

Descolonizando o cinema e a memória da ditadura brasileira: documentários realizados por mulheres após 1985

Decolonizing cinema and memory of the Brazilian dictatorship: documentaries made by women after 1985

LAÍS GONÇALVES NATALINO

Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos
laisnatalino@hotmail.com

Resumo

Este artigo trata da reconstrução da memória da ditadura civil-militar brasileira através da perspectiva de mulheres realizadoras. Baseia-se, para isso, no cinema documental realizado por mulheres após o fim da ditadura no Brasil, em 1985, e pretende, portanto, evidenciar questões de memória, identidade e trauma e sua intersecção com questões de género. Trata-se de demonstrar como o cinema documental realizado por mulheres constitui um acervo de narrativas memorialísticas originais, diferenciadas, específicas e pessoais sobre a ditadura, memórias estas que são, também, perpassadas pela vivência de género. Este trabalho insere-se num movimento de pesquisas que tem vindo a descolonizar a história do cinema, em específico do cinema brasileiro, e especialmente através do reconhecimento do papel de mulheres realizadoras nos resgates históricos e memorialísticos.

Palavras-chave

Documentários | memória | autoritarismos | género

Abstract

This article aims to discuss the reconstruction of Brazilian dictatorship's memory from the perspective of women filmmakers. For this purpose, it is based on documentary films authored by women after the dictatorship (post-1985). It highlights disputes on memory, identity and trauma and their intersection with gender issues. It also demonstrates how documentary films made by women constitute original, differentiated, specific and personal memorial narratives about the Brazilian military dictatorship; memories that are also permeated by the experience of gender. This work is part of the research movement that has been decolonizing the history of cinema, namely of Brazilian cinema, and specifically through the recognition of the role of female directors in the reconstruction of memory.

Keywords

Documentaries | memory | authoritarianisms | gender

Mulheres no cinema brasileiro: protagonismo, militância e resistência

Em 1964, ocorreu, no Brasil, um golpe militar que redesenhou o panorama político, social, econômico e cultural do País pelas duas décadas seguintes, uma vez que instalou uma ditadura civil-militar que durou até 1985. Este foi um período marcado por desrespeito aos direitos humanos, repressão, tortura e lutas pela liberdade. Nesse cenário, a resistência ocupou diversas frentes e a participação das mulheres se fez presente através da organização de clubes de mães, associações, comunidades eclesiais, movimentos estudantis, partidos políticos, sindicatos, na luta armada e na clandestinidade.

No entanto, essas “mulheres foram relegadas à periferia do discurso histórico” (Kaplan 2001, 2) o que confirma a necessidade e a urgência de descolonizar a história, a memória e inclusive discutir como determinados contextos “marcaram indelevelmente as práticas artísticas femininas e as formas de resiliência e resistência engendradas pelas mulheres nas suas práticas criativas” (Macedo 2020, 7).

Corroboro com Karla Holanda (2017, 7) quando a autora trata da existência de uma expressão feminina, que é “antes de tudo, uma expressão libertária de resistência, de reformulação política, de expressão transformadora e de construção de novas percepções críticas e projetos políticos”. Nesse sentido, interesse me, particularmente, pela linguagem cinematográfica, uma vez que esta emprega referências reais e elementos ficcionais como forma de construir narrativas que documentam o passado, narrativas

que transitam pelas fronteiras entre o relato ficcional/subjetivo e o factual/objetivo.

O chamado “cinema dominante” sempre definiu posições e significados para as mulheres. Teresa De Lauretis (1993, 121) defende que esses modelos devem ser constantemente transgredidos e provocados, num trabalho de resistência à identificação. Para a autora, a crítica e a prática feminista do cinema necessitam “reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva — uma visão de ‘outro lugar’” (1994, 236).

Assim, o objetivo deste artigo é discutir como as memórias da ditadura foram reconstruídas e ainda se reconstróem através do cinema, especialmente no cinema documental realizado por mulheres. Proponho-me, portanto, a refletir como a narrativa produzida por mulheres “procura dar significado a experiências até então silenciadas” (Bezerra 2014, 36), isto é, “analisar o modo como esse recordar se estrutura através da inter-relação entre a memória histórica e a memória pessoal” (*Ibidem*). Para tanto, dedico meu olhar ao cinema, especialmente ao cinema documental realizado após 1985. As discussões incidem, principalmente, sobre mulheres que vivenciaram regimes ditatoriais diretamente e exibem ou exploram essa experiência no cinema; e mulheres de gerações mais jovens que refletem criticamente sobre esses regimes através do cinema documental.

Em *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, Holanda e Tedesco (2017) fazem um resgate histórico do cinema realizado por mulheres no Brasil e ampliam o pensamento crítico feminista no campo do cinema e do audiovisual. O volume apresenta as diversas fases do cinema brasileiro e demonstra a pluralidade e o protagonismo das mulheres num campo maioritariamente dominado por homens. Nesse contexto, destacam-se os nomes de Cléo de Verberena, a primeira mulher a realizar um filme no Brasil (em 1930) Carmen Santos, Eva Nil e Gilda Bojunga.

O documentário *A entrevista*, de Helena Solberg (1966), é considerado um marco no cinema brasileiro moderno de autoria de mulheres¹ e é também uma crítica aos valores das mulheres da classe média alta do Rio de Janeiro da época. O filme tem 19 minutos e constitui-se como um conjunto de vozes em *over*² de várias mulheres que falam sobre casamento, filhos, educação, sexo, trabalho e independência. Para Holanda (2017, 51), “as vozes elaboram uma fala contraditória (...) que foge do tom doutrinário (...) valoriza a pluralidade de pensamentos e realça a ambiguidade”. *A entrevista* termina com cenas da deposição do presidente João Goulart e a instauração do regime militar no Brasil, legitimado pela Marcha da Família com Deus pela Liberdade, movimento liderado por mulheres conservadoras da camada média brasileira a favor da ditadura.

¹ No contexto do cinema de mulheres aumentou expressivamente a realização de documentários com temáticas que se voltavam para questões caras ao feminismo. De acordo com o *Catálogo do documentário brasileiro*, as mulheres realizaram e corealizaram 11 documentários nos anos de 1960. Já em 1970 esse número passa para 183 (Holanda 2017, 50).

² A narração foi resultado de uma seleção de setenta entrevistas realizadas com mulheres entre 18 e 27 anos.



Imagem 1

Encarte e cena final do filme *A entrevista*.

© Helena Solberg (1966).

A partir de 1970, com a agenda feminista em pauta, surgiram os primeiros festivais de cinema feito por mulheres na Europa e nos Estados Unidos³, o que impulsionou um importante aumento da participação, como realizadoras⁴, das mulheres no cinema brasileiro. Em 1975, foi decretado, pela Organização das Nações Unidas (ONU), o Ano Internacional da Mulher, momento que favoreceu a promoção de uma das primeiras ações organizadas por um grupo de mulheres do cinema brasileiro, o evento *A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Posteriormente, foi criado o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, que teve por objetivo reivindicar medidas de combate à desigualdade de gênero no meio audiovisual, a criação de novos espaços de debate e o treinamento da mão de obra de mulheres.

É a partir dessas iniciativas que surge, no Brasil, o “cinema de mulheres”⁵ (Veiga 2013), termo que caracteriza filmes que alinham questões relacionadas com a condição das mulheres ao que se chama contracinema⁶, e que seria uma resposta feminista ao cinema tradicional. Do ponto de vista crítico e teórico, a ascensão do cinema de mulheres representou uma rutura temática e estética, mas sobretudo foi “mais um chamado de reação às mulheres, que deveriam, por meio do cinema, elaborar sua própria

³ International Women’s Film Festival de Nova York (1972), Women’s Film Festival (1972), em Edimburgo, London Women’s Film Group (1971).

⁴ As mulheres até então estavam relegadas a funções técnicas (como montagem) ou à atuação.

⁵ “Essa classificação de cinema, que gerou polêmica e ganhou relevância nos debates em torno do tema, pode ser analisada como um acontecimento histórico, que acompanhou a emergência dos movimentos feministas em diversas partes do mundo e com eles dialogou.” (Veiga 2013, 22).

⁶ O termo foi inicialmente proposto por Peter Wollen no texto “Godard and Counter Cinema: Vent d’Est”, publicado em *Afterimage*, em 1972.

representação, denunciando e rompendo com as expectativas e o prazer do olhar masculino⁷ do espectador” (Veiga 2013, 134-135).

Alguns nomes de grande importância no contexto do “cinema de mulheres” no Brasil são: Vera Figueiredo, Adélia Sampaio, Ana Carolina, Ana Maria Magalhães, Tereza Trautman e Helena Solberg. Os primeiros longas-metragens de Helena Solberg foram os documentários *The emerging woman* (1974), *The double day*⁸ (1975) e *Simplemente Jenny* (1977)⁹. Esses filmes constituíram a chamada “trilogia da mulher”, uma vez que tratavam de reivindicações relacionadas com o sufrágio feminino, a equiparação de salários e condições de trabalho, ao aborto, divórcio e à violência contra mulheres.¹⁰

Em 1974, Ana Carolina realizou o documentário *Getúlio Vargas*, idealizado para homenagear os 20 anos da morte do antigo presidente do Brasil. O filme, que permite compreender uma longa tradição de pensamento autoritário, no Brasil, inclui imagens de arquivo do Departamento de Imprensa e Propaganda, da Agência Nacional e da Fundação Cinemateca Brasileira, tem início com a narração da carta de suicídio deixada por Getúlio Vargas e cobre os principais eventos vivenciados pelo presidente: a tomada do poder (1930-1945), o período eleitoral (1950-1954) e o fim de seu governo, que terminou abruptamente com sua morte.

Apesar de usar várias referências culturais da época, a realizadora não sustenta efetivamente os fatos históricos, políticos e até mesmo da vida pessoal de Vargas. Em entrevista¹¹, Ana Carolina menciona que teve liberdade na criação, mas confirma que não tinha rigor de análise e conhecimento da política brasileira para falar sobre ela. A realizadora menciona que o filme foi produzido em 42 dias e que ela montou a dramatização totalmente à revelia do que estava acontecendo no cenário político e social brasileiro da época.

Neste filme, chama a atenção o processo de construção da ditadura brasileira através da propaganda, focada em mostrar como a figura política de Vargas “entra para a história” como mártir, herói, salvador, defensor do Brasil. Os hinos que dizem “Getúlio nosso salvador” (cantado por crianças) ou “Getúlio Vargas para um Brasil melhor... Getúlio Vargas porque é o maior” (cantado por mulheres) elucidam muito bem esse ponto. O apoio

⁷ Este processo de “colonização” e “descolonização” do olhar — amplamente difundido nos Estudos de Género — parece interessante para pensarmos o domínio do género nos mais diversos aspetos da vida cotidiana e evidentemente isso também ocorre no cinema (Veiga 2013).

⁸ Este filme traz a ideia que, especialmente nos países subdesenvolvidos, deve-se relacionar a opressão da mulher a aspetos económicos da sociedade. A realizadora defende que as mulheres latino-americanas são exploradas duplamente, por compartilharem com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, por serem mulheres (Tavares 2017, 93).

⁹ A partir da década de 1980, Solberg passa a dedicar-se sobretudo a filmes relacionados às ditaduras latino-americanas, mas ainda com a presença de mulheres — militantes operárias, agricultoras, estudantes, donas de casa e cientistas políticas — que contribuem com seus depoimentos (*Ibidem*).

¹⁰ Em 2017 Helena Solberg retoma alguns desses temas no documentário *Meu corpo, minha vida*, que trata, especialmente, da questão do aborto no Brasil.

¹¹ Museu da Imagem e do Som de São Paulo — MIS. Memória do Cinema I Ana Carolina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFRNypf6Hp4>. Consultado em: 20 jan. 2021.

da Igreja Católica também é destacado em imagens e hinos que se referem ao Presidente quase como uma entidade religiosa — “o nosso bom presidente, eterno pai tão clemente” — até mesmo após sua morte. Veja-se o exemplo a seguir, retirado do filme:

Jesus Cristo, pelo povo, padeceu morte e paixão. Getúlio foi outro Cristo, pagou com seu coração, com uma bala sublime para salvar toda nação. Morreu, mas ressuscitou e subiu ao céu com glória, assim a de ser Getúlio que vai ficar na memória, viverá eternamente, alongando a nossa história. Todo povo brasileiro tem o coração trancado, por saber que estranhamente o nosso presidente morreu suicidado (*Getúlio Vargas*, Ana Carolina, 1974).

Após a realização deste filme, Ana Carolina dedicou-se a discutir a situação hierarquicamente inferior das mulheres, criticar a família tradicional, refletir sobre a sexualidade e o corpo feminino e desconstruir a ideia do amor romântico com as ficções *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987). Esses filmes compõem uma trilogia que, segundo a própria realizadora, representa “o processo progressivo da mulher em busca de sua identidade” (Ana Carolina 2010, s.p.). Ana Carolina é a cineasta mais conhecida de sua época, uma vez que conseguiu contornar os obstáculos da censura, por meio de alegorias, metáforas e ironias, que eram a base de sua estética e linguagem cinematográfica. Seus filmes quase sempre usavam um tom de ironia e humor e os diálogos incluíam provérbios e frases feitas que faziam referência ao autoritarismo ditatorial e ao modelo de mulher e família tradicional.

A memória da ditadura brasileira no cinema documental realizado por mulheres após 1985

Ao compartilharmos memórias, construímos um bem comum que nos une.
(Arantes 2019, 95)¹²

Após ter destacado brevemente o trabalho de algumas mulheres que foram protagonistas e militantes na realização de cinema brasileiro durante a ditadura militar, articulo o cinema de mulheres e a memória da ditadura, dando enfoque ao trabalho de realizadoras que se propuseram a reconstruir essa memória através de seus filmes, especialmente no cinema documental. Esses filmes acrescentam uma dimensão à memória popular e à história social e sobretudo “mostram aspetos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico” (Nichols 2005, 27). Para além disto, “eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições” (*Ibidem*).

¹² Arantes, Prinscila. 2019. “Memória, arquivo e curadoria na cultura digital”. *Aurora: revista de arte, mídia e política*. v.12, n.34, p. 94-108.

No contexto do cinema de mulheres, Veiga (2013, 319) considera que “O documentário não só ‘documenta’, mas também contesta e opina sobre o que coloca em cena, produzindo um discurso necessário para alertar sobre os perigos (...) na constituição da subjetividade das mulheres.” O cinema documental é, portanto, uma interessante fonte para a (re)construção da memória cultural, na medida em que se apresenta como uma memória pessoal de um momento histórico e o faz por meio de filmes que podem ser vistos como parte de um contexto cultural (Pereira 2020, 64).

Os documentários que se propõem abordar a ditadura militar brasileira demandam um olhar cuidadoso para dois tipos de silêncio: 1) o das vítimas e dos sobreviventes da repressão — “que se calam pela própria incapacidade de dizer o indizível do horror vivido nas salas de tortura, pela ausência de uma dimensão pública para a narrativa” (Teles 2009, 57). E 2) o silêncio da sociedade como um todo (indivíduos e instituições, do Estado e não-governamentais) — “que se nega a falar ou ouvir o assunto, eximindo-se de qualquer responsabilidade coletiva que todo povo, governo e instituições têm com o coletivo e com sua história” (*Ibidem*).

Que bom te ver viva (1989), de Lúcia Murat, é um dos primeiros filmes a problematizar essa questão, a partir de depoimentos de oito ex-presas políticas, que contam experiências, memórias e traumas deixados pela prisão e pela tortura. Atente-se neste excerto de um depoimento no filme:

Quando a gente fala dessas coisas, parece que estamos falando de uma coisa velha, do passado, parece que a gente é rancorosa (...). Eu já ouvi muitas vezes as pessoas falarem isso, eu me senti como que as pessoas me olhando assim: mas como é? Não dá para passar uma borracha? Lá vem de novo falar em tortura! Que coisa mais antiga! Esquece! (Rosalinda Santa Cruz, militante da esquerda armada).

O filme alterna depoimentos, materiais de arquivo e monólogos de uma personagem ficcional, interpretada pela atriz Irene Ravache¹³, que interpela o público com ironia e revolta.

Que bom te ver viva centra-se na perspectiva das mulheres sobre a tortura — e essencialmente nos modos de sobrevivência a ela. A citação do psicanalista Bruno Bettelheim que aparece no início do filme — “A psicanálise explica por que se enlouquece, não por que se sobrevive” — parece indicar que o filme vai abordar justamente a questão da sobrevivência, que até então era totalmente negligenciada e silenciada.

Os depoimentos evidenciam que a condição de ser mulher era utilizada para provocar ainda maior degradação às torturadas, seja fisicamente — com as mais diversas

¹³ A escolha dessa atriz pode se justificar numa tentativa de aproximar a realidade retratada no documentário à audiência, isto é, para ativar a percepção do público. No Brasil, Ravache é reconhecida como uma das melhores atrizes de sua geração. Desde a década de 1970, venceu diversos prêmios de melhor atriz — no teatro, no cinema, mas principalmente na televisão.



Imagem 2
Cena do filme *Que bom te ver viva*. © Lucia Murat (1989)

formas de violação do corpo — seja psicologicamente (com agressões verbais de cunho machista, por exemplo).

O sentimento paradoxal de culpa pela sobrevivência também aparece em vários depoimentos, seja por não ter tido coragem de cometer suicídio quando foram presas, por não ter resistido à tortura e ter passado informações que entregaram companheiros ou por ter sobrevivido enquanto entes queridos foram mortos ou desapareceram.

Os desaparecidos e a importância do lugar do corpo são temas que também surgem em um dos depoimentos e que são posteriormente retomados em outros documentários:

(...) quando a gente perde uma pessoa muito amada, muito querida, (...) a única forma de a gente aceitar a morte é ter o corpo, é poder enterrar e dizer tenho essa dor que precisa ser superada e vencida, porque ela é concreta, ela existe. E como não existia o corpo, existia sempre a esperança de vida (Rosalinda Santa Cruz, *Que bom te ver viva*, 1989).

Outro ponto muito interessante trazido no filme é a correlação entre a violência da tortura e as outras formas de violência que fazem parte do dia a dia dos moradores da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, uma região marcada por sérios problemas sociais e de violência urbana há décadas. Ao relacionar a memória da ditadura e outras formas de violência intrínsecas à estrutura social brasileira, Murat parece convocar a audiência a pensar criticamente não só sobre o processo de construção da memória coletiva, mas também sobre os efeitos que a ditadura tem no momento presente (Bezerra 2014, 44).

Lucia Murat foi uma mulher importante no movimento contra a ditadura, participou do movimento estudantil, entrou para a luta armada, sofreu tortura e ficou presa por três anos. Suas experiências durante a ditadura militar influenciaram fortemente sua obra, especialmente no documentário *Que bom te ver viva*, mas também na ficção *Quase dois irmãos* (2005), no documentário *Uma longa viagem* (2011) e no mais recente filme que mistura ficção com sequências documentais, *Ana. Sem título* (2020). A realizadora também participa do documentário *Torre das donzelas* (2018) de Susanna Lira.

Adélia Sampaio representa outro nome de grande importância para o cinema brasileiro realizado por mulheres. Essa realizadora também foi presa durante a ditadura militar e, em 1987, levou o tema da opressão para o cinema e para a televisão com seu segundo longa-metragem *Fugindo do passado: um drink para Tetéia e história banal*. Segundo a autora, “aborda a solidão de uma mulher, os pesadelos de um campo de concentração e o desencontro com o marido que a faz ter como companhia dois bonecos (Abelardo e Heloisa) e perambular pela noite em busca de não sabe o quê” (Sampaio 2007, s.p.).

Adélia Sampaio foi a primeira realizadora negra do Brasil. No filme *Amor maldito* (1984) levou para as telas temas até então secundarizados pela agenda feminista brasileira da época — como o lesbianismo, as políticas do corpo e o questionamento da heteronormatividade — e desafiou o projeto moral civil-militar que considerava a homossexualidade como desvio moral.

Em 2001, Adélia Sampaio, em parceria com Paulo Markun, realizou o documentário *AI-5 — O dia que não existiu*. Montado a partir de documentos, sons, imagens de arquivos, depoimentos e reconstituições dramatizadas, o filme traz uma retrospectiva do que estava acontecendo no mundo em 1968 e reproduz a história pouco conhecida da sessão da Câmara dos Deputados, que negou a licença para processar Márcio Moreira Alves¹⁴. O então deputado foi considerado o “causador” do “O Ato Institucional Número Cinco” (A-I5)¹⁵, que desencadeou o período mais difícil do regime ditatorial militar brasileiro.

O documentário destaca também a atuação de mulheres na política da época com a participação da deputada Julia Steinbruch, que fala sobre o manifesto assinado pelas mães do Brasil questionando a violência, prisão e repressão dos estudantes; e da deputada Nysia Carone, que faz o emblemático pronunciamento: “Prefiro ser dona de casa, soberana no lar, a ser deputada chamada de Excelência, mas ter que votar contra a Constituição. Já é hora de dizer: basta de tanto sofrimento!”.

Memórias clandestinas (2004), de Maria Thereza Azevedo, também aborda o ativismo, especialmente o movimento social agrário que lutou contra a exploração do trabalhador rural e pela posse da terra entre 1950 e 1964: as Ligas Camponesas. Essa mulher foi Alexina Crespo, esposa de Francisco Julião, advogado e deputado pernambucano, que foi transformado em herói ao assumir a causa camponesa e liderar um movimento de repercussão internacional. Para a realizadora,

¹⁴ Em um discurso, o deputado propôs um boicote ao militarismo e pediu ao povo brasileiro que ninguém participasse das comemorações do Dia da Independência do Brasil. A ata dessa sessão legislativa não foi publicada pelo Diário Oficial e até a virada do século XX ninguém tinha conhecimento de sua existência.

¹⁵ O AI-5 foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968 e resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado.

Na condição de mulher, condição construída socialmente, Alexina era considerada uma “ajudante”, dona de casa, mãe de quatro filhos e suas ações nas Ligas eram clandestinas, ou seja, teve uma vida pautada pela invisibilidade. (...) Assim, construir uma história para Alexina Crespo significava tirá-la da zona de sombra deslocando a história de grandes feitos dos heróis para o relato dos chamados *pequenos nadas*¹⁶, dos excluídos da historiografia oficial, principalmente no que se refere à participação feminina na política brasileira (Azevedo 2013, 230-231, grifo da autora).

No artigo *Memórias clandestinas: o documentário e a construção de uma história*, Maria Thereza Azevedo (2013) comenta o processo de idealização, roteiro, montagem e edição do filme, que constrói sua narrativa principalmente através de depoimentos, imagens e memórias da Casa de Caxangá, antiga morada da família de Alexina e Julião. O filme estrutura-se a partir de seis pontos: a infância dos filhos na casa em Caxangá; a chegada dos camponeses; a organização das ligas; a luta armada; o Golpe Militar; e por fim o exílio (*Ibidem*). Sem dúvida, este é um documentário incontornável para o resgate da memória e da participação das mulheres na resistência à ditadura brasileira e para a organização da história de mulheres, uma vez que dá visibilidade a figura de coragem e resistência que foi Alexina Crespo.

Outro documentário que também aborda a Revolução Camponesa e oferece uma interessante possibilidade de pensar o passado e o presente é o filme *Memória para Uso Diário* (2007), de Beth Formaggini. Montado a partir de imagens de arquivo (pessoais e públicos), depoimentos de mulheres, ex-militantes, filhas e esposas de militantes comunistas, ex-participantes da luta armada ou ex-exiladas e reportagens dos anos de 1985 a 1996, o documentário aborda temas como: a abertura dos arquivos da ditadura, a partir de 1992 — evidenciando que grande parte desses documentos foi queimada e/ou destruída -, as buscas pelos desaparecidos — que incluía a busca em e por cemitérios clandestinos¹⁷ -, os traumas deixados pela tortura — que muitas vezes projeta-se além do torturado e permanece com as famílias — e a construção, por autoridades policiais e militares, de um aparato do medo que começa na ditadura, mas parece persistir, de algum modo, nas periferias brasileiras atualmente.

Uma questão que me parece central no filme é a relação feita entre as mães do Grupo Tortura Nunca Mais — que surgiu em 1985 como instrumento de luta dos familiares

¹⁶ “Alexina, como cidadã dos pequenos nadas, está à beira do fogão, cuidando dos filhos, da casa, mas ao mesmo tempo curando camponeses feridos no embate com os capangas dos senhores de engenho, datilografando petições para o advogado Julião, e quando a luta se acirra, ela deixa o fogão e a casa com a mãe e vai para as missões internacionais em busca de apoio para a luta armada.” (Azevedo 2013, 232).

¹⁷ Sobre a busca pelos corpos dos desaparecidos, Calegari (2013, 7) considera que “não se trata de se atribuir a esse corpo uma dimensão abstrata, mas sim concreta”. “Os familiares das vítimas são dotados de uma necessidade e de uma convicção de querer. O seu interesse repousa sobre a exigência de — um túmulo identificável -, uma possibilidade de reconhecimento do ente querido. Enfim, o corpo ganha existência e reconhecimento no momento em que se tira do desaparecido a sua volatilidade, a sua distância abstrata e a sua ausência remota (*Ibidem*).

dos mortos, desaparecidos e torturados políticos durante o período do regime militar — e mães que, nos dias de hoje, tiveram seus filhos mortos por policiais, especialmente nos chamados “autos de resistência”, situações em que policiais matam um suposto suspeito e alegam que houve resistência à prisão. Esse tipo de ocorrência é cadastrada como “auto de resistência” e as testemunhas são os próprios policiais que participavam da ação¹⁸. O filme demonstra que a essas mães só resta a possibilidade de transformar a dor em luta e defender a necessidade de reparação.

Nos documentários autobiográficos *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, e *Os dias com ele* (2012)¹⁹, de Maria Clara Escobar, as realizadoras, ambas filhas de ex-militantes da esquerda, utilizam a relação com o pai e com a memória como forma de revelar o período da ditadura militar no Brasil. A partir de linguagens distintas, as duas realizadoras reconstróem e reencontram a memória pessoal e a memória coletiva através da figura paterna, que se interlaça — e metaforicamente também representa — à memória do país. Narração em primeira pessoa, utilização de documentos de arquivo, leitura de cartas deixadas pelo pai, entrevistas e depoimentos são alguns dos recursos que aproximam os filmes, para além de suas temáticas.

Flávia Castro²⁰, em *Diário de uma busca* (2010), além de contar a história de seu pai, o ativista brasileiro, Celso Afonso Gay de Castro, entrelaça sua própria autobiografia com a crônica da diáspora dos exilados do período da ditadura. As circunstâncias da morte de seu pai tornam-se o fio condutor para a construção da narrativa, que apesar de não ser uma “investigação policial” (como a própria realizadora menciona no filme), acaba por demonstrar a inconsistência da versão oficial para as mortes de Celso Castro e Nestor Herédia, que, segundo a polícia, teriam se suicidado ao serem encurralados.

Os dias com ele (2012), de Maria Clara Escobar, propõe reflexões em torno dos “silêncios histórico e pessoais”, isto é, dos silêncios impostos pela ditadura, mas particularmente sobre o silêncio com o qual a realizadora cresceu e conviveu sobre a própria história e sobre a história do pai, Carlos Henrique Escobar. O filme, que não evita os dissentimentos do reencontro entre pai e filha, parece ser, de alguma forma um “acerto de contas familiar” (Feldman 2017, 214). Em entrevista, a realizadora comenta que o filme foi uma forma de propor uma relação com o pai, para ela, “o filme é quase uma averbação do que é a relação (...)” (Escobar 2013, s.p.).

¹⁸ Apesar de não haver uma lei específica que o defina, o auto de resistência tem amparo no artigo 292 do Código de Processo Penal, que diz: “Se houver, ainda que por parte de terceiros, resistência à prisão em flagrante ou à determinada por autoridade competente, o executor e as pessoas que o auxiliarem poderão usar dos meios necessários para defender-se ou para vencer a resistência, do que tudo se lavrará auto subscrito também por duas testemunhas”.

¹⁹ O filme é editado por Julia Murat, filha da realizadora Lucia Murat. Seus primeiros trabalhos no audiovisual brasileiro incluíram curtas, vídeos experimentais e comerciais para televisão. Seus primeiros longa-metragens são o documentário *Dia dos pais* (2008) — realizado em parceria com Léo Bittencourt — e a ficção *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), seguidos pelo mais recente trabalho, também ficcional, *Pendular* (2017), que mistura fotografia, dança e escultura a sua linguagem cinematográfica.

²⁰ Ver entrevista com a realizadora Flávia Castro em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?cat=194>.

Outro documentário que traz a componente familiar é *Marighella* (2012), de Isa Grinspum, sobrinha de Carlos Marighella, figura central do filme, retratado desde sua juventude, na Bahia, seus anos de militância, suas prisões, sua atuação como deputado constituinte, até aos violentos anos de repressão militar, quando ele se torna o inimigo público número um da ditadura brasileira (chamado de “a caça mais cobiçada”). Somando 40 anos na clandestinidade, transformou-se em um mito das esquerdas do Brasil e do exterior. Montado a partir de fotografias pessoais e de família, documentos de imprensa, depoimentos e gravações de rádio feitas por Marighella em Cuba, nos anos 60, o filme também aborda a participação das mulheres na resistência, dando visibilidade aos nomes de importantes militantes e ativistas políticas como Rosa Nogueira e Clara Charf.

As fotografias de família ganham importância nesta e em outras narrativas fílmicas aqui abordadas. Essas imagens são utilizadas como forma de reconstruir a história e a memória familiar e pessoal, mas ao mesmo tempo a história e a memória pública e coletiva. Bucci (2008) entende os álbuns de família como um conjunto de fotografias que compõem o imaginário documentado de um grupo atado por laços de intimidade e que encerram uma temporalidade própria.



Imagem 3
Fotografia de família.
© Isa Grinspum (2012)

Também partindo de um acervo de material histórico, fotografias e entrevistas, o documentário *Setenta* (2013), de Emília Silveira costura momentos vividos pelas vítimas da ditadura com suas respectivas versões dos acontecimentos. O filme apresenta depoimentos de 18 de 70 ex-presos políticos, membros das mais diversas organizações, que foram enviados ao Chile em troca da libertação do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, vítima do mais longo sequestro político já acontecido no Brasil.

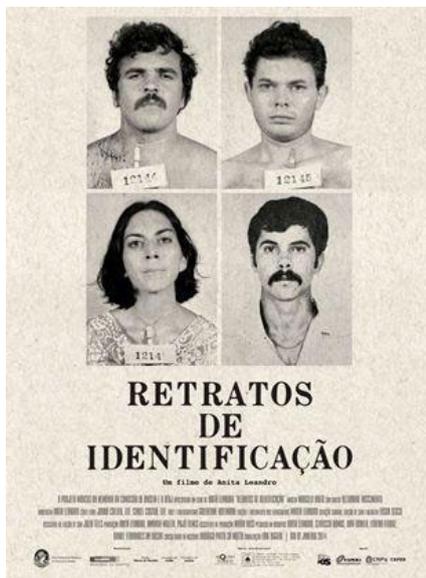
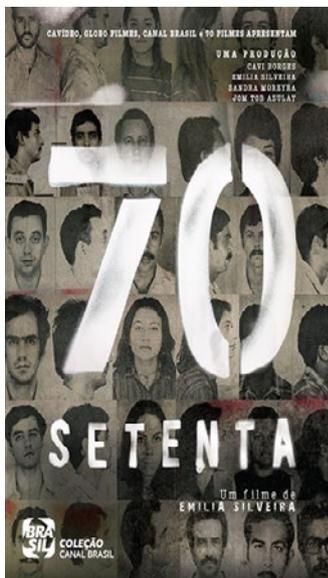


Imagem 4
Encartes filmes *Setenta*
e *Retratos de identificação*.
© Emília Silveira (2013) e Anita
Leandro (2014)

Os depoimentos conduzem para temas como o envolvimento da Igreja na aliança contra o regime, a participação de mulheres na luta armada, a forma como a luta armada foi conduzida, as vivências e impressões sobre o exílio, as relações familiares, a tortura, os traumas e até mesmo o suicídio — com o caso Maria Auxiliadora Barcelos (Dora), que se suicida no exílio.

O filme começa com imagens de arquivos das agências de repressão que traziam retratos tirados pela polícia para as fichas de cadastro dos ex-presos políticos. Essa estratégia estética e narrativa também é utilizada no documentário *Retratos de identificação* (2014)²¹ de Anita Leandro, que centra-se na história da prisão de Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos²² e Chael Charles Schreier.

Os retratos de identificação tirados pela polícia e utilizados nos filmes, por um lado materializam os personagens das histórias de horror contadas sobre a ditadura — documentando sua existência e anulando qualquer negacionismo possível — e por outro lado parecem interpelar a audiência, sugerindo que há sempre uma versão pessoal dessas histórias. Ao dar nome e rosto às vítimas de prisão e tortura, as realizadoras preservam a memória dessas pessoas, mas sobretudo recontam a história da ditadura e reconstróem a memória deste período no país.

A narrativa de *Retratos de identificação* expõe também que o retrato e impressão digital funcionavam como uma marca de existência e de vida, pois naquela época muitos eram presos e torturados sem nenhum registro formal de suas prisões, podendo ser mortos sem que ninguém nunca soubesse, como ocorreu com muitos dos desaparecidos políticos.

²¹ Obra fomentada com verbas do Projeto Marcas da Memória da Comissão da Anistia (UFRJ/Memorial da Anistia/CNPQ)

²² Assim como o *Setenta* (2013), este documentário também trata da morte da militante Maria Auxiliadora Barcelos (Dora), que desenvolveu sérios problemas psicológicos no exílio, levando-a ao suicídio.

O historiador e teórico da fotografia André Rouillé (2009) indica que a fotografia é um dispositivo que possibilita ressuscitar simbolicamente os mortos, o que é, de algum modo, o que acontece nesses filmes. Nesse mesmo sentido, Hirsch (2012) considera a fotografia como uma prática memorial inscristiva, ou seja, que pode dar lugar à incorporação de certos aspetos do passado e estabelecer uma comunicação com a memória corporal do espectador.

Foucault (2008) alude que é principalmente a partir da revisão da função dos documentos e dos arquivos que a mutação nos paradigmas da história se torna possível. Na construção da narrativa dos documentários, os documentos de arquivo normalmente são associados a depoimentos pessoais, o que indica, por vezes, que a existência desses documentos “implica uma referência corpórea e a existência de um agente físico que, através das suas memórias possibilitou a (...) posterior consulta de tais relatos” (Silva 2013, 53).

As imagens de arquivo também são essenciais na construção da narrativa de *Atrás de portas fechadas* (2014), um documentário de Danielle Gaspar e Krishna Tavares²³ que é particularmente importante quando falamos da participação de mulheres na ditadura brasileira, uma vez que o filme traz em depoimentos as convicções político-ideológicas de mulheres da esquerda, que lutavam contra a repressão; e mulheres da elite brasileira, que se organizavam para defender o País da “ameaça comunista”.

O último filme que cito, nessa revisão historiográfica sobre cinema documental realizado por mulheres no Brasil e que abordam o período de ditadura no País, é o documentário *Torre das donzelas* (2018), de Susanna Lira, que reconstrói a história de mulheres que foram presas e levadas para a ala feminina do Presídio Tiradentes (São Paulo), então chamado Torre das donzelas. A narrativa do filme é produzida no reencontro dessas presas numa instalação semelhante ao espaço do cárcere onde estiveram, local construído a partir de desenhos e lembranças de cada uma delas.

O filme começa com o relato de Dilma Rousseff, ex-presidente do Brasil que foi presa e torturada durante a ditadura militar. Dilma menciona a ausência de torturadoras mulheres naquela época, sendo a condição de género usada para determinar o tipo de tortura a ser aplicada contra mulheres (especialmente a terminologia machista e os abusos do corpo e da sexualidade). Para ela a tortura funcionava como uma espécie de “adaptação” aos preconceitos contra a mulher. A condição de género também aparece nos depoimentos de outras ex-presas que relatam, por exemplo, que as mulheres da guerrilha não iam para treinamento porque menstruavam ou que ouviam coisas do tipo “revolucionário não chora”. Dilma, comenta, ainda, que a Torre foi uma experiência política, um grito pela liberdade: “eu seria mais presa se estivesse em casa”.

²³ Ver entrevista com as realizadoras em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?cat=138>

A narrativa do documentário, apoiada num jogo de reconstrução cênica, cria um campo de subjetividade em torno do que foi a Torre para cada uma delas e faz com que cada uma daquelas mulheres desenhem, descrevam e revisitem a Torre, reconstruindo a história através de exercício coletivo de memória. Para elas, a prisão exercia controle do espaço e do tempo. Assim, enquanto estiveram ali, essas mulheres, que acreditavam que resistir ainda era o único modo de se manter livre, tentaram “humanizar o desumano” e criar “momentos de pequena existência”. Para isso, elas dividiram funções, criaram — com os recursos escassos que tinham — um ambiente minimamente “acolhedor” e uma rotina que integrava ginástica, trabalhos manuais, cozinha e estudos. Arquitetas criaram espaço de mais organização e integração, artistas faziam e ensinavam bordados e artesanato, professoras, cientistas políticas e biólogas dedicavam-se à formação política e intelectual das presas (estudos políticos, autoconhecimento, educação sexual) e, assim, através de atividades lúdicas praticavam e ensinavam umas a outras que o direito à resistência é de todos/as.

Para além dos filmes contemplados no recorte de discussão apresentado neste artigo, cabe mencionar outros documentários realizados por mulheres e que exploram a ditadura militar brasileira, a saber: *15 filhos* (1996) de Maria Oliveira e Marta Nehring, *A mesa vermelha* (2012) e *Vou contar para meus filhos* (2012) de Tuca Siqueira, *Dois histórias* (2012) de Ângela Zoé, *Galeria F* (2016) e *Callado* (2017) de Emília Silveira e *Pastor Cláudio* (2017) de Beth Formaggini.

Considerações finais

Outros guerrilheiros virão, que não venham com armas, com bombas, mas virão.

Memórias clandestinas, Maria Thereza Azevedo (2004)

Espera-se, com este artigo, evidenciar o trabalho de resgate e memória da ditadura brasileira no cinema documental realizado por mulheres após 1985. O trabalho insere-se em um movimento de pesquisas que vão na direção de descolonizar a história do cinema, em específico do cinema brasileiro e especialmente através do reconhecimento do papel de realizadoras nos resgates históricos e memorialísticos.

A partir de propostas e estéticas distintas, os filmes aqui abordados apresentam algumas características em comum: 1) assentam em estruturas construídas a partir de depoimentos, documentos e imagens de arquivo (público e pessoal); 2) a partir de distintas perspectivas, os seus testemunhos destacam a participação de mulheres em diferentes frentes de resistência (ou apoio) ao regime; 3) a componente familiar ganha destaque na construção de grande parte das narrativas. Cabe mencionar que algumas das realizadoras

aqui referidas pertencem à geração “pós-memorial”²⁴, isto é, a “geração seguinte”, que mantém o trauma cultural, coletivo e pessoal vivido por aqueles que a precederam. Diz respeito, portanto, a experiências das quais essa geração só pode “lembrar” através das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais ela cresceu (Hirsch 2014, 205).

Especialmente no cinema, as representações pós-memoriais combinam ancora-gem histórica com memória pessoal. Essas narrativas traduzem os caminhos percorridos pelas memórias das personagens e das realizadoras e são construídas através de fotografias, depoimentos, objetos de família, locais, músicas, brincadeiras e outras referências pessoais e subjetivas.

Através de seus filmes, todas essas realizadoras comprovam a importância dos múltiplos olhares para a construção da memória coletiva e manutenção das assimetrias e apagamentos das mulheres na história da ditadura brasileira. Acresce a isso que analisar diferentes produções artísticas que tratam do período ditatorial brasileiro fomenta que este seja constantemente revisitado a partir de leituras transversais. Por fim, compreender o modo como as mulheres foram resistentes nos mais diferentes cenários convida-nos a refletir e resistir em tempos que os autoritarismos parecem emergir em diversas partes do mundo, e também no Brasil.

Financiamento

Artigo produzido no âmbito do projecto Mulheres, artes e ditadura — os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa / Women, arts and dictatorship — Portugal, Brasil and Portuguese speaking African countries (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

²⁴ Hirsch (2014) propõe o termo “geração pós-memorial” para se referir à produção artística de filhos ou netos de vítimas de traumas e sobreviventes de catástrofes humanitárias. A autora sustenta que o trabalho pós-memorial possibilita reativar e reorganizar uma memória cujos arquivos perderam os elos com o passado.

Bibliografia

- Azevedo, Maria Thereza. 2013. “Memórias clandestinas: o documentário e a construção de uma história.” *Revista Digital de Cinema Documentário* 15: 229-247. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5366135>.
- Bezerra, Costa. 2013. “Vozes femininas reivindicando uma outra história.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 43: 35-48. <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182014000100003>.
- Bucci, Eugênio. 2008. “Meu pai, meus irmãos e o tempo.” In: Mammi, Lorenzo and Lilia Schwarcz. *8 X Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Calegari, Lizandro Carlos. 2013. “Testemunho, trauma e identidade em Que bom de ter viva, de Lúcia Murat.” *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 8. <https://doi.org/10.4000/amerika.4054>.
- Dyer, Richard and Paul McDonald. 1998. *Stars*. 2nd ed. London: British Film Institute.
- Feldman, Ilana. 2017. “Do pai ao país: do documentário autobiográfico em face do fracasso da esquerda no Brasil.” In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organized by Karla Holanda, e Marina Tedesco. Campinas: Papirus.
- Holanda, Karla. 2017. “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina.” In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organized by Karla Holanda, e Marina Tedesco. Campinas: Papirus.
- Holanda, Karla. 2015. “Documentaristas brasileira e as vozes feminina e masculina.” *Significação — Revista de Cultura Audiovisual* 42(44): 339-358. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>.
- Holanda, Karla and Marina Tedesco, orgs. 2017. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.
- Kaplan, E. Ann. 2001. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London/NewYork: Routledge.
- Lauretis, Teresa de. 1993. “Através do espelho: mulher, cinema e linguagem.” *Estudos Feministas* 1(1): 96-122. <https://doi.org/10.1590/%25x>.
- _____. Tecnologia do gênero. 1994. In *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, organized by Heloísa Buarque de Hollanda, 206-242. Rio de Janeiro: Rocco.
- Macedo, Ana Gabriela. 2020. “Introdução.” *Diacrítica* 34(2): 1-3. <https://doi.org/10.21814/diacritica.606>.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Pereira, Margarida Esteves. 2020. “Mulheres cineastas portuguesas e o Estado Novo: da Invisibilidade à memória cultural.” *Diacrítica* 34(2): 62-76. <https://doi.org/10.21814/diacritica.583>.
- Rouillé, André. 2009. *A fotografia: entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.
- Silva, Alberto da. 2012. “Quando as mulheres filmam: história e gênero no cinema dos anos da ditadura.” *Esboços: histórias em contextos globais* 19(27):14-31. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n27p14>.
- Tavares, Mariana. 2017. “Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas.” In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organized by Karla Holanda, e Marina Tedesco. Campinas: Papirus.
- Teles, Edson. 2009. “Políticas do silêncio: a memória no Brasil pós-ditadura.” In *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, organized by Edson Teles, Cecília Macdowell, e Janaína de Almeida Teles, 578-592. São Paulo: Hucitec.
- Veiga, Ana Maria. 2013. “Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades.” Tese de Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103521>.

Filmografia

- Teixeira, Ana Carolina Soares, dir. 1974. *Getúlio Vargas*. Brasil: Embrafilme.2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=YOrCGHwToFY&t=3339s>
- Murat, Lúcia, dir. 1989. *Que bom te ver viva*. Brasil: Casablanca Filmes. 2017.
<https://vimeo.com/193866371>
- Sampaio, Adélia. Markun, Paulo. dir. 2004. *AI-5 - O Dia que Não Existiu*. Florianópolis: Trinta por segundo. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=QM2eZTaRoNg&t=979s>
- Azevedo, Maria Thereza, dir. 2004. *Memórias clandestinas*. Brasil: Sépia cinema e vídeo. 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=R2bi5c9W2r8>
- Formaggini, Elizabeth Versiani, dir. 2007. *Memória para uso diário*. Brasil: 4 Ventos. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ys4781EYPBU&t=2257s>
- Castro, Flávia, dir. 2010. *Diário de uma busca*. França, Brasil: Video Filmes. 2010. DVD.
- Escobar, Maria Clara, dir. 2012. *Os dias com ele*. Brasil: Vitrine Filmes. 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM>
- Grinspum, Isa, dir. 2012. *Marighella*. Brasil: TC Filmes. 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=1cbe8G4G-_g&t=1789s
- Silveira, Emília, dir. 2013. *Setenta*. Brasil: Livres Filmes. 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=8LJ-_IaI2z4
- Leandro, Anita, dir. 2014. *Retratos de identificação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o>
- Tavares, Krishna. Gaspar, Danielle, dir. 2014. *Atrás de portas fechadas*. Brasil: DocumentArt Filmes.2014. DVD.
- Lira, Susana, dir. 2018. *Torre das donzelas*. Brasil: Modo Operante Produções. 2018. DVD.

Nota biográfica

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho e em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Investigadora no Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM-Uminho) no grupo de investigação em Género Artes e Estudos Pós-Coloniais (GAPS) e bolseira de investigação no projeto “Mulheres, artes e ditadura: os casos de Portugal, Brasil e países africanos de Língua Portuguesa” (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

ORCID iD

[0000-0003-2456-708X](https://orcid.org/0000-0003-2456-708X)

CV

[Ci9A1A-1AAB-2E73](https://www.cef.uminho.pt/Ci9A1A-1AAB-2E73)

Morada institucional

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho — Campus de Gualtar, 4710-057, Braga, Portugal.

Recebido Received: 2021-01-02

Aceite Accepted: 2021-04-24

DOI <https://doi.org/10.34619/4apc-znyq>