunscrição Judiciária Militar, aos vinte e cinco dias do mês de Março do ano de mil novecentos e setenta e um. Eu, [Assinatura], Escrivão, que datilografar e subscrevo.

Data supra  
[Assinatura]

EM TEMPO: Certifico que o Acórdão do STM acima referido transitou em julgado em 21-12-1970; dou fé.



Anexo 17 – Prontuário Dulce Pandolfi, Prontuário 19032, DOPS, Arquivo Público Recife (PE).

Visto  
O SECRETARIO  
*[Assinatura]*

**SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA**  
Gabinete de identificação

REGISTO DE IDENTIFICAÇÃO CIVIL N.º 576.564 LIVRO 5764  
F. 19032

MODELO N.º 4

Da: DULCE CHAVES PANDOLFI  
Idade: 15 anos. (Nascida em 16 de 12 de 1948.)  
No município de: Recife  
Estado de: Pernambuco  
Nacionalidade: brasileira  
Pai: Luís Pandolfi  
Mãe: Carmen de Castro Chaves Pandolfi

Estado civil: solteira  
Profissão: estudante  
Inscrição: gineasi

Residência: Guadalupe Pereira nº 150

SINAIS CARAS

Culor: branca  
Cabelos: casta. e lisos  
Olhos: esverdeados 0.5  
Estatura 1 m. e 61 centímetros

Documento apresentado: Cartão assinada, a 14 de Maio de 1963, por 33.564, expedida, a 24 de outubro de 1963, pelo Registro Civil da Praça Recife - Pernambuco.

Individual Dactiloscópica

SÉRIE	SEÇÃO
<u>1363</u>	<u>V-2222</u>

Data da identificação: 26 de junho de 1963  
Nome, por extenso, da identificada: Dulce Chaves Pandolfi

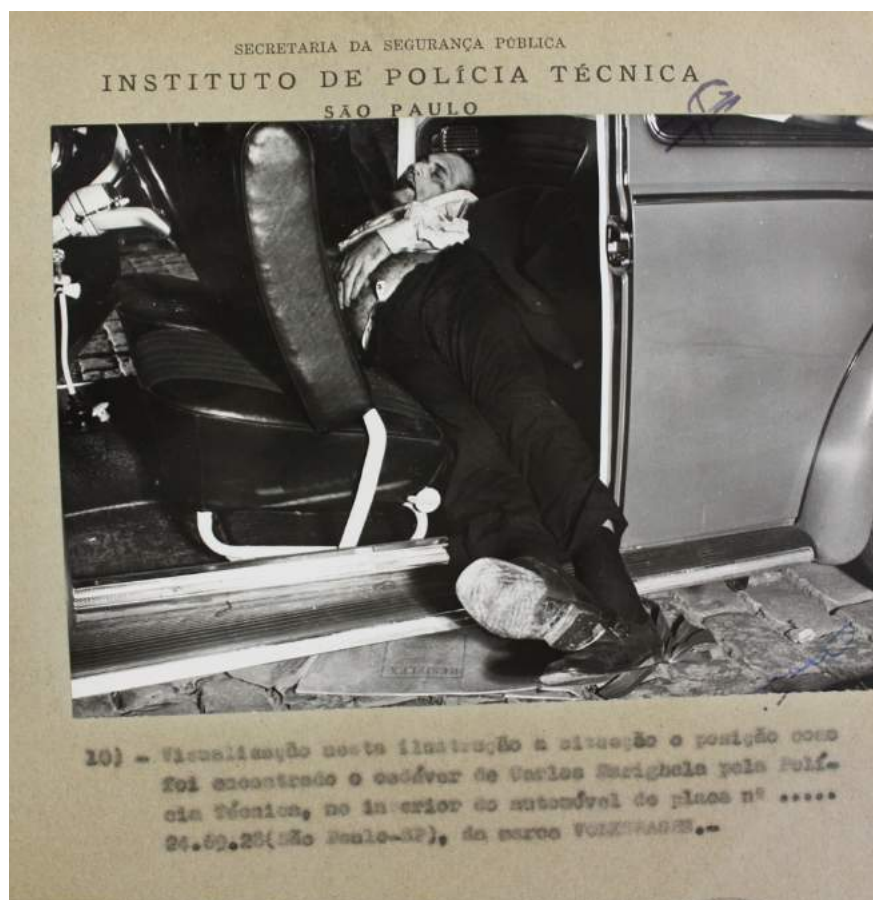
Obs.:  
Assinatura do encarregado do serviço: *[Assinatura]*

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA  
GABINETE DE IDENTIFICAÇÃO

IMPRESSÕES DACTILOSCÓPICAS

SÉRIE	MÃO DIREITA					
		POLGARES	INDICADORES	MÉDIOS	ANULARES	MÍNIMOS
SEÇÃO	MÃO ESQUERDA					

Anexo 18 – Carlos Marighella, Relatório IML, Inquérito Policial, Prontuário 7.593, DEOPS (SP)





**Anexo 19 – Iara Ceci Oliveira Falcon, Prontuário Número 37.348, Arquivo Público de Pernambuco, DOPS, Recife.**

Nome	Iara			Sobrenome	Ceci Oliveira Falcon		
Idade	23	anos.	Nascido em	Salvador, 09	de	outubro	de 1946
E. Civil	solteiro		Nacionalidade	Brasileiro		Natural de	Salvador-Bahia
Filiação: pai	Valentim Falcon Braga						
Mãe	Barbara Elvira Oliveira			Instrução	superior		
Profissão	estudante		Residência	rua Silva Ferreira 52-S. Amaro.			
Notas Cromáticas	Côr	branca	Cabelos	castanhos		Estatura:	1 m. e 54 cts.
	Barba	****	Bigodes	****		Olhos	castanhos
Preso em	de	de	de	Identificado em	18	de	junho de 1970.

SINAIS PARTICULARES	Fotografia tirada em	18	de	6	de 1970.
OBSERVAÇÕES					
<p>Em 18-6-970 foi apresentado ao Instituto com ofício nº 183/DOS, de 10-6-970 da Delegacia de Ordem Social, afim de ser identificado por exercer atividades subversivas.</p>					

Prontuario Individual


NOME: Iara Ceci Oliveira Falcon

Nº DOCUMENTO: 19036

DATA DO DOCUMENTO: 1970

QUANTIDADE DE DOCUMENTOS: 33

FUNDO SSP Nº: 25050

Anexo 20 – Lúcia Murat, Prontuário 4.878, DOPS, APERJ.


RESERVADO

GB - SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA  
DEPARTAMENTO DE ORDEN POLITICA E SOCIAL  
DIVISÃO DE OPERAÇÕES-SERVIÇO DE BUSCAS.  
SEÇÃO DE BUSCAS OSTENSIVAS

LUCIA MARIA MURAT DE VASCONCELOS

" MARIANA "

CONFIDENCIAL



Anexo à Mem. 055/880-71.

ACAF/

CONFIDENCIAL

S. S. P. — D. G. I. E. — R. J.  
DAHQ — S. I. — S. D.  
Prontuário n.º 4878  
Documento n.º 30