

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

DANIELLE CRISTINE FULLAN

**NARRATIVAS DE SOBREVIVÊNCIA: A (RE)CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA***

BELO HORIZONTE
2019

DANIELLE CRISTINE FULLAN

**NARRATIVAS DE SOBREVIVÊNCIA: A (RE)CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de pesquisa: Análise do Discurso (2B)

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Ximenes Cunha

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

F965n Fullan, Danielle Cristine.

Narrativas de sobrevivência [manuscrito]: a (re)construção da identidade no documentário "Que bom te ver viva" / Danielle Cristine Fullan. – 2019.
173 f., enc.: il., p&b., color.

Orientador: Gustavo Ximenes Cunha.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 143-150.

Anexos: f. 151-173.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Que bom te ver viva (Filme) – Teses. 3. Brasil – Política e governo, 1964-1985 – Teses. 4. Retórica – Teses. I. Cunha, Gustavo Ximenes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 418



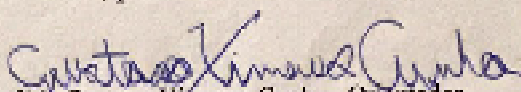
FOLHA DE APROVAÇÃO

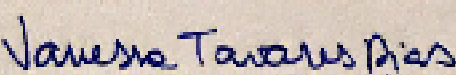
NARRATIVAS DE SOBREVIVÊNCIA: A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NO DOCUMENTÁRIO "QUE BOM TE VER VIVA"

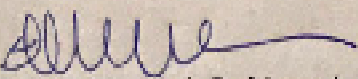
DANIELLE CRISTINE FULLAN

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Gustavo Ximenes Cunha - Orientador
UFMG


Prof(a). Vanessa Tavares de Jesus Dias
UNIFAL


Prof(a). Helcira Maria Rodrigues de Lima
UFMG

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2019.

A meus pais, Fátima e Paulo. E a todos que resistem.

AGRADECIMENTOS

Os dois anos dedicados a uma pesquisa de mestrado passam de maneira apressada, exigindo não só dedicação nos estudos, mas um amadurecimento intelectual bastante difícil de alcançar em pouco tempo. É nesse curto período que temos a possibilidade de visualizar mais claramente os elementos que fundamentam a pesquisa de um analista do discurso, aprendendo a criticar de modo mais substantivo o conhecimento existente e lidar com as incertezas de um processo de pesquisa cujas etapas de constituição e reconstituição se chocam com a necessidade de formular um texto coerente e original. Nesse sentido, é necessário agradecer a todos que colaboraram com essa caminhada.

À professora Eliana Amarante, agradeço a acolhida imediata durante minha entrada e a confiança no momento da troca do tema de pesquisa.

Meu orientador, professor Gustavo Ximenes Cunha, foi uma pessoa fundamental para a conclusão deste trabalho a quem agradeço por aceitar me orientar ainda “no escuro”. Muito obrigada por sua leitura cuidadosa dos meus textos, sua capacidade de intervir nos momentos certos e, sobretudo, seu respeito ao projeto. Sem dúvida, suas sugestões sensíveis e sempre apuradas contribuíram decididamente ao meu desenvolvimento como pesquisadora.

A percepção do modo como trabalham determinados profissionais, alguns deles meus professores desde a graduação, que se dedicam com real seriedade aos estudos acadêmicos, também foi fundamental.

Não menos importantes foram as trocas intelectuais e a companhia dos colegas de pós-graduação. Mesmo sendo impossível citar todos nominalmente, isso não os retira deste texto.

Aos meus amigos Amanda, Ana Amélia, Bruna, Francisco e Mariana agradeço a companhia, as conversas e reflexões de sempre que reforçam nossa esperança.

À Giselle, minha gratidão pelo apoio incondicional neste processo e gentil revisão da escrita. Obrigada por compartilhar o seu amor pela Análise do Discurso e pela amizade que ultrapassou as fronteiras acadêmicas.

À minha família, agradeço a ajuda na concretização de mais um projeto. Juntos somos realmente melhores. À minha mãe Fátima e meu pai Paulo, que me proporcionaram grandes tesouros: amor, educação e respeito. À minha irmã, Laureen, obrigada pelo companheirismo de toda a vida e a dose certa de otimismo frente às adversidades.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

*How is it I am still alive? I'll tell you I'm
alive because there's a temporary
shortage of death. This is said with a grin,
which is on the far side of a longing for
normalcy, for an ordinary life.*
(John Berger)

RESUMO

À luz da Análise do Discurso Francesa de segunda geração, o presente trabalho tem como objeto de estudo as narrativas de vida de oito mulheres que participaram de grupos de luta armada contra a ditadura civil-militar brasileira, contadas ao longo do documentário *Que bom te ver viva* (1989), dirigido por Lúcia Murat. Buscamos identificar as representações que esses sujeitos constroem de si mesmos a partir das experiências da maternidade, da tortura e da sobrevivência. Ademais, investigamos quais foram os *ethé* prévios apresentados no documentário indicados pelos jornais da década de 1970 inseridos entre os relatos, as fichas de apresentação das depoentes, as informações em *voz-over* trazidas pela Atriz-guia e os relatos de familiares e amigos das protagonistas. Como arcabouço teórico, para contextualizar os dizeres presentes no *corpus* e amparar nossas análises, contamos com teorias da História, da Sociologia, da Ciência Política, da Literatura de Testemunho, do Cinema e da Linguística do Texto e do Discurso, mais precisamente, a Análise do Discurso e a Análise Argumentativa do Discurso, representada aqui pelos trabalhos de Charaudeau (1992, 2002, 2005, 2006, 2008, 2009, 2014, 2015), Machado (2009, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2016c, 2017), Maingueneau (2006, 2008) e Amossy (2018). Quanto aos *ethé* prévios, identificamos nos recortes de jornal apresentados marcas de alteridade e procedimentos de rejeição e julgamento dos militantes políticos opositores à ditadura civil-militar. Por outro lado, as fichas de apresentação, bem como as inserções da Atriz-guia, dos amigos e parentes atuaram justamente na proposição de novas imagens sobre as ex-presas políticas. Já nos testemunhos das protagonistas em relação à maternidade, encontramos imagens relacionadas à força, à potência, à superioridade e à resistência. Além disso, a maioria desses depoimentos apresentou uma tentativa de aproximação do outro, recuperando o imaginário social da maternidade vista como um elemento constituinte da identidade de mulher. Nos relatos sobre a tortura, identificamos uma atitude discursiva dos sujeitos-narradores longe do distanciamento comum desse tipo de narrativa, mantendo aqui o predomínio de um tom subjetivo e reflexivo, sustentado com o auxílio de efeitos de sentido, em especial, o de realidade. Por fim, ao tentarem responder como sobreviver após o trauma da tortura, houve o trabalho desses sujeitos-narradores na apresentação de um "eu" melhor, especialmente em resposta às experiências descritas e, ainda, a manutenção da identidade militante, agora voltada para as questões sociais.

Palavras-chave: *Que bom te ver viva*; Ditadura civil-militar; Narrativas de vida; *Ethos*; Análise do Discurso; Documentário.

RÉSUMÉ

À la lumière de l'Analyse du Discours Française de deuxième génération, le présent travail a comme objet d'étude les récits de vie de huit femmes qui ont participé à des groupes de lutte armée contre la dictature civile-militaire brésilienne, racontées lors du documentaire *Que bom te ver viva*, réalisé par Lúcia Murat en 1989. Nous cherchons à identifier les représentations que ces sujets construisent d'elles-mêmes à partir d'expériences de la maternité, de la torture et de survie. De plus, nous enquêtons sur les *ethé* préalables présentées dans le documentaire indiqués par les journaux des années 1970 insérées entre les rapports, les dossiers de présentation des témoins, les informations en voix off données par la Actrice-guide et les rapports des parents ainsi que des amis des protagonistes. Comme cadre théorique, pour contextualiser les discours présents dans le *corpus* et appuyer notre analyse, nous utilisons des théories d'Histoire, de la Sociologie, de la Science Politique, de la Littérature de Témoignage, du Cinéma et de la Linguistique du texte et du discours, plus précisément, de l'Analyse du Discours et de l'Analyse Argumentative du Discours, représentées ici par les travaux de Charaudeau (1992, 2002, 2005, 2006, 2008, 2009, 2014, 2015), Machado (2009, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2016c, 2017), Maingueneau (2006, 2008) et Amossy (2018). En ce qui concerne les *ethé* préalables, nous avons identifié dans les coupures de journaux les marques d'altérité et les procédures de rejet et de jugement des militants politiques opposés à la dictature civile-militaire brésilienne. D'autre part, les dossiers de présentation, ainsi que les insertions de la Actrice-guide, des amis et des parents ont agité précisément dans la proposition de nouvelles images sur les ex-prisonnières politiques. Quant aux témoignages des protagonistes concernant la maternité, nous trouvons des images liées à la force, au pouvoir, à la supériorité et à la résistance. En outre, la plupart de ces témoignages a présenté une tentative de rapprochement de l'autre, recouvrant ainsi l'imaginaire sociale de la maternité considérée comme un élément constitutif de l'identité de la femme. Dans les déclarations sur la torture, nous identifions une attitude discursive des sujets-narrateurs avec la prédominance d'un ton subjectif et réflexif, soutenu par des effets de sens, en particulier, de réalité. Finalement, en réponse à la question de comment survivre après le trauma de la torture, il a eu l'effort de ces sujets-narrateurs dans la présentation d'un meilleur "moi", en particulier en réponse aux expériences décrites, et encore, le maintien de l'identité militante, maintenant centrée sur les questions sociales.

Mots-clé: *Que bom te ver viva*; Dictature civile-militaire Brésilienne; Récits de vie; *Ethos*; Analyse du Discours; Documentaire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – MULHERES E MILITÂNCIA DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR: POLÍTICA, MISOGINIA, MEMÓRIA E CINEMA	19
1.1 DITADURA: QUESTÕES CONCEITUAIS	19
1.2 O INIMIGO INTERNO	21
1.3 A RESISTÊNCIA À DITADURA CIVIL-MILITAR: OS SUBVERSIVOS	22
1.4 A PARTICIPAÇÃO POLÍTICA DAS MULHERES DURANTE A DITADURA	24
1.4.1 O APOIO FEMININO AO GOLPE	25
1.4.2 A ATUAÇÃO DAS MULHERES NA RESISTÊNCIA.....	25
1.4.3. AS MULHERES NA LUTA ARMADA: DUPLAMENTE SUBVERSIVAS	27
1.5 A TORTURA COMO VIOLÊNCIA DE GÊNERO	29
1.6 O ESFORÇO POR UMA NÃO-MEMÓRIA DA DITADURA CIVIL-MILITAR.....	31
1.6.1 O LUGAR DO TESTEMUNHO COMO ARMA CONTRA O ESQUECIMENTO	33
1.6.2. POR UMA MEMÓRIA DAS MULHERES	34
1.7 ESPECTROS DA DITADURA NO CINEMA	36
1.7.1 LÚCIA MURAT: DA MILITÂNCIA POLÍTICA AO CINEMA	37
1.8. <i>QUE BOM TE VER VIVA</i> E A CONFLUÊNCIA ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIAS E CINEMA	39
1.8.1 POR DENTRO DO FILME	40
1.8.2 O PONTO DE VISTA DE MURAT E AS VOZES DO DOCUMENTÁRIO.....	40
PARA ENCERRAR O CAPÍTULO	48
CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS DE VIDA E IDENTIDADE À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO	51
2.1 A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA E SEUS CONCEITOS	52
2.1.1 O “QUADRO DOS SUJEITOS” DO DISCURSO.....	53
2.1.2 MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO	55
2.1.2.1 Modo de organização enunciativo.....	56
2.1.2.2 Modo de organização descritivo.....	58
2.1.2.3 Modo de organização narrativo	59
2.1.2.3.1 O quadro enunciativo da narrativa	61
2.1.2.4 Modo de organização argumentativo	63
2.2. NARRATIVAS DOS OUTROS E NARRATIVAS DE SI: UM PEQUENO HISTÓRICO DOS TRABALHOS LITERÁRIOS E DOCUMENTAIS.....	65
2.2.1 BIOGRAFIAS E AUTOBIOGRAFIAS: HISTÓRIAS DE VIDA EM TERCEIRA E PRIMEIRA PESSOA .	66
2.2.2 O ADVENTO DO CINEMATÓGRAFO: UMA NOVA POSSIBILIDADE DE NARRAR AS VIDAS.....	69
2.3 NARRATIVAS DE VIDA E A CONFLUÊNCIA ENTRE AS HISTÓRIAS DE VIDA E OS ESTUDOS DO DISCURSO.....	75
2.3.1 EFEITOS DE NARRATIVA DE VIDA	77
2.3.2. OS SUJEITOS-NARRADORES	81
2.3.2.1 O <i>sujeito-narrador</i> testemunha de uma fatalidade.....	81

2.3.2.2 O <i>sujeito-narrador</i> intelectual criador de ideias	82
2.3.2.3 O <i>sujeito-narrador</i> político	83
2.3.2.4 O <i>sujeito-narrador</i> irônico	84
2.4 IDENTIDADE E NARRATIVAS DE VIDA.....	84
2.4.1. AS IDENTIDADES NO DISCURSO	86
2.4.1.1 Identidade e seus mecanismos de construção.....	86
2.4.1.1.2 Identidade social	87
2.4.1.1.3 Identidade discursiva	88
2.5. ETHOS E AS IMAGENS DE SI.....	89
2.5.1 O <i>ETHOS</i> SEGUNDO CHARAUDEAU	95
2.5.2 O <i>ETHOS</i> SEGUNDO MAINGUENEAU.....	96
2.5.3 O <i>ETHOS</i> SEGUNDO AMOSSY	97
PARA ENCERRAR O CAPÍTULO	98

CAPÍTULO 3 – AS MULHERES DE *QUE BOM TE VER VIVA* E SEUS ETHÉ 101

3.1. SOBRE A TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS	101
3.2. ETHOS PRÉVIO	103
3.2.1. OS JORNAIS DA ÉPOCA E O REFORÇO DA IMAGEM DOS SUBVERSIVOS	103
3.2.2. AS FICHAS 3x4 E AS INFORMAÇÕES EM VOZ-OVER	105
3.2.2.1. O <i>ethos</i> prévio de Maria do Carmo Brito	108
3.2.2.2. O <i>ethos</i> prévio de Estrela Bohadana.....	109
3.2.2.3. O <i>ethos</i> prévio de Maria Luiza G. Rosa (Pupi)	110
3.2.2.4. O <i>ethos</i> prévio de Rosalinda Santa Cruz (Rosa)	110
3.2.2.5. O <i>ethos</i> prévio da testemunha Anônima.....	111
3.2.2.6. O <i>ethos</i> prévio de Criméia de Almeida	113
3.2.2.7. O <i>ethos</i> prévio de Regina Toscano	113
3.2.2.8. O <i>ethos</i> prévio de Jessie Jane	114
3.3. AS IMAGENS DE SI NAS NARRATIVAS DE VIDA.....	115
3.3.1. <i>ETHOS</i> E A MATERNIDADE	115
3.3.2 <i>ETHOS</i> E A TORTURA	122
3.3.2.1. Os traumas	125
3.3.2.2. O indizível	129
3.3.3. <i>ETHOS</i> E SOBREVIVÊNCIA	130
3.3.4. SOBRE A MILITÂNCIA, OS TORTURADORES E A INDIGNAÇÃO	134
PARA ENCERRAR O CAPÍTULO	136

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 140

REFERÊNCIAS 143

ANEXO 1..... 151

ANEXO 2..... 156

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe um estudo de narrativas de vida. Por isso, não posso deixar de fazer um pequeno relato que ajuda a compreender um pouco melhor os bastidores desta pesquisa.

Tenho com o cinema um relacionamento antigo e considero fascinante a possibilidade que essa mídia tem de transformar e encantar os espectadores. Entre os diferentes gêneros da sétima arte, sempre tive um carinho especial pelo documentário por ver nele um caminho para histórias contadas por e sobre diferentes pessoas. Por meio dele, percebemos nossa insignificância no mundo (ou o poder de pequenos gestos), o amor, a guerra e as infinitas histórias que ajudam a construir a história com H maiúsculo.

Após os estudos em jornalismo, segui para o curso de Letras aqui na UFMG em busca de grupos que desenvolvessem trabalhos relacionando a literatura às produções audiovisuais. Foi assim que comecei minha iniciação científica no grupo “Intermídia: estudos sobre a intermedialidade”, sob orientação da professora Thaís Flores Nogueira Diniz. Foi nessa linha de pesquisa que apresentei minha monografia, uma análise do romance gráfico de Marjane Satrapi, *Persépolis* (2003), e da produção audiovisual homônima, lançada em 2007. Embora tenha trabalhado com os processos de adaptação e do reconhecimento literário da obra escrita, o relato autobiográfico e as diferentes imagens de si que Satrapi apresentou em suas produções foram questões que chamaram minha atenção e, inclusive, pontuadas no trabalho final.

A relação com a Análise do Discurso (AD) é mais recente, mas não menos importante. Ao optar pelo bacharelado em literatura francesa, a disciplina introdutória da AD não fazia parte da minha grade curricular e, sempre que tentava cursá-la, os pedidos de matrícula eram recusados. Talvez esse impedimento tenha despertado ainda mais o interesse por essa área da Linguística que nada correspondia às minhas impressões do ensino médio, que a associava às gramáticas normativas. Participando de apresentações de trabalhos junto com colegas da graduação e da pós-graduação, realizando leituras de trabalhos e recebendo indicações – mais uma vez, obrigada, Giselle –, comecei a perceber que esta linha de pesquisa poderia me ajudar a aliar minha identidade acadêmica com outras áreas do saber e outras paixões, como a produção audiovisual. Assim, a Análise do Discurso foi uma escolha, um risco e, principalmente, a oportunidade de trazer de algum modo uma contribuição relevante para esta área de conhecimento tão interdisciplinar.

Agora vamos à pesquisa. Após o ingresso no mestrado e o início do desenvolvimento do projeto, percebi que a minha proposta – uma análise de um filme de uma cineasta francesa

– exigiria um grande trabalho de investigação e demandaria também um tempo de elaboração maior que o desejado. Partimos para um documentário nacional, mas nos deparamos com a dificuldade de obter uma autorização que permitisse o acesso ao filme.

Com o prazo para a apresentação do projeto perto do fim e ainda sem outro *corpus* que substituísse nossa proposta inicial, ocorreu algo que Jung chamaria de sincronicidade e outras pessoas de acaso ou até sorte. Assistia ao Canal Brasil, quando nos comerciais surgiu o anúncio de um programa de entrevistas com a cineasta Lúcia Murat. Os trinta segundos da chamada foram o bastante para atrair a minha atenção. Imediatamente, me lembrei do documentário *Que bom te ver viva* (1989).

A relevância da obra, no entanto, não preenche apenas os anseios pessoais dessa jovem pesquisadora. Para começar, podemos citar a relevância histórica do documentário, que tem como pano de fundo a ditadura civil-militar brasileira. Vivemos um momento bastante complexo na política internacional com a emergência de partidos conservadores no Brasil e no mundo. São velhas práticas com novas roupagens de manutenção de governos essencialmente antidemocráticos, como foram as ditaduras militares implantadas na América Latina entre os anos de 1960-1980. E a força ideológica do passado ainda se mostra presente, pelo menos no Poder Executivo Federal do Brasil. Até janeiro de 2019, o número de militares nomeados ou prestes a serem nomeados já era o equivalente ao efetivo de oficiais atuantes na gestão dos governos militares entre 1964-1985, fato inédito desde o processo de redemocratização¹. Segundo Starling (2019), esse cenário se mostra “muito pouco usual em uma democracia, em especial em cargos estratégicos.”

É ainda mais preocupante se pensarmos que muitos desses militares ou ex-militares – incluindo aqui o atual presidente – já demonstraram simpatia ao golpe de 1964 e ao Ato Institucional número 5, inclusive homenageando publicamente torturadores. Isso indica que esse capítulo relativamente recente de nossa historiografia parece ainda imerso no imaginário coletivo que, ou ignora as matanças e mordanças daqueles indivíduos que ousaram contestar a ordem vigente, ou trata os ex-militantes e presos políticos como criminosos ou terroristas. Todas as observações apontadas nos indicam a necessidade de um maior entendimento do contexto dos acontecimentos da época, especialmente a partir de versões não oficiais. Entre elas incluímos o cinema, que ao lado de outras manifestações culturais, utilizou a arte para a composição de um projeto democrático de ruptura com o silêncio.

¹ RUBENS VALENTE. *Militares já se espalham por 21 áreas do Governo Bolsonaro, de banco estatal à Educação*. Disponível em: <<https://folha.com/t6rm1oly>>. Acesso: 28 de jan. 2019.

Realizamos um recorte temporal que levantou as produções fílmicas lançadas entre 1964 e julho de 2018 e encontramos um total de 131 trabalhos (ANEXO 1) que abordam a temática da ditadura civil-militar em narrativas de curta, média ou longa metragem, do tipo ficcional, documentário e docuficção. Esses filmes podem ser agrupados a partir dos recortes adotados sobre o período da ditadura militar, apresentando as guerrilhas, os líderes políticos (de esquerda e do regime militar), os movimentos sindicalistas e grevistas, o contexto socioeconômico, a militância, e, por fim, as torturas sofridas pelos presos políticos.

Encontramos entre essas produções diferentes vertentes e formas de retratar o período e suas temáticas. Martins e Machado (2014) indicam dois movimentos dos cineastas que diferem os trabalhos produzidos na década de 1980 das produções cinematográficas contemporâneas que se debruçaram sobre a ditadura civil-militar. Embora heterogênea, a primeira leva de filmes realiza o que Xavier (1985) considera um cinema de “naturalismo de abertura”, dedicado a trabalhar as imagens como prova histórica do período marcado pela suspensão democrática. Por isso, é comum encontrarmos nessas produções arquivos de cinejornais, jornais impressos, imagens públicas e privadas das décadas de 1960 e 1970. A produção mais recente, ao contrário, explora os anos da ditadura na forma da falta: “falta de imagens, falta de documentos, falta de verdade, falta de memória.”(MARTINS; MACHADO, 2014, p.71). *Que bom te ver viva* consegue combinar essas duas vertentes, como veremos ao longo do trabalho.

Essa pluralidade de leituras sobre um importante período da nossa história nos ajuda também a conhecer um pouco mais os números da participação feminina na direção dos filmes. Entre as 131 obras encontradas, apenas 22 delas foram dirigidas por mulheres. Desse total, três filmes têm a assinatura de Lúcia Murat. Ao assumir a direção, Murat se mostra uma pioneira não apenas no fato de ser uma diretora mulher, mas vai contra a corrente dominante de produção de filmes sob a perspectiva masculina, o que é ainda hoje, de acordo com a Ancine (2016), a marca do cinema nacional, na qual "as histórias exibidas nas telas do país, produzidas por brasileiros, têm sido contadas majoritariamente do ponto de vista de homens."

Esse ponto de vista diz respeito, sobretudo, aos temas e sujeitos sociais representados nas telas. Em *Que bom te ver viva*, Murat apresenta uma parte da história ainda desconhecida: a violência das torturas. E o faz a partir da perspectiva feminina em primeira pessoa, com os relatos de oito mulheres² que foram militantes da luta armada contra a ditadura-civil militar e duramente torturadas. No documentário temos ainda uma amostra da experiência pessoal da cineasta que também foi militante dos movimentos de luta armada e vítima de tortura nas

² Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luisa G. Rosa (Pupi), Regina Toscano, Criméia de Almeida, Rosalinda Santa Cruz (Rosa), Jessie Jane e uma ex-militante de organização que preferiu se manter anônima.

prisões. Vemos ainda como essas memórias conferem à filmografia de Murat uma sensibilidade artística na representação da violência de ontem e hoje. Logo, não é por acaso *Que bom te ver viva* tenha servido desde sua estreia como fonte para trabalhos de historiadores, sociólogos, psicólogos e pesquisadores da literatura em interface com os estudos de gênero social e direitos humanos. Entretanto, não encontramos nenhum trabalho que visasse analisar o documentário a partir da proposta adotada aqui, ancorada na Análise do Discurso Franco-Brasileira.

Voltando novamente para nosso levantamento dos filmes sobre a ditadura civil-militar, desses 131 filmes identificados, apenas nove produções representam trabalhos que colocam as mulheres militantes que foram torturadas durante os anos de chumbo como protagonistas de suas histórias: as ficções *Paula: a história de uma subversiva* (1979), dirigido por Francisco Ramalho Jr e *A Memória que me Contam* (2013), dirigido por Lúcia Murat; e os documentários *Sônia Morta Viva* (1985), de Sérgio Waissmann, *Que bom te ver viva* (1989), também sob direção de Murat, *Várias Vidas de Joana* (2009), de Cavi Borges; *Repare Bem* (2012), de Maria de Medeiros; *Torre das Donzelas* (2013), de Suzana Lira; *Em busca de Iara* (2014), dirigido por Flávio Frederico e *Memórias Femininas Contra a Ditadura Militar* (2015), documentário elaborado pelo Laboratório de Estudos do Tempo Presente dentro do projeto “Marcas da Memória” na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Repare que há um hiato de duas décadas entre o *Que bom te ver viva* e o documentário de Cavi Borges. Ainda assim, felizmente, encontramos cineastas com o desejo de levar às telas a diversidade de memórias sobre a ditadura civil-militar operando também como uma luta para resistir ao esquecimento das dores das vítimas.

Adotando uma perspectiva interdisciplinar e tendo como ponto de partida as narrativas de vida presentes nos testemunhos do documentário, buscamos identificar as imagens que as ex-presas políticas torturadas constroem sobre si mesmas a partir das experiências da maternidade, da tortura e da sobrevivência. Optamos por selecionar temas que emergiram desses relatos e que constroem uma narrativa documental polifônica marcada pela tensão entre as identidades individuais e coletivas das depoentes.

O estudo desses testemunhos justifica-se por duas razões. A primeira é que, como “fragmentos da sociedade”, essas narrativas podem de algum modo transmitir um conhecimento sobre a história social (LYSARDO-DIAS, 2016, p.73). Por mais subjetivos e restritos às representações e experiências de mundo específicas dos sujeitos-narradores, os valores, temores, afetos e conflitos presentes em suas narrativas de vida são resultado da reapropriação e ressignificação do sistema sociocultural no qual essas narrativas se inscrevem. A segunda razão diz respeito à identidade. As concepções em torno dessa questão são objeto de

estudo de diferentes domínios de conhecimento e cada um foi forjando seus próprios pontos de vista sobre essa noção. No âmbito dos estudos discursivos, a Análise do Discurso possui uma longa tradição de trabalhos que se interessaram pelas questões identitárias. Esse foi outro motivo que nos levou a escolher esse recorte, pois acreditamos que os conceitos de identidade e *ethos* podem contribuir ainda hoje para uma melhor compreensão da dinâmica das interações discursivas entre os indivíduos.

O caráter interdisciplinar deste trabalho pode ser identificado pela seleção de nosso referencial teórico. Além dos conceitos oriundos dos estudos discursivos, recorreremos às contribuições de áreas vizinhas, como a História, a Sociologia, a Ciência Política, a Literatura, o Cinema e até a Psicologia. Ao propormos uma análise discursiva de testemunhos que dizem respeito a um momento específico da história brasileira, não poderíamos deixar de reconhecer o contexto sócio-histórico ao qual essas falas se referem e tampouco ignorar a subjetividade desses sujeitos-narradores que viveram uma experiência traumática. São muitos os nomes dos autores que nos orientaram nestas questões e para evitar uma longa lista, destacamos apenas alguns deles: Collin (1997, 2015), Gianordoli-Nascimento;Trindade;Santos (2012), Rago (2009, 2013), Reis Filho (2002, 2004, 2014, 2018), Selligman-Silva (2005, 2010) e Teles (1993, 2015).

No primeiro capítulo, apresentamos um breve panorama sobre a ditadura civil-militar brasileira, com destaque para os grupos de resistência ao regime, a participação política das mulheres no período, bem como a violência sofrida por aquelas que se juntaram aos movimentos de oposição. Abordamos também a dificuldade na reconstrução de uma memória sobre o período e, por fim, apresentamos o nosso *corpus*.

No Capítulo 2, nos voltamos para as narrativas de vida e para o aparato teórico-metodológico da Análise do Discurso Franco-Brasileira em interlocução com outras ciências. Indicamos como os relatos pessoais foram apresentados ao longo do tempo na literatura e no cinema documental, com ênfase aqui nos modos de organização do documentário propostas por Bill Nichols. Apresentamos a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, seu dispositivo de enunciação, os modos de organização do discurso e as reflexões sobre as identidades social e discursiva propostas pelo referido autor. Trazemos ainda o conceito de narrativas de vida desenvolvido por Ida Lucia Machado e em interface com a Teoria Semiolinguística de Charaudeau, além da concepção de *ethos* de Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau e Ruth Amossy.

Finalmente, no terceiro capítulo, nos debruçamos na análise dos depoimentos. Além dos relatos apresentados, nos valemos das chamadas dos jornais da época presentes no

documentário, das inserções da Atriz-guia no decorrer das narrativas e relatos de amigos e parentes das testemunhas.

Deixamos aqui um *spoiler*: não tivemos a ambição de trazer um relato completo e detalhado à luz da AD das ricas narrativas presentes no documentário. Trata-se apenas de um recorte em um *corpus* repleto de "histórias pessoais que iluminam zonas de sombra", como diria Xavier (2002, p.11). Vale a travessia? Nós esperamos que sim.

CAPÍTULO 1



Olha aqui, não é implicância não, hein! "Mais um livro sobre as prisões nos anos 70. Apesar da enxurrada de livros editados nos anos que se seguiram à Anistia, a esquerda continua insatisfeita e ainda à espera de sua catarse. Mas é bom perguntar se esta é realmente a hora para mais uma vez voltarmos a este tão desgastado memorialismo." O que que é isso, a hora? Quem é que sabe qual é a hora? Tem hora pra voltar pra isso? Qual é a hora? Isso aqui parece letra do Vandrê, tão década de 60! E o cara que assina a matéria é do tipo novaiorquino, ele acha out falar em tortura, prisões. Claro, porque ele é moderno. Aliás, ele é pós-moderno e agora ele vem me falar em hora. [...] Quer dizer, eu tenho que me lembrar na hora em que ele determinar. Babaca!

Que bom te ver viva (1989)

CAPÍTULO 1 – MULHERES E MILITÂNCIA DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR: POLÍTICA, MISOGINIA, MEMÓRIA E CINEMA

É certo que muito já foi dito e discutido sobre os acontecimentos no Brasil entre os anos 1960-1980, mas este trabalho toca em um tema que, para Gianordoli-Nascimento, Trindade & Santos (2012), é ainda pouco apresentado e repleto de questões controvertidas: a participação de mulheres na militância política em oposição ao regime autoritário e antidemocrático. Por esses motivos, consideramos pertinente incorporar o contexto sócio-histórico que marca o passado narrado pelas mulheres protagonistas do documentário *Que bom te ver viva*, a fim de trazer elementos que contribuam para a análise dos testemunhos em questão.

Destacamos que este capítulo não pretende apresentar um amplo quadro da história do Brasil. Trouxemos aqui breves reflexões sobre o período militar; os movimentos de resistência, com destaque à participação política das mulheres; a misoginia sofrida por elas; o uso da tortura como uma violência de gênero social, assim como os silenciamentos e o lugar da memória e do testemunho das narrativas feitas pelas mulheres. Para concluir, apresentamos a relação do cinema com a temática da ditadura militar a partir do nosso *corpus*, o documentário *Que bom te ver viva* (1989).

1.1 Ditadura: questões conceituais

Mergulhar nos arquivos e trabalhos dedicados à história do Brasil entre as décadas de 1960 e 1980 é uma empreitada repleta de surpresas. Um ponto divergente diz respeito à própria nomenclatura: “ditadura militar” ou “ditadura civil-militar”? Teles (2015) prefere a primeira expressão, pois, apesar de reconhecer a existência da participação civil tanto na implementação do golpe quanto na vigência da ditadura, o núcleo duro de governo do Estado³ sempre foi responsabilidade dos militares, em especial do Exército. Reis Filho (2014) e Colling (1997) preferem a expressão “ditadura civil-militar”, considerando que os civis colaboraram com o golpe desde as primeiras articulações e que havia também civis atuando em cargos oficiais, como ministérios e outras funções administrativas de alto e baixo escalão. Quanto a nós, privilegiamos o emprego do termo “ditadura civil-militar”, pois, apesar de reconhecermos que o período foi marcado pelo Estado de Exceção instalado e executado pelo movimento militar, acreditamos que a referência à participação civil no apoio ao regime não pode ser ignorada.

³ Consideramos o conceito de Estado Moderno visto como uma organização administrativa impessoal do ponto de vista político. (BOBBIO, 1998).

Por fim, se o intervencionismo das Forças Armadas na política brasileira do período é fato incontestável, o emprego do termo “golpe” para caracterizar a tomada de poder não é uma unanimidade e, por isso, ainda hoje é substituído pelo uso de expressões como “revolução” ou simplesmente “governo”. Recentemente, o atual ministro do Supremo Tribunal Federal, ministro Dias Toffoli⁴, defendeu a denominação do período como "movimento de 64".

Percebemos que as nomeações “golpe/revolução” variam de acordo com o entendimento dos sujeitos favoráveis ou não à intervenção e também à compreensão sobre o que é de fato golpe ou revolução. Para Lampoglia; Silva; Bastos e Abrahão e Sousa (2016, p.39) o emprego da palavra “revolução” inscreve a percepção do sujeito falante como favorável e legitimadora dos anos de governo militar entre 1964 e 1985, com o "uso de uma palavra legitimada anteriormente em documentos oficiais diversos, da cartilha didática, da grande mídia, ofícios governamentais, etc.". A adoção de "golpe", segundo os mesmos autores, também marca um posicionamento no discurso, indicando mais claramente o caráter histórico e ideológico que esse sujeito falante compreende a ditadura civil-militar: "'golpe' marca essa noção de que se trata não de um ato que ocorreu pelo desejo de uma maioria, mas pelas mãos de um grupo dominante, que obteve tal feito pela força, pela imposição." (LAMPOGLIA; SILVA; BASTOS, 2016, p.39).

Considerando as informações apresentadas e nossa leitura para o desenvolvimento da pesquisa, privilegiaremos o emprego da palavra “golpe” para marcar a tomada de poder em 1964. Houve, como indicaremos a seguir, um envolvimento de largos setores da sociedade brasileira, mas estão excluídos dessa grande articulação a participação de grupos sociais explorados, como os camponeses e trabalhadores de indústria que desde a tomada de poder e consequente intervenção militar foram participantes importantes nos movimentos de oposição à ditadura.

Trouxemos essas questões conflitantes para mostrar mais uma vez o quanto o período é um tema controverso e, por isso, precisa ser repetidamente discutido. Mas há também algumas certezas e consensos, como as que dizem respeito aos objetivos que levaram à implementação do golpe militar, por exemplo. Para isso, é preciso voltar ao período anterior a 1964.

⁴ No dia 01 de outubro de 2018, em um seminário promovido pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo que marcava os trinta anos da Constituição de 1988, o ministro declarou que não se refere mais ao golpe militar de 1964 com o emprego das expressões "revolução" ou "golpe". "Os militares foram um instrumento de intervenção e, se algum erro cometeram, foi que resolveram ficar." (DIAS TOFFOLI, 2018)

1.2 O inimigo interno

Medidas adotadas durante o governo João Goulart, como as reformas de base⁵, previam maior intervenção do Estado na economia nacional, a ampliação do direito ao voto aos analfabetos e baixas patentes militares, além do controle do investimento econômico estrangeiro no país, o que deixou a elite⁶ política e econômica preocupada. Iniciou-se uma mobilização nos bastidores do poder que, junto com a imprensa, acabou por criar uma atmosfera de perigo iminente junto à população:

Uniram-se então a espada, a cruz e o vil metal — as botas e as batinas e as moedas, numa poderosa coalizão: homens de alta qualidade e delinquentes de toda laia; cidadãos acima de qualquer suspeita e personagens objetos de todas as suspeitas; os incapazes e os capazes de tudo; democratas genealógicos e candidatos a ditadores, liberais e fascistas, militares, políticos, homens de negócio, profissionais liberais. E em nome da Lei, do Cristo, da Ordem, da Família, da Democracia e da Honestidade, essa multidão heteróclita, numa frente ampla, diversa e contraditória, deu o golpe. (REIS FILHO, 2002, p.437)

O dia 31 de março de 1964 marca o início da intervenção militar no Brasil. Sob o argumento de que a medida tomada era a única solução possível para a manutenção da ordem, dos costumes e da democracia, em pouco tempo foi possível constatar que a diligência era também antidemocrática. A base do novo governo era a chamada Doutrina de Segurança Nacional, estratégia que, segundo Teles (2015), eliminou as garantias constitucionais, a liberdade e os direitos da pessoa humana. Se essa doutrina se apresentava como uma defesa da segurança nacional, todos os que se opunham à instalação da ditadura passaram a ser reconhecidos como inimigos internos a serem combatidos.

Uma das ferramentas utilizadas pelo regime militar para a centralização administrativa, política e social foi a implementação dos atos institucionais⁷, normas de natureza constitucional

⁵ Essas reformas visavam atenuar as desigualdades no Brasil e se concentravam nas questões: agrária, bancária, fiscal, universitária, urbana e administrativa (FAUSTO, 1995).

⁶ Entendemos o termo elite a partir dos autores clássicos da teoria das elites como Vilfredo Pareto e Gaetano Mosca que consideram que mesmo em momentos do processo histórico onde houve maior ativismo político por parte da massa (MOSCA, 1992, p.106) ou da elite não governante (PARETO, 1984, p.44), são as elites que detém o poder econômico, político e social que definem as diretrizes de um governo.

⁷ Foram decretados um total de 17 atos institucionais regulamentados por 104 atos complementares. Editado em 1964, o AI-1 concedia aos comandos autointitulados revolucionários o poder de cassar mandatos, suspender direitos políticos e implementação de eleições indiretas. Em 1965, o AI-2 redefiniu o AI-1 e estabeleceu a dissolução de todos os partidos políticos então existentes e qualificou como crimes qualquer manifestação de natureza política. Em 1966, o AI-3 fechou o cerco contra os políticos opositores com a cassação de seus mandatos. O AI-4 é marcado pelo projeto de uma nova constituição em 1967 e a nova Lei de Segurança Nacional que tornava todos os cidadãos como responsáveis pela segurança do país. Do AI-5 originaram-se 12 atos institucionais para a garantia do poder coercitivo na superação de conflitos políticos. Todos os demais atos foram implementados em 1969: o AI-6 permitiu cassações até dentro do partido do governo; O AI-7 anulou o calendário eleitoral e suspendeu todas as eleições do país; O AI-8 acelerou a reforma administrativa dos estados; O AI-9 retomou o tema da reforma agrária e aposentou professores e pesquisadores universitários; O AI-10 determinou

promulgadas entre os anos de 1964 e 1969. Em 13 de dezembro de 1968, ano marcado por profundas contestações sociais no Brasil e no mundo, foi promulgado pelo presidente Costa e Silva o Ato Institucional nº 5, considerado “o golpe dentro do golpe”. Ele era uma medida que visava conter o aumento das reações ao regime linha dura, especialmente entre os movimentos estudantis, que eram agora apoiados por setores descontentes com os rumos do golpe que ajudaram a instalar: a classe média e a igreja. Com o intuito de combater essas "ideias subversivas", o AI-5 autorizou:

[...] o presidente da República, independente de qualquer apreciação judicial, a decretar o recesso do Congresso Nacional e de outros órgãos legislativos, a intervir nos estados e municípios sem as limitações previstas na Constituição, a cassar mandatos eletivos e a suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, a decretar o confisco de “bens de todos quantos tenham enriquecido ilicitamente” e a suspender a garantia de *habeas-corpus*. (REIS FILHO, 2018)

Com os 12 artigos desse Ato Institucional e as medidas descritas acima, não havia dúvidas da consolidação de um governo repressivo e autoritário. Com plenos poderes, o Estado podia vigiar qualquer cidadão considerado um inimigo nacional e todos aqueles que fossem considerados inimigos estavam à mercê das forças de segurança. Inicia-se então uma empreitada de caça às bruxas que se espalhou pela imprensa, universidades e empresas. A censura⁸ proibia ou retalhava filmes, músicas, livros e peças teatrais. Os debates acadêmicos passaram a ser considerados “atos subversivos”. Também foi aberta uma via para as prisões arbitrárias e o emprego de tortura contra os suspeitos de realizar crimes considerados políticos ou de segurança nacional. Era preciso resistir, mesmo na clandestinidade.

1.3 A resistência à ditadura civil-militar: os subversivos

as cassações, suspensões de direitos políticos e demissões de funcionários públicos em decorrência dos AI's anteriores levando à perda de todos os direitos ou funções na administração pública, direta ou indiretamente, assim como nas instituições de ensino e pesquisa ou em organizações consideradas de interesse nacional; Com o AI-11 foi fixado um novo calendário eleitoral, intensificando ainda a repressão contra os opositores que aderiram à luta armada, enquanto o AI-12 retirou do vice-presidente Pedro Aleixo o direito constitucional de ocupar a presidência do Brasil após Costa e Silva sofrer uma trombose. Assinados no mesmo dia, o AI-13 e o AI-14 instituíram o "banimento do território nacional de pessoas perigosas para a segurança nacional" e permitiram a aplicação da prisão perpétua e a pena de morte em casos de "guerra externa, psicológica adversa, revolucionária ou subversiva", respectivamente; O AI-15 fixou a data das eleições municipais, enquanto o AI-16 destituiu Pedro Aleixo, declarando vagos os cargos de presidente e vice-presidente da República, marcando novas eleições. Por fim, o AI-17, editado na mesma data que o ato institucional anterior, permitia a transferência para a reserva dos militares que atentassem contra as forças armadas. (BELIDO, 1988.)

⁸ De acordo com Teles (2015, p.1006), houve uma censura especial em relação aos assuntos referentes às mulheres “sob alegação da defesa da família, da moral e dos bons costumes”.

Os grupos de esquerda⁹ reagiram ao golpe em duas correntes. Uma mais moderada, visava à redemocratização do Brasil dentro da legalidade, ainda que tais articulações sofressem com as arbitrariedades ditatoriais. Suas propostas tiveram alguma relevância até a edição do AI-5 e foram postas na ilegalidade no ano de 1974, quando Geisel implementou um projeto de distensão política lenta, segura e gradual. Outra corrente era defendida por um grupo mais radical que propunha uma ofensiva revolucionária através de insurreições de massa ou da luta armada e cujas ações ocorreram entre as décadas de 1960 e 1970. Reis Filho (2004) lembra que dentro dessa esquerda estruturaram-se três vertentes: uma, que propunha o enfrentamento armado (com assalto a bancos, carros-fortes e depósitos de armas, ações armadas, guerrilhas rural e urbana); outra, composta pelos *militaristas* que se inspiravam no maoísmo, guevarismo e castrismo; e, por fim, os *massistas* que preconizavam a insurreição de massa, apoiados na Revolução Russa de 1917. É no grupo da esquerda revolucionária que as mulheres que narraram suas vidas em *Que bom te ver viva* atuaram.

Os militantes da resistência à ditadura foram os que mais sofreram com as repressões do AI-5. Presos, perseguidos e torturados, muitos viveram na ilegalidade ou procuraram o exílio na Europa e em países latino-americanos. Talvez por isso, uma aura mítica começou a cercar aqueles que atuaram nesses grupos. Alguns dos testemunhos presentes no documentário e a própria diretora Lúcia Murat defendem o resgate da memória do período justamente para “escapar ao mito” de heroínas e heróis guerrilheiros. Esta necessidade de desmistificação também é defendida por Ridenti (2004), pois, segundo o autor, a imagem heroica desses grupos foi legitimada por ex-militantes e partidos políticos na atualidade:

O aspecto mistificador consiste na omissão de que as esquerdas armadas nunca propuseram um mero retorno à democracia nos moldes do pré-1964, tampouco algo que prefigurasse a institucionalidade que viria a se constituir no Brasil depois do final da ditadura. (RIDENTI, 2004, p.144)

De acordo com o supracitado autor, embora a esquerda armada pertencesse aos grupos de resistência, tratava-se afinal de um grupo heterogêneo entre outros opositores à ditadura, todos pequenos e frágeis para efetivamente tomarem o poder. O único elo que os unia, além da oposição ao regime, era o termo “subversivos”, dado pelos órgãos de segurança e pela imprensa. Por outro lado, se não havia um plano concreto de conquista do poder, esta atitude aparentemente ingênua por parte dos grupos de resistência era na verdade resultado das

⁹ Consideramos o emprego do esquema tradicional “direita” e “esquerda” associada ao universo político a partir do trabalho de Bobbio (2001) que distingue os dois termos a partir das atitudes, ideias e valores a serem seguidos pela sociedade. De acordo com o referido autor, “Há, de um lado, gente que acredita que os seres humanos são mais iguais que desiguais; de outro, gente que acredita que somos mais desiguais que iguais”. (BOBBIO, 2001, p.121). Ele associa o primeiro tipo à esquerda, que acredita ainda que a grande maioria das desigualdades é social e, portanto, possível de ser eliminada.

transformações sociais que aconteciam naquela época em diferentes partes do mundo. Mesmo desconsiderando todas as diferenças nacionais da década de 1960, para Arendt (1994), o movimento contestatário dessa geração, que acreditava ser capaz de mudar as coisas por seus próprios esforços, foi decisiva para formar sujeitos sociais com maior engajamento político nas décadas seguintes. No caso dos jovens opositores à ditadura civil-militar aqui no Brasil, encontramos muitos ex-militantes que se dedicaram a vida política, como foi o caso da ex-presidente Dilma Rousseff ou ainda do político José Serra, apenas para citar dois nomes. Veremos no documentário *Que bom te ver viva* que a maior parte das depoentes também não abandonou o comprometimento com as questões sociais ampliando sua participação política para além do profissional político.

1.4 A participação política das mulheres durante a ditadura

Independentemente das pretensões políticas ou da possibilidade de efetivar uma mudança social, foi durante os períodos anteriores ao golpe militar e durante a ditadura que muitas mulheres puderam pela primeira vez ocupar o espaço público como sujeitos políticos na história brasileira. Não obstante, veremos que essa inserção feminina na esfera pública não se deu de modo fácil, nem para as mulheres que apoiaram os movimentos de direita e tampouco para aquelas que aderiram à esquerda militante.

Isso porque as mulheres foram excluídas da cena política pouco antes de 1964. Teles (2015) lembra que, ainda no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), foi fechada a Federação de Mulheres do Brasil, considerada na época a mais importante organização de mulheres país. Apesar de ter sido criada por uma iniciativa do Partido Comunista com o intuito de mobilizar as massas femininas para as mudanças sociais, a maioria dos partidos de esquerda ainda não compreendia a importância da luta política das mulheres em prol de pautas específicas. Além disso, ainda que a década de 1960 tenha sido marcada por movimentos feministas especialmente atuando nos Estados Unidos e Europa, aqui no Brasil, mesmo as poucas mulheres militantes políticas de esquerda não se intitularam feministas. Para Teles (2015), isso se deve ao imaginário ligado à palavra *feminista*, associada à época às mulheres burguesas, despolitizadas ou alienadas. Colling (1997) afirma que será só a partir de uma organização da esquerda brasileira no final dos anos 1970, com o início da redemocratização do país, que as questões das mulheres passaram a ser debatidas com mais destaque.

1.4.1 O apoio feminino ao golpe

Se os governos instituídos e os partidos de esquerda não se mostraram preocupados com participação das mulheres nas discussões políticas, as forças de direita que articulavam o golpe estavam atentas à dispersão feminina e começaram a criar em todo o Brasil organizações como a Liga Democrática das Mulheres pela Democracia, em Belo Horizonte, a União Cívica Feminina, em São Paulo, e a Campanha das Mulheres pela Democracia, no Rio de Janeiro. Esse incentivo — que também contava com o apoio da Igreja Católica— tinha por finalidade construir uma base social que legitimaria o já agilizado processo de golpe contra o governo João Goulart. Só em 1964, foram registradas 49 manifestações de mulheres, por meio dessas organizações, entre elas a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, na qual milhares de mulheres em diversas cidades brasileiras deram seu apoio explícito à intervenção militar.

Teles (2015) assinala o caráter ideológico antiesquerda e anticomunista que orientava essas manifestações: “Ao colocarem milhares de mulheres nas ruas, deixavam clara suas intenções anticomunistas, por meio de cartazes com os dizeres: ‘Não à foice e martelo, pelo verde e amarelo!’ e ‘Vermelho só no batom’.” (TELES, 2015, p.1004)

1.4.2 A atuação das mulheres na resistência

Descontentes com os rumos políticos no Brasil após o golpe militar, uma parcela de mulheres decidiu participar dos grupos de resistência à ditadura em diferentes coalizões. Nos grupos religiosos e movimentos de mulheres, a pauta incluía ainda lutas por melhores condições de vida, como a erradicação do analfabetismo e da carestia, além das propostas de implementação de creches, para que as mães pudessem trabalhar fora. Outro importante tipo de resistência foi assumido especialmente pelas mães, irmãs, esposas de homens e mulheres presos e assassinados, que criaram organizações de apoio empenhadas na busca de informações sobre os familiares desaparecidos.

De acordo com Gallo (2014), uma das organizações mais importantes foi a Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, que se articulava em todo o país desde o início da década de 1970 não apenas para buscar informações por meio de habeas corpus, o envio de cartas às autoridades, petições, lutas e preservação da vida dos presos políticos, mas também para ajudar a esconder pessoas que viviam na clandestinidade, enviando-as para o exterior. Entre essas ações, destaca-se também o “Movimento Feminino pela Anistia” e o “Movimento Brasileiro pela Anistia”, que levaram ao surgimento do Comitê Brasileiro pela

Anistia. Devem-se evocar ainda as mulheres que entraram na militância pelo movimento estudantil secundarista e universitário e atuaram durante o regime militar principalmente na luta armada e nas atividades realizadas no exílio. Para Dias (2013) esses grupos contribuíram ainda para a construção de uma narrativa distinta dos episódios e processos de mortos, desaparecidos e exilados que pode ser encontrada em documentos de intervenção e posicionamento conjuntural, em reportagens da grande mídia, em matérias de periódicos engajados em suas pautas e edições do dossiê de mortos e desaparecidos.

Não há um número preciso que confirme o grau de participação feminina nos grupos de esquerda, mas, reunindo informações sobre os militantes processados pela justiça militar, o projeto “Brasil: Nunca Mais”¹⁰ analisou os processos judiciais dos militares contra 7.367 pessoas e desse total 12% eram mulheres. Teles (2015) aponta outros números: em um levantamento de presos políticos nos quartéis feito pelo Exército em um período do ano de 1970, havia um total de 500 militantes, sendo que 26% eram mulheres com uma faixa etária média de 23 anos. Na Guerrilha do Araguaia, movimento de luta armada no sul do Pará entre os anos de 1972-1975, dos 70 guerrilheiros desaparecidos, 17% eram mulheres.

Todas as mulheres que ofereceram seus testemunhos para a elaboração do documentário *Que bom te ver viva* (1989) fizeram parte dos movimentos de esquerda que empregaram o uso da luta armada, organizaram guerrilhas urbanas e rurais, bem como assaltos e sequestros. Assim como elas, uma pequena parcela de mulheres participou de uma das mais de 40 organizações políticas revolucionárias e de resistência. Mas isso não significava que todas elas pegassem em armas:

Houve mulheres que se integraram às guerrilhas urbanas e rurais, outras participaram de ações políticas, como a organização da imprensa clandestina, a distribuição de material impresso e o cuidado de casas (chamados de aparelhos) que serviam de base para estruturar as organizações e as atividades. (TELES, 2015, p. 1007)

O trecho acima nos mostra que a participação das mulheres nas organizações políticas se deu mais na garantia de infraestrutura das ações e que poucas delas chegaram a postos de comando. A supracitada autora afirma que apenas quando os homens precisavam ficar na

¹⁰O projeto “Brasil: Nunca mais” (BNM) foi desenvolvido pela Arquidiocese de São Paulo e pelo Conselho Mundial de Igrejas na década de 1980. Sob a coordenação de Dom Paulo Evaristo Arns e do Reverendo Jaime Wright o BNM tinha três objetivos: evitar a destruição dos processos judiciais por crimes políticos ao fim da ditadura militar; colher e divulgar informações praticadas durante a repressão política e estimular a educação em direitos humanos. Após o exame de aproximadamente 850 mil páginas de processos judiciais movidos contra os presos políticos, foram publicados relatórios e o livro *Brasil: Nunca mais*, em 1985. O projeto ainda está em andamento e encontra-se disponível para consulta pública em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>. Até agosto de 2018 havia um registro de 4.164.459 arquivos referentes à ditadura militar.

clandestinidade, por causa da perseguição política, é que algumas conseguiram aproveitar de sua invisibilidade política para sair às ruas para o preparo e desencadeamento de operações.

1.4.3. As mulheres na luta armada: duplamente subversivas

Se não havia entre as mulheres a defesa de uma pauta feminista dentro das reivindicações dos movimentos de resistência, não podemos deixar de observar a qualidade transgressora das mulheres que aderiram à militância, tanto em relação às suas trajetórias profissionais e políticas quanto na dimensão pessoal.

A década de 1960 se inicia com grande impacto na vida íntima dessas mulheres. Até então educadas para a “virgindade, o casamento monogâmico indissolúvel, a maternidade e os cuidados com a família e para a passividade e o silêncio” (RAGO, 2013, p.35), o surgimento da pílula anticoncepcional e a revolução sexual foram marcos históricos que contribuíram para moldar também novos comportamentos sociais, como o sexo fora do casamento, a saída de casa, a ousadia nas vestimentas e a opção por carreiras profissionais não atreladas ao cuidado feminino. Mas tal invasão da mulher em esferas que rompiam com o *status quo* não se deu sem consequências. Colling (1997) assevera que, ao adentrar no espaço público, político e masculino por excelência, essas mulheres romperam outro tabu presente na sociedade brasileira:

A divisão entre público e privado — entendendo-se como público o político — é a divisão entre masculino e feminino. O lugar do homem é no comando, na liderança, no mundo político. À mulher resta o privado, onde muitas vezes os homens também comandam. (COLLING, 1997, p.10.)

Para o Estado, era inaceitável que as mulheres pudessem exercer livremente seu direito de escolha política ou sexual. De acordo com Teles (2015), o governo militar odiava as militantes, justamente porque elas fugiam do estereótipo da submissão feminina, da dependência e da incapacidade de tomar decisões¹¹. A mulher militante era, então, entendida como um “desvio de mulher”. Como não havia um espaço social que as enquadrasse em uma categoria dentro do imaginário masculino, a polícia de repressão passou a utilizar estratégias que desqualificavam essas militantes: primeiro, desmerecendo-as como seres pensantes, capazes de tomar atitudes políticas e, segundo, acusando-as de viver na promiscuidade.

¹¹ Colling (2015) lembra que o Código Civil de 1917 designava as mulheres casadas legalmente incapazes e, por este motivo, deveriam viver sob a guarda de seus maridos. Foi apenas em 1962, com o decreto do “Estatuto da Mulher Casada”, que as mulheres deixaram de ser consideradas legalmente incapazes. Ainda assim, se “as solteiras, separadas e viúvas estavam livres desta prisão, todas almejavam o casamento porque somente assim seriam aceitas socialmente.” (COLLING, 2015, p.274.)

Colling (2015) destaca que os homens militantes, acusados da mesma insubordinação à ordem e contestação do poder militar, não sofreram o mesmo tratamento. Se a eles cabia a alcunha de subversivos, as mulheres foram caracterizadas pelos órgãos de repressão com a expressão “puta comunista”, pois:

Para a repressão, a mulher que se mete em atividades políticas, ou é uma prostituta à procura de homens, já que os partidos políticos são espaços de atuação masculina, ou é homossexual, ocupando espaços masculinos. Portanto, sempre um sujeito desviante dos padrões e lugares determinados ao feminino. (COLLING, 2015, p.379).

Mesmo nos arquivos dos órgãos repressores, é possível encontrar um tratamento discursivo diferenciado em relação aos homens e mulheres presos políticos. Em um levantamento nesse material, Teles (2015, p.1011) identificou que, quando esses documentos se referiam às militantes, seus nomes eram acompanhados de expressões como: “‘ativa fanática em subversão’, ‘bom grau de inteligência’, ‘moça de muita valentia’.” No entanto, não há nenhuma menção aos homens presos como inteligentes ou valentes, porque, como lembra a referida autora, a premissa básica é de que tais características sejam inerentes aos homens. E, mesmo quando havia alguma referência à identidade feminina, ela era comumente acompanhada de termos pejorativos, como “prostituta, adúltera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada, etc.¹²”.

Mas o preconceito e a discriminação às mulheres não eram restritos ao Estado. A esquerda também criava empecilhos para a participação efetiva das mulheres como sujeitos políticos dentro dessas organizações. Nos testemunhos de mulheres que atuaram nos grupos de resistência presentes nos trabalhos de Colling (1997), Rago (2013) e Gianordoli-Nascimento, Trindade & Santos (2015), bem como no relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2014), podemos perceber que a desigualdade entre os gêneros era explícita. As mulheres também padeceram com o caráter autoritário da maioria dos partidos políticos e organizações de esquerda, presos a modelos revolucionários políticos e teóricos nos quais, segundo Rago (2013), os dispositivos de autossacrifício e violência eram elementos essenciais.

A título de exemplo, podemos falar sobre as mulheres que optaram pela militância política via luta armada, principalmente nas situações nas quais havia uma disputa para o comando das ações. Mesmo nos casos em que as mulheres possuíam habilidades de liderança e se mostravam mais aptas para o desempenho das funções, elas eram desacreditadas e até taxadas de alienadas. Em depoimento à Teles (1993), Criméia de Almeida, uma das

¹²Comissão Nacional da Verdade. Relatório. Volume I. Dezembro de 2014. p. 402.

participantes do documentário *Que Bom te Ver Viva*, compartilha sua experiência durante a Guerrilha do Araguaia, onde eram exigidas às mulheres força e violência:

[...] a expectativa do comando guerrilheiro era de que a mulher tivesse a mesma força física, os mesmos costumes e a mesma frieza para lidar com as emoções e duvidavam de nossa capacidade para desempenhar tarefas militares. (TELES, 1993, p.71)

Também não era incomum o tratamento inverso. Em vez de exigir das militantes que atuassem “como homens”, era requisitado a elas o trabalho em atividades domésticas dentro das organizações, como cuidadoras do bem-estar dos “companheiros”. Ou ainda, era comum que essas mulheres fossem desligadas das células de resistência caso mantivessem relacionamentos afetivos com os militantes, pois a maioria dos grupos acreditava que os romances poderiam prejudicar a dedicação total às causas revolucionárias. Esses grupos tampouco acolhiam as mulheres que saíam das prisões. Ainda que muitas delas jamais tenham delatado seus colegas, elas eram consideradas pouco confiáveis para o retorno à militância.

Percebe-se, nos trabalhos que apresentam os testemunhos dessas militantes, que a alcunha e o tratamento de subversivas não as abandonaram mesmo ao fim do período militar. Por isso, para muitas delas, “ser mulher e militante é um karma¹³”. Sobreviventes das violências do Estado e abandonadas pelos grupos aos quais pertenciam, muitas mulheres sofreram com o preconceito e julgamento coletivo por terem adotado um padrão social e político não característico do feminino, precisando se adaptarem à nova realidade cotidiana e seguirem suas vidas sem nenhum amparo, o que dificultou a superação das marcas físicas e psicológicas causadas pelas torturas descritas a seguir.

1.5 A tortura como violência de gênero

O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), a Operação Bandeirante (OBAN) e depois o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), instalados nas principais capitais brasileiras, eram espaços onde ocorriam as práticas massivas, sistemáticas e institucionalizadas das torturas, mas quartéis e outras organizações paramilitares também abrigaram suas atrocidades pelo país. E a Comissão Nacional da Verdade¹⁴ (CNV) desempenhou um importante papel ao ajudar a reconstruir um capítulo violento da história brasileira. Foram listados em seus relatórios publicados em 2014

¹³ Depoimento de Izabel Fávero. In. Comissão Nacional da Verdade. Relatório. Volume I. Dezembro de 2014. p. 400.

¹⁴ Após dois anos de sete meses de pesquisa, foi apresentado em 2014 o relatório final da Comissão Nacional da Verdade. O documento possui 4328 páginas distribuídas em três volumes.

os atos de tortura mais praticados contra os presos políticos que incluíam pau de arara, cadeira do dragão, palmatória, afogamento, sufocamento, enforcamento, crucificação, injeções de éter, soro da verdade, uso de produtos químicos nas feridas, “corredor polonês”, choques nos genitais e mamilos e métodos chamados de “telefone”, “poço de petróleo”, “latas abertas”, “geladeira” e “coroa de cristo” além o uso de animais e insetos vivos:

Presos políticos foram expostos aos mais variados tipos de animais, como cachorros, ratos, jacarés, cobras, baratas, que eram lançados contra o torturado ou mesmo introduzidos em alguma parte do seu corpo. Especificamente em relação aos camundongos, o torturador Lourival Gaeta, que atuou no DOI-CODI do II Exército, em São Paulo, durante a década de 70, explicava sua destrutividade uma vez introduzida nos corpos de suas vítimas, com o argumento de que este animal não sabe andar para trás. (CNV, 2014, p.374)

Além dos métodos elencados acima, foram utilizadas outras técnicas de tortura, como queimadura de partes do corpo dos presos com cigarro, extração com alicate de pelos, unhas ou dentes, espancamentos, ou o abandono dos torturados nus, sem água e comida.

A CNV ajudou a revelar ainda aquele que, segundo a coordenadora do grupo de trabalho “Ditadura e Gênero¹⁵” Glenda Mezarobba, é um dos “aspectos menos conhecidos e mais negados da ditadura militar”: o uso da tortura como violência de gênero. (MEZAROBBA, 2018). Para Teles (2015), o *modus operandi* do sistema repressivo, que atuou de forma misógina, utilizou a discriminação de gênero e a violência contra a mulher com o objetivo de reforçar os estereótipos femininos de submissão e dependência emocional, afetiva e política. A visão é corroborada por Rosa (2015, p.319), pois, “desde o momento da prisão até o horror da sala de torturas, estavam nas mãos de agentes masculinos fiéis às performances de gênero, que utilizavam a diferença como uma forma a mais para atingir as mulheres. ”

Não por acaso, foram as mulheres que mais sofreram com as torturas sexuais¹⁶, mesmo que tenha havido violações sexuais cometidas contra homens e frequentemente associadas à emasculação, passando sempre “pela intenção de feminilização e homossexualização simbólica do corpo torturado”. (CNV, 2014, p.413). A esterilização, os abortos criminosos sem a presença de um médico ou o uso de instrumentos necessários e os estupros — nos quais muitas mulheres

¹⁵ A pesquisa faz parte do capítulo 10 “Violência Sexual, Violência de Gênero e Violência contra Crianças e Adolescentes” do primeiro volume do documento e pode ser consultada em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/documentos/Capitulo10/Capitulo%2010.pdf>

¹⁶ “Além da penetração vaginal, anal e oral, também constituem violência sexual golpes nos seios; golpes no estômago para provocar aborto ou afetar a capacidade reprodutiva; introdução de objetos e/ou animais na vagina, pênis e/ou ânus; choque elétrico nos genitais; sexo oral; atos físicos humilhantes; andar ou desfilar nu ou seminudamente diante de homens e/ou mulheres; realizar tarefas nu ou seminudamente; maus-tratos verbais e xingamentos de cunho sexual; obrigar as pessoas a permanecer nuas ou seminudas e expô-las a amigos, familiares e/ou estranhos; ausência de intimidade ou privacidade no uso de banheiros; negar às mulheres artigos de higiene, especialmente durante o período menstrual.” (CNV, 2014, p.419)

ficaram grávidas de seus algozes — foram empregados em diversas situações de prisão. Os depoimentos trazidos na CNV (2014) indicam frequentemente que os torcionários entendiam a violação do corpo feminino também como uma possibilidade de humilhar os homens dos grupos políticos aos quais elas pertenciam.

Além disso, os órgãos de repressão utilizaram a maternidade como um meio de tortura, de acordo com Teles (2015, p.1017), com o propósito de enlouquecer e fragilizar militantes, levando ao enfraquecimento afetivo e emocional das mulheres e mesmo de suas crianças. Mães que tiveram seus filhos sequestrados eram obrigadas a assistir às torturas físicas e psicológicas submetidas a eles (crianças, inclusive). Mesmas as mulheres que não participaram da militância política, mas possuíam maridos e parentes presos, sofreram algum tipo de tortura¹⁷.

As sequelas oriundas das diversas modalidades de sevícias reunidas nos levantamentos realizados pela Comissão Nacional da Verdade relatam a mutilação de muitas vítimas, que perderam braços ou pernas, ficaram cegas, surdas, com danos cerebrais ou paralisias, entre outras. E mais:

Estupros e empalamentos determinaram o relacionamento afetivo e a vida sexual dos sobreviventes. Mutilações nos seios privaram mães de amamentar seus bebês. Úteros queimados com choques elétricos tornaram muitas mulheres incapazes de engravidar ou de levar adiante uma gestação. (CNV, 2014, p.422)

Isso sem falar nas sequelas psicológicas e os danos morais de uma experiência traumática que, em muitos casos, culminou com o suicídio, visto como a única medida possível para libertá-las do sofrimento.

Ressaltamos no início deste trabalho que há ainda muitos acontecimentos da história do Brasil passados durante a ditadura civil-militar soterrados pelo silêncio. Tentamos elencar, a seguir, alguns dos motivos que fizeram com que os relatos do período que dizem respeito mais especificamente à participação feminina nas organizações de luta armada contra o regime, bem como as torturas sofridas por ela sejam ainda hoje pouco divulgados.

1.6 O esforço por uma não-memória da ditadura civil-militar

Promulgada em 28 de agosto de 1979, durante o governo de João Batista Figueiredo, a lei nº 6.683, mais conhecida como Lei da Anistia, garantiu entre outros direitos¹⁸ o perdão

¹⁷Não apenas as mulheres ligadas à militância de esquerda foram vítimas das sevícias cometidas durante o governo militar. Segundo Teles (2015, p.1006), as prostitutas também sofreram com as arbitrariedades de agentes públicos, policiais e militares representantes do aparato repressivo. Elas também foram sequestradas, presas, torturadas e até assassinadas com a complacência do Estado.

¹⁸Em 2002, houve uma ampliação da lei para ampliar os direitos aos anistiados. Além de ampliar a anistia para todos aqueles que foram punidos ou impedidos de exercerem atividades políticas entre o período de 18 de setembro

àqueles que cometeram crimes políticos, de motivação política ou eleitorais, bem como crimes comuns relacionados a crimes políticos no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979. Isso permitiu que servidores públicos, representantes sindicais e demais envolvidos no movimento de resistência ao regime — que foram punidos por conta dos atos institucionais e complementares à ditadura civil-militar — pudessem recuperar seus direitos políticos e civis, propiciando também o retorno de muitos exilados ao país e o fim da clandestinidade para os perseguidos políticos.

O preço pago para o processo de redemocratização, contudo, gera ainda hoje contestações sobre a validade da lei, pois, se os agentes de Estado que cometeram crimes comuns ou praticaram prisões ilegais, tortura e crimes políticos contra os considerados subversivos no período foram perdoados, o mesmo não ocorreu com os militantes condenados por ações consideradas crimes violentos, tais como assalto, sequestro, terrorismo e atentado pessoal, pois a anistia não contemplou os militantes da luta armada.

Com isso, para Collin (1997) e Reis Filho (2004), a anistia acabou prejudicando a promoção da apuração e esclarecimento público dos acontecimentos ocorridos durante a repressão política no país, especialmente no que concerne ao esclarecimento das violências cometidas pelo Estado durante o período. Sobre o acordo, Rago (2013) afirma que ele acabou legitimando uma proposta de silenciamento do período e lembra que mesmo os partidos de esquerda não se mobilizaram em um movimento por justiça em relação à política de terror exercida pelo Estado Brasileiro durante a ditadura civil-militar. "Percebe-se até mesmo uma fusão dos partidos em torno desse pacto de silêncio, bem como de outros pontos fulcrais das demandas políticas, que suspende a diferença efetiva entre 'esquerda' e 'direita'". (RAGO, 2013, p.20). Esse silenciamento permitiu o apagamento de muitas informações. Apesar de hoje haver um rico banco de dados disponível nos Arquivo Nacional e arquivos públicos estaduais ou graças aos supracitados “Brasil: Nunca Mais” e “Comissão Nacional da Verdade” e ao trabalho de pesquisadores ou jornalistas que compilaram parte dos arquivos do período, milhares de arquivos e microfilmes jamais foram encontrados. As forças armadas afirmam que parte dos arquivos foi perdida durante a abertura política ou destruída nos aparelhos repressores. Se a Lei da Anistia garantia o perdão pelos crimes cometidos, nada mais conveniente que destruir os registros que culpabilizavam os militares.

de 1946 até 05 de outubro de 1988, foram concedidas indenizações, isenção de contribuição previdenciária durante o período de afastamento forçado da atividade profissional, retomada aos estudos no curso, instituição de origem e período letivo que foi interrompido; reintegração de servidores civis e públicos, bem como empregados públicos punidos por adesão a greves ou em atividades políticas. (BRASIL, 2017).

Esse gesto de queima de arquivo engendra o problema do negacionismo, que assombra a história e a memória individual e coletiva. De acordo com Selligman-Silva (2010, p.10), a perversidade do apagamento do passado, dos locais e das atrocidades “corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade”, o que acaba por desconstruir o teor de realidade dos acontecimentos vividos e pode justificar ainda na contemporaneidade indivíduos que, por exemplo, defendem o retorno dos militares ao governo e ao controle político do Brasil.

1.6.1 O lugar do testemunho como arma contra o esquecimento

Para driblar o cerceamento de informações e provas, o estudo dos testemunhos serve como importante fonte de informação e pesquisa para aqueles que se identificam com o desejo de busca de conexão entre o presente e os fatos ocorridos sob a ditadura civil-militar. Entre as vantagens do uso do testemunho como material de pesquisa que trata do período em questão, está o fato de estarmos diante de acontecimentos relativamente recentes, o que possibilita o contato direto com aqueles que viveram na época. Igualmente, como lembra Selligman-Silva (2010), existe uma boa produção de cunho testemunhal no Brasil sobre o período, apesar de pouco compartilhada. Temos como exemplos os relatos memorialísticos *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira; *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis; *Tirando o capuz* (1981), de Álvaro Caldas; *Batismo de sangue* (1982), de Frei Betto; *Memórias torturadas de um preso político* (1991), de Ildeu Manso Vieira, entre outros tantos publicados nos anos seguintes¹⁹.

Estes testemunhos têm um efeito positivo para a história, memórias coletivas e pesquisas e contribuem para a reconstrução desses sujeitos que partilham suas experiências, especialmente aqueles que experienciaram uma situação traumática como a tortura:

Para o sobrevivente, sempre restará este estranhamento do mundo, que lhe vem do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. O testemunho funciona para ele como uma ponte para fora da sobrevivida e de entrada (volta) na vida. Neste testemunho, misturam-se fragmentos, como que estilhaços (metonímias) do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido “volume” e, portanto, um novo local fértil para a vida. (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p.11)

Se ainda existe um enfrentamento político-jurídico que impede a composição de uma memória histórica para que muitos dos perseguidos durante a ditadura civil-militar consigam

¹⁹ Essa seleção foi meramente ilustrativa. Não entramos aqui em questões que discutem a veracidade desses relatos ou a construção discursiva e a ficcionalização realizada pelos autores, em especial, as autobiografias.

compartilhar suas experiências, os testemunhos podem contribuir também para que esses indivíduos se desloquem da posição de vítima para a reconstrução de suas identidades. E mais, isto significa o reconhecimento dos testemunhos como uma possibilidade de recontar o passado a partir de novas perspectivas, oferecendo espaço a grupos cujas experiências sociais não faziam parte das narrativas oficiais. Para Soihet (2003. p.47), esta é uma maneira de elaborar uma história cada vez mais plural *“a partir de todas as experiências humanas, tanto no que elas têm em comum como no que têm em específico.”* (Grifo original). Nesse sentido, a inclusão da perspectiva feminina dentro dos acontecimentos de nossa história pode contribuir para a inserção de novos olhares sobre a ditadura, por exemplo. No item seguinte falamos um pouco mais sobre essa questão.

1.6.2. Por uma memória das mulheres

As autobiografias foram o primeiro caminho encontrado pelas mulheres para o registro de suas experiências. De acordo com Soihet (2003), mesmo que seja possível encontrar trabalhos como o de Christine de Pizan, já no século XV, destacando o papel das mulheres na sociedade, as biografias sempre foram consideradas um gênero menor. A marginalização, porém, não impediu que essas narrativas servissem para mostrar a participação das mulheres na construção social, por isso, a referida autora acredita que esse “arquivamento do eu” mostra-se afinal como mais um ato de resistência política das mulheres. Estes relatos autobiográficos publicados como livro, entrevistas escritas e orais e nos relatos nos quais essas militantes narram suas vidas demonstram uma preocupação com a reinvenção de si. E, ao constituírem-se publicamente, dando visibilidade às suas vidas, elas permitiram aos estudos das ciências humanas, sociais e da linguagem um melhor entendimento de como se constroem e reconstroem o universo dessas mulheres sob as perspectivas individual e coletiva.

Por causa de uma atuação na esfera pública e privada que transgrediu os valores tradicionais da época, a história de muitas mulheres que atuaram nos grupos de resistência contra a ditadura civil-militar pôde ser recuperada nos processos criminais e jornais da época. No entanto, centrada sempre em uma noção de indivíduo universal, a sociedade ainda tem mantido a experiência de outros indivíduos, as mulheres entre eles, em áreas de invisibilidade, que anulam o seu papel no contexto em questão. O que acontece é um trabalho de destruição — sobretudo simbólica — destes acervos: “ele é ao mesmo tempo apresentado e anulado, encarado como um resquício indesejável de um passado que deve ser considerado passado.” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.16). Dedicado a entender a ausência e a pouca visibilidade

desses testemunhos femininos sobre o período, o supracitado autor retoma a origem da palavra *testemunho* e propõe uma aproximação do conceito para além dos seus significados originais, adotando, também, a perspectiva das sobreviventes:

Ao invés de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor), e sem esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles se relacionam também de modo conflitivo. [...]. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.81-82).

Especialmente no contexto de experiência das mulheres que foram torturadas, isso significa romper uma barreira de silêncio, a qual, de acordo com Rago (2013), não diz mais respeito à imposição do silêncio para evitar as denúncias durante o período na prisão ou na clandestinidade, com o objetivo de proteger os companheiros de luta. Significa infringir o silêncio de uma sociedade que não se dispõe a ouvi-las, mas principalmente vencer a solidão de serem portadoras de uma experiência-limite como a tortura.

Apesar de um campo de pesquisa que se revela promissor, Tega (2010) afirma que ainda em nossos dias o espaço de contradiscurso ainda tem privilegiado os relatos de si dos homens. A autora cita a dificuldade em encontrar narrativas autobiográficas ou narrativas ficcionais baseadas nas memórias das mulheres que participaram da resistência à ditadura e escritas por elas:

Em levantamento bibliográfico realizado por Marcelo Ridenti (2001), constata-se a presença de mais de 230 livros ou teses que, publicados até meados de 2001, abordam direta ou indiretamente a luta das esquerdas armadas contra a ditadura no Brasil nas décadas de 60 e 70. Mesmo que não se pretenda completo, esse quadro traz informações importantes: cerca de 15% dos títulos citados são autobiográficos ou baseados em memórias do período de resistência; dentre esses, nenhum escrito por mulher. (TEGA, 2010, p.70)

No levantamento preliminar de referências para a elaboração do projeto de pesquisa para a realização deste trabalho, também fizemos a mesma busca empreendida pela autora e enfrentamos a mesma dificuldade em encontrar narrativas autobiográficas (ou não) que se baseassem nas memórias de mulheres que participaram da luta armada. Quando havia, eram trabalhos como o de Luiz Maklouf Carvalho e o seu *Mulheres Que Foram à Luta Armada*, de 1998. Ou seja, são obras em que as mulheres relatavam através do outro suas experiências. A obra produzida ainda sob ditadura civil-militar, exceção também destacada por Tega (2010), é *Memória das Mulheres no Exílio* (1980), organizado por Albertina de Oliveira Costa, Maria Teresa Porciúncula Moraes, Norma Marzola e Valentina da Rocha Lima.

O livro foi lançado como parte do *Projeto Memórias do Exílio*²⁰, que tinha como objetivo suscitar o pensamento crítico a partir dos relatos de brasileiros excluídos da vida pública durante a ditadura civil-militar. O primeiro volume do projeto foi lançado em 1976, sob o título *Memórias do Exílio, Brasil 1964-1979: 1. De Muitos Caminhos* organizado por Pedro Celso Uchôa Cavalcanti e Jovelino Ramos e continha relatos de homens e mulheres exilados, em especial aqueles que exerceram a militância política. De acordo com as organizadoras, *Memória das Mulheres no Exílio* (1980) compreende um espectro maior das exiladas:

São exiladas as perseguidas, as punidas, as presas e torturadas. São exiladas as que sofreram perseguições indiretas. Esposas, mães, filhas e amantes. São exiladas as que perderam suas condições de trabalho, também aquelas que não puderam suportar o sufoco numa sociedade onde a ditadura desenvolveu e potencializou tantas formas de opressão. E ainda aquelas que teimaram em ser livres onde as liberdades estavam cerceadas. (COSTA, MORAES, MARZOLA, LIMA, 1980, p. 18)

O livro, que reúne o relato de 43 mulheres e um extenso levantamento realizado pelas organizadoras a partir de entrevistas, documentos e manuscritos, é dividido em cinco partes: "Eu não cabia mais lá", "A polícia no calcanhar...meu filho pela mão", "*Liberté, Egalité, Humanité*", "O Exílio é o exercício da solidão" e "A história começa a partir de mim" e trazem narrativas em primeira pessoa sobre a militância política no Brasil, a identidade feminina, a repressão, a maternidade, a adaptação no exílio e saudade.

Mais recentemente, em 2009, Martha Viana lançou a obra *Uma tempestade como a sua memória: a história de Lia*, uma biografia de uma das personagens do nosso *corpus*, Maria do Carmo Brito.

Na seção seguinte, buscamos mostrar as estratégias utilizadas por Lúcia Murat para apresentar as histórias pessoais de ex-militantes da luta armada no documentário *Que bom te ver viva* (1989).

1.7 Espectros da ditadura no cinema

Na introdução deste trabalho apresentamos um pouco do cenário das produções cinematográficas do Brasil que trazem a ditadura civil-militar como tema, bem como a participação pouco expressiva de mulheres na direção desses filmes. A seguir, traremos mais informações sobre a cineasta Lúcia Murat trazendo elementos de sua trajetória pessoal que

²⁰ Lançado pela Editora Paz e Terra que defendia a publicação de obras de resistência democrática, o projeto contou com a coordenação de Clóvis Brigagão, Jovelino Ramos, Marcos Arruda, Pedro Celso Uchôa Cavalcanti, Rubem Cesar Fernandes e Valentina da Rocha Lima, enquanto Abdias do Nascimento, Nelson Werneck Sodré e Paulo Freire foram os patrocinadores da iniciativa. Para Rosalen (2015), a identificação de intelectuais reconhecidos dentro e fora do Brasil como apoiadores financeiros do projeto foi uma estratégia para dar legitimidade e credibilidade à obra.

contribuíram para a construção de uma memória sobre o regime militar a partir de uma perspectiva até então inexplorada, com o testemunho de mulheres.

Faremos ainda uma análise a partir do conceito de vozes proposto por Nichols (2014) para entendermos quais os recursos da narrativa cinematográfica documental foram empregados por Murat em *Que bom te ver viva*.

1.7.1 Lúcia Murat: da militância política ao cinema

Lúcia Maria Murat de Vasconcellos nasceu no Rio de Janeiro em 24 de outubro de 1948, filha de uma professora e um médico. Embora pertencesse à alta classe média fluminense, sua família tinha uma postura política liberal, contrária à ditadura. Mas foi apenas ao ingressar no curso de economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro que Murat iniciou seu envolvimento com o movimento estudantil e, conseqüentemente, político. Em 1968, aos 17 anos, foi eleita vice-presidente do diretório da Faculdade de Economia e, em 13 de outubro do mesmo ano, ela estava entre os mil estudantes presos durante o notório XXX Congresso da UNE²¹, iniciado clandestinamente num sítio em Ibiúna, São Paulo.

Enquanto seu nome entrava para a lista de subversivos e criminosos políticos, Murat já fazia parte de uma organização clandestina dissidente do partido comunista, que se transformaria mais tarde no Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8²². Pouco tempo depois, após o decreto do AI-5, entra para a clandestinidade, escondendo-se entre os estados da Bahia e do Rio de Janeiro. Sua segunda prisão se dá dois anos e meio depois, em 31 de março

²¹ O encontro reuniu toda a liderança do movimento universitário brasileiro do período: estavam presentes, entre outros, José Dirceu, presidente da União Estadual dos Estudantes (UEE); Luís Travassos, presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE); Vladimir Palmeira, presidente da União Metropolitana de Estudantes e Antônio Guilherme Ribeiro Rivas. O encontro foi organizado com o objetivo de estruturar as operações estudantis de resistência ao regime militar. De acordo com a notícia publicada na Folha de S. Paulo de 13 de outubro de 1968 (http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_13out1968.htm), além da vigilância policial que já acompanhava esses líderes estudantis, a movimentação na cidade levantou a suspeita de moradores que acabaram denunciando o encontro. Todos foram presos.

²² A data que dá origem ao nome do movimento é uma referência ao dia de morte de Ernesto Che Guevara. A alcunha foi adotada por dois grupos revolucionários que tinham o objetivo de derrubar a ditadura militar no Brasil por meio da luta armada para a implementação de uma revolução socialista. O primeiro grupo iniciou suas atividades em 1966 no Rio de Janeiro, estendendo suas ações até o estado do Paraná, sendo dizimado pela polícia de repressão em 1969. O outro grupo que utilizava o mesmo nome, também conhecido como Dissidência Estudantil da Guanabara, do qual Lúcia Murat participou, iniciou suas operações em 1968 antes do decreto do AI-5. Foram eles que ao lado de outra organização de luta armada, a Ação Libertadora Nacional (ALN) os responsáveis pelo sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick. Esta história é romanceada na literatura em “O que é isso Companheiro” (1967), de Fernando Gabeira e na adaptação homônima dirigida por Bruno Barreto, de 1997.

de 1971, na capital carioca. É no DOI-CODI da capital fluminense que Murat vive a experiência da tortura pela primeira vez:

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. (MURAT, 2013.)

Transferida para a Bahia, é novamente enviada ao Rio, onde é submetida à "tortura sexual científica", como o torturador conhecido por Nagib definia sua técnica de interrogatório. Murat só seria solta três anos e meio depois, em 1974.

Ao sair da prisão, começa a trabalhar como repórter no “Jornal do Brasil”. Foi demitida pouco tempo depois, por pressão do Serviço Nacional de Inteligência. Murat (2014) relata que trabalhou, em seguida, em jornais alternativos como “Opinião” e “Movimento”, quando começou a receber, por meio de correspondências, ameaças do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), grupo anticomunista de extrema direita e defensor do regime vigente. Passaram-se alguns anos, até ela que conseguisse se firmar como jornalista, trabalhando em veículos como Manchete e Globo.

Em 1978, decide viajar para a Nicarágua para gravar o documentário *Pequeno Exército Louco*. Lançado em 1984, o filme faz um retrato da guerra civil na Nicarágua e da presença norte-americana no país, desde a década de 1930. Em entrevista a Lutz Tauffer e Anke Spiess, a agora cineasta afirma que sua primeira relação com o cinema estava diretamente relacionada com sua vida política: “na verdade eu não queria fazer filme, eu queria descobrir o que estava acontecendo com a minha geração na América Latina. Foi muito mais isso do que qualquer outra coisa. Nesse processo, eu me apaixonei pelo cinema.” (MURAT, 2014).

Mesmo voltando-se para o cinema, sua história pessoal não foi esquecida. A política, a violência e a memória da ditadura civil-militar estão presentes em boa parte de seus filmes, questões que direta ou indiretamente ajudam a caracterizar sua voz autoral. E mais, Murat parece compreender a importância da arte para o processo de reelaboração do passado: “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.” (MURAT, 2013).

Além de *Pequeno Exército Louco* (1984), *Que bom te ver viva* (1989) e *A Memória que me Contam* (2012), Lúcia Murat dirigiu os filmes *Oswaldianas* (1992), *Doces Poderes* (1997), *Brava Gente Brasileira* (2000), *Quase Dois Irmãos* (2004), *Olhar Estrangeiro* (2006), *Maré*,

Nossa História de Amor (2007), *Uma Longa Viagem* (2011), *A Nação que Não Esperou Por Deus* (2015), *Em Três Atos* (2015) e *Praça Paris* (2017).

1.8. *Que bom te ver viva e a confluência entre história, memórias e cinema*

Murat lembra que o esboço do filme, seu primeiro longa-metragem, surgiu a partir do desejo de trabalhar com histórias de mulheres que foram torturadas durante a ditadura civil-militar mesclando documentário e ficção, ego e superego, intimidade e distanciamento (NAGIB, 2002, p.324). O filme começou a ser produzido entre os anos de 1983 e 1984, sob fortes críticas e ameaças de pessoas que consideravam que as histórias eram muito recentes para serem contadas. Apesar dos contratemplos, a cineasta descreve o sentimento prazeroso de conseguir resistir às pressões para a realização do trabalho: “pela primeira vez, depois de tanta violência sofrida, podíamos falar.” (NAGIB, 2002, p.324).

Sob o título provisório “Mulheres Torturadas”, a ideia era de que o documentário fosse lançado em 1988, coincidindo com os 40 Anos da Assinatura da Declaração dos Direitos Humanos da ONU, mas o lançamento ocorreu apenas no Festival de Gramado, em junho de 1989. Após o sucesso do filme em território brasileiro, Lúcia Murat foi chamada para apresentá-lo em diversos países.

A consagração, no entanto, aconteceu ainda em 1989 no Festival de Brasília, quando o documentário arrematou os prêmios de melhor filme do júri oficial, da crítica e do júri popular e as láureas de melhor montagem e melhor atriz para Vera Freire e Irene Ravache, respectivamente. Medeiros e Ramalho (2010) lembram que a participação e a aclamação crítica e popular ao filme nesse festival têm importância cultural, social e política, pois a exibição do filme em Brasília ocorreu uma semana antes da primeira eleição presidencial por voto direto, após o fim da ditadura civil-militar. Novamente, a reflexão sobre um passado ainda muito recente da memória nacional vai ao encontro do desejo de Murat (1987 citado por TEGA, 2010, p.72) expresso no roteiro, para quem o filme seria “de grande importância para a história do Brasil, porque pretende resgatar uma parte da memória nacional de difícil assimilação.” (TEGA, 2010, p.72).

Menos de um ano após os aplausos em Gramado e Brasília, o cenário do audiovisual nacional tornou-se completamente desfavorável: em março de 1990, foram publicados pelos jornais brasileiros o pacote de medidas provisórias e os decretos do então recém-empossado presidente Fernando Collor de Mello. Além da extinção de leis de incentivos culturais, houve o fechamento de entidades de administração pública federal, como a Embrafilme, financiadora

do longa-metragem. Desse modo, a veiculação de *Que bom te ver viva* foi interrompida, e o original do filme ficou trancado nas dependências dessa instituição. Com os inúmeros convites para participar em festivais internacionais, Lúcia Murat diz ter feito uma ação arriscada para recuperá-lo:

Eu me senti novamente na guerrilha. Nós conseguimos entrar lá dentro com a ajuda de um funcionário amigo, que se propôs a assinar um documento como se tivéssemos pedido o filme duas semanas antes do desmantelamento da Embrafilme. Ele assinou o pedido falso, e eu tive que pegar a cópia e sair pelos fundos do prédio, onde um amigo me esperava. Quase uma ação armada! (BEZERRA, 2005, p.20.)

A empreitada não apenas permitiu a veiculação do filme no circuito nacional e internacional, como também garantiu à produção outros diversos prêmios, entre os quais, destacam Medeiros e Ramalho (2010): *Festival of Festivals* (Toronto, 1989), *Festival de Mujeres* (Buenos Aires, 1990), *Manheim Festival* (Alemanha, 1990), *Human Rights Festival* (Estados Unidos, 1991) e *Yamagata Film Festival* (Japão, 1991).

1.8.1 Por dentro do filme

Trabalhar em uma pesquisa que tem um filme documental como *corpus* exige atenção para dois aspectos em especial. O primeiro é a imprecisão do conceito de documentário que acaba por agrupar produções diversas que se enquadram nesse gênero, pois esses filmes nem sempre adotam um conjunto fixo de técnicas, nem tratam das mesmas questões ou compartilham um conjunto de formas ou estilos, como lembra Nichols (2014). Normalmente, o documentário costuma se elaborar a partir de levantamento dos problemas e características encontradas no mundo histórico, por isso, é arena onde tudo muda constantemente por causa da direção tomada ou do contexto de produção.

A segunda questão implica em reconhecer que o cinema, mesmo documental, não é uma reprodução e sim uma *representação* do mundo em que vivemos. Essa ideia de representação, que poderia ser um problema para outras ciências, mostra-se para os estudos da linguagem um campo fértil, pois os documentários vistos enquanto ilustração do real nos permitem encontrar diferentes vozes que trazem visões particulares do mundo. Segundo Charaudeau (2006), a representação é entendida inclusive como o modo pelo qual a sociedade se reflete.

1.8.2 O ponto de vista de Murat e as vozes do documentário

Para entendermos um pouco mais sobre a direção tomada por Murat na construção e apresentação de *Que Bom Te Ver Viva*, nos valem do trabalho Bill Nichols, reconhecido como

o fundador dos estudos contemporâneos do documentário e que analisou, entre outros aspectos, aquilo que daria a cada filme documental uma voz própria.

Nichols (2014, p.74) caracteriza o conceito de voz como “a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva”, relacionada, portanto, ao estilo que vai refletir o modo como o diretor pretende traduzir seu ponto de vista e também o envolvimento direto do cineasta com o filme. A voz também não estaria restrita àquilo que é dito verbalmente pelos narradores ou atores sociais que participam do documentário, mostrando-se presente em todas as seleções e arranjos realizados para a produção do filme, o que acarreta nas decisões sobre:

1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante); 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em *voz-over*, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para a organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático). (NICHOLS, 2014, p.76)

Essas decisões indicam ainda se a apresentação dos argumentos do cineasta será mais ou menos explícita. Para o supracitado autor, a forma mais explícita se dá por meio das palavras faladas ou escritas no filme. É uma voz do filme que fala diretamente com a audiência, seja por comentários em *voz-over* e voz de autoridade²³, por legendas ou outras inserções textuais. Nesses casos, o discurso difere-se da voz de perspectiva que formula o argumento do documentário por implicação. Assim, ao representar o mundo de um ponto de vista particular, o cineasta parte das convenções de gênero e de alguns limites que lhe são impostos, sem que isso faça com que o documentário perca sua singularidade, cabendo ao espectador inferir qual é esse ponto de vista. Nichols (2014) acredita que é justamente o reconhecimento dessa voz distinta das outras que permite identificar determinado filme como documentário. Levando esses aspectos em consideração, trazemos alguns elementos que nos permitem entender *Que bom te ver viva* como um exemplar do gênero documentário e identificar as vozes presentes no filme.

²³A *voz-over* é um recurso típico dos documentários em que o narrador está ali para contar a sequência dos fatos sem estar ligado à cena. Pode ser um recurso utilizado pelo próprio diretor ou ser a voz de um narrador-personagem. Também é conhecida como “voz de Deus”, porque essa figura narra através de uma perspectiva onisciente. Já a voz de autoridade é um discurso que “transmite um ponto de vista pronto, com o qual espera que concordemos”. (NICHOLS, 2014, p.78)

Em 2018, em sua participação no programa *Cineastas do Real*, Murat revelou a Amir Labaki que, desde o início, além das questões citadas anteriormente durante a descrição do esboço do filme, havia também a ideia de trabalhar a obra em três partes com: 1) a inclusão de uma atriz-guia, para fazer um contraponto com os testemunhos das mulheres e romper a imagem de piedade que o espectador tem com a ideia da tortura, rompendo ainda com a ideia da vitimização, desmistificando heróis; 2) a apresentação das mulheres a partir de uma ficha em formato 3x4 e 3) a apresentação de como o mundo vê essas pessoas a partir dos comentários de amigos e familiares²⁴.

Na combinação entre relatos documentais e ficcionais, são claros os sinais que diferenciam cada um dos trechos no longa-metragem. As cenas com a Atriz-guia – personagem interpretada por Irene Ravache – acontecem todas em cenários que parecem uma casa, mas com marcada luz teatral. Na maioria das sequências, a personagem olha diretamente para a câmera e em cada uma das situações ela parece encarar um diferente interlocutor (IMAGEM 1).



Imagem 1: Cena com a participação da Atriz-guia

Sempre de forma provocativa, ora ela parece conversar com o espectador em tom de confidência, ora com o homem que deseja e ora com o torturador. Já os depoimentos das oito mulheres que participam do documentário possuem enquadramento em primeiro plano,

²⁴Além dos relatos pessoais da Atriz-guia e das oito mulheres também aparecem no documentário amigos e familiares comentando a experiência da tortura e o desconforto que o assunto provoca, mesmo passadas quase duas décadas dos acontecimentos, por exemplo.

destacando as feições e detalhando as emoções enquanto essas mulheres fazem seus relatos (IMAGEM 2).



Imagem 2: Trecho do depoimento de Jessie Jane

O dia a dia delas também é apresentado em algumas cenas, quase sempre à luz natural, como se pudesse representar uma vida sem filtros, como podemos observar na Imagem 3.



Imagem 3: Cena que acompanha a ida de Criméia ao trabalho

Os dois textos, ficcional e documental, são intercalados ao longo do filme e funcionam de modo complementar. Essa sincronicidade foi destacada por Murat:

Eu escrevi os textos da Irene [Ravache] antes de fazer as entrevistas e tinha muito medo que essas entrevistas realmente não fossem essa continuação, né, do discurso da Irene. E foi incrível, que no momento em que eu fiz as entrevistas elas batiam, batiam, batiam, batiam direto, entendeu? O único texto que eu escrevi depois das entrevistas foi o texto final. (MURAT, 2018)

A sintonia entre esses textos, em *Que bom te ver viva*, pode levar a afirmações precipitadas, seja apontando a personagem interpretada por Ravache como uma voz ou alter ego da própria cineasta, seja considerando a obra como um libelo feminista ambas interpretações refutadas por Murat. Ainda que tenha sido dirigido por uma mulher e que traga mulheres como protagonistas, para a cineasta, a escolha apenas dos testemunhos femininos foi uma opção dramática, já que ela queria que a personagem interpretada por Ravache representasse o superego de todo o universo dos testemunhos, como revela a própria Murat, neste trecho extraído de Tega (2010, p. 75):

Se eu colocasse um homem ali eu ia romper com essa minha intenção dramática de fazer esse círculo vicioso. A opção foi então dramática, mas provinha do fato de que o filme tinha um caráter autobiográfico muito forte e de eu ser mulher, mas não de uma decisão de fazer um filme sobre mulheres.

Comparando o texto do filme com o depoimento de Murat na Comissão Nacional da Verdade, conseguimos encontrar correspondências entre as narrativas. Mas, com a afirmação acima, que indica a continuidade entre os relatos das testemunhas e da personagem, somos levados a acreditar que a Atriz-guia é afinal um superego de um conjunto de pessoas e não apenas da cineasta. Talvez por isso a personagem não tenha recebido um nome, ainda que seja uma importante voz presente no filme. Mesmo diante do latente caráter autobiográfico na obra, em vez de colocar sua história em primeiro plano, Murat recua e mostra-se graças à sua direção como apresentadora/facilitadora das outras mulheres e surge ao espectador como uma contadora de histórias que também dizem respeito a ela. Ao mesmo tempo, ajuda a destacar a singularidade das mulheres retratadas, construindo um senso de comunidade entre todas as mulheres marcadas pelo engajamento militante contra a ditadura, as torturas sofridas e o desejo de seguir em frente.

Seus argumentos, contudo, estão presentes em todo o filme não apenas por meio da Atriz-guia. Sua voz se mostra também nas inscrições textuais que aparecem em *Que bom te ver viva*. Já nos minutos iniciais, vemos a seguinte mensagem:

Em 31 de março de 1964 um golpe militar derrubou o governo civil no Brasil. Quatro anos depois, em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o Ato Institucional nº5, que suspendeu os últimos direitos civis e que ainda vigoravam no país. Era o golpe dentro

do golpe. A partir daí a tortura tornou-se uma prática sistemática usada contra todos os que fizessem oposição ao regime. Este é um filme sobre os sobreviventes destes anos.

Em seguida, é apresentada uma espécie de epígrafe de Bruno Bettelheim, que diz: "A psicanálise explica porque se enlouquece, não por que se sobrevive." Aqui se confirma a proposta temática do filme: a ditadura civil-militar, a tortura, sobrevivência e psicanálise. Murat (2018) conclui que a negação da frase de Bettelheim serve para anunciar que, apesar da proposta anteriormente apresentada, o filme não trará respostas diante da impossibilidade de explicar o inexplicável.

Na sequência, ouvimos uma mulher (que mais à frente será identificada como a da Atriz-guia) que diz: "Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez eu não consiga admitir é que tudo começa exatamente aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta: ao invés de 'por que sobrevivemos', 'como sobrevivemos'? ". Essa mulher coloca e retira fitas VHS de um vídeo cassete e, quando começa a assistir ao conteúdo de uma delas — que parece ser o depoimento das mulheres do documentário —, é interrompida pelo toque do telefone. A cena é cortada para a apresentação dos créditos e título do filme e, em seguida, voltamos à atriz, que finalmente atende à ligação.

Pelo comentário da Atriz-guia, somos levados a acreditar que seu interlocutor ao telefone perguntava de um depoimento dessa mulher em cena sobre a tortura sexual durante a ditadura que havia sido publicado em um jornal. Ela nega esse depoimento e sugere que o autor da matéria tenha acessado os arquivos do "Projeto Brasil: Nunca mais" ou da Comissão de Justiça e Paz. Essas informações nos ajudam a elaborar um perfil da Atriz-guia como uma militante que atuou contra a ditadura civil-militar, foi presa e torturada.

Imediatamente, surgem na tela manchetes de jornais²⁵ sobre o sequestro do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben em 1970, que dizem: "Embaixador alemão é seqüestrado: nação afrontada"; "Govêrno aceita trocar presos pelo Embaixador"; "Seqüestradores revelam nomes dos 40 e exigem embarque em 36 horas". Aparece então uma fotografia com os 40 sequestradores destacando uma mulher do grupo. A foto, em preto e branco, aos poucos dá lugar a uma imagem em cores, sugerindo estarmos diante da mesma mulher fotografada no presente (IMAGEM 4). Esse recurso será utilizado com as depoentes seguintes, com a cor empregada para a oposição passado (cinza e preto e branco) e presente (cores).

²⁵Ao longo do filme nos deparamos com imagens de jornais como a *Folha de São Paulo* e o *Jornal do Brasil*, descrevendo as ações da polícia repressiva e ações realizadas pelas mulheres que participam do documentário.



Imagem 4: Sequência de apresentação de Maria do Carmo Brito

Conhecemos então a primeira depoente do documentário, Maria do Carmo Brito. Sua apresentação – assim como a das outras mulheres – é feita numa espécie de ficha cadastral²⁶, com uma foto 3x4 e algumas informações pessoais, como posição na militância e grupo ao qual estava vinculada, tempo de prisão e tortura, profissão, estado civil e número de filhos. Tega (2010) lembra que essas fichas podem parecer num primeiro momento uma estratégia didática de Murat, permitindo que qualquer espectador, mesmo aquele menos familiarizado com o assunto tratado no filme, consiga localizar historicamente cada uma das mulheres apresentadas. Acreditamos ainda que a apresentação das informações neste tipo de registro pode ser também uma referência à ficha criminal dessas mulheres, como destacaremos no Capítulo 3.

²⁶Traremos mais informações sobre essa apresentação na análise do documentário no Capítulo 3.

Estrela Bohadana é a próxima mulher a aparecer. Ao contrário de Maria, ela se apresenta antes que sua ficha seja exibida na tela. Maria Luzia G. Rosa, a Pupi, surge interrogando a cineasta, antes mesmo de se apresentar: "É só o fato que você quer mesmo, né? Seco?" Também antes de se apresentar, Rosalinda Santa Cruz faz uma referência direta ao passado: "Éramos torturadas normalmente sem roupa e o nosso corpo era um objeto de tortura".

Após uma nova cena com a Atriz-guia, conhecemos as outras mulheres do filme. A primeira delas não quis se identificar. Ouvimos em *voz-over* seu consentimento para a diretora: "Este é o depoimento que eu posso fazer se você quiser usá-lo anonimamente, tem minha autorização.". Posteriormente, vemos Criméia de Almeida pela primeira vez e dela ouvimos, também antes da apresentação: "Eu estava disposta a pagar com a vida o preço da minha liberdade". Visivelmente emocionada, surge a imagem de Regina Toscano, que diz: "Ai, gente. Peraí, só um minuto, tá? Vou melhorar". Secando as lágrimas, a última depoente, Jessie Jane, diz: "Não, não, faz muitos anos que eu não falo disso. Então eu pensei que não iria falar nunca mais sobre isso".

Não são apresentadas no filme imagens de arquivo com registros de pessoas torturadas, ou salas de tortura, como era de se esperar em um filme documental baseado em testemunhos de violência. Vemos em *Que bom te ver viva* uma descrição da experiência da tortura, através dos *flashes* de memória individuais que desvelam as cicatrizes, ao contrário de outros filmes que reproduzem a ação no tempo presente da narrativa, como lembra Harisson (2017). Também são exibidas imagens das grades de uma prisão e fotos das mulheres depoentes em momentos com a família e amigos, o que contribui para sugerir que, apesar das histórias contadas e das experiências vividas, elas são pessoas comuns. O destaque para o cotidiano também é observado nas cenas em que as mulheres fazem tarefas habituais, como cozinhar, ir ao trabalho ou sair com os amigos. Nesse sentido, para Medeiros e Ramalho (2010), o documentário ajuda a formar um retrato da sociedade brasileira do final da década de 1980 e aproxima essas mulheres dos espectadores que assistiram ao filme à ocasião do lançamento.

Com essa descrição do documentário, buscamos apresentar alguns dos elementos que ajudam a compor a voz de *Que bom te ver viva*, nos arranjos técnicos e por aquilo que é dito verbalmente pela Atriz-guia, as mulheres que participam do documentário, bem como os familiares e parentes dessas vítimas. Veremos no capítulo de análise as vozes das oito testemunhas, como essas mulheres tentam explicar como conseguiram sobreviver à experiência traumática da tortura e como elas lidam com a própria identidade manejando a vida no presente com os acontecimentos do passado.

Para encerrar o capítulo

Traçamos ao longo deste capítulo uma linha de reflexão cujo intuito era mostrar como se deu a participação política das mulheres durante a ditadura civil-militar. Pudemos verificar o quanto a questão do gênero social foi decisiva para colocá-las sobre uma pressão constante vinda da sociedade civil²⁷, do Estado e mesmo dos movimentos políticos de esquerda. Vimos algumas das sevícias enfrentadas por essas mulheres durante as prisões e como a tortura foi utilizada como instrumento de repressão social. Todos esses elementos são relevantes para nossa análise porque, por meio deles, podemos perceber como essa memória do passado está inscrita direta ou indiretamente nas narrativas presentes em nosso *corpus*.

Desvelamos pontos ainda bastante obscuros da história nacional, pontuando algumas das questões que impedem que as histórias traumáticas experienciadas entre os anos de 1964 e 1985, apesar de ser esse um período recente de nossa história, ainda não sejam suficientemente conhecidas pela maioria dos brasileiros. Nesse sentido, buscamos apresentar a relevância política, histórica e social dos testemunhos e mostramos como eles podem contribuir para reparar um trabalho de não-memória dos anos de chumbo. No caso dos estudos discursivos, esses relatos ajudam não apenas a compreender um pouco melhor o período da ditadura civil-militar, mas como esses indivíduos que compartilham suas histórias elaboram suas narrativas mesclando o passado e o presente, construindo para si uma identidade.

Trouxemos também reflexões sobre a importância da valorização dos testemunhos feitos por mulheres. Vale enfatizar, como diz Rago (2009), que não se trata de vitimizar mais uma vez as mulheres nem de construir para elas imagens heroicas ou idealizadas. Antes, o objetivo é de abrir espaços para outras memórias que possam de algum modo reconstruir as identidades individual e coletiva dessas mulheres. Trata-se, portanto, de compreender não apenas como a resistência à ditadura é representada, mas, sobretudo, como esse passado é reconstruído nas diversas formas em que pode ser materializado discursivamente.

Vimos que a literatura e o cinema podem ser espaços capazes de expressar uma dimensão testemunhal sobre a ditadura. Por fim, chegamos ao nosso *corpus*, *Que bom te ver viva* (1989). Adotamos o conceito de voz proposto por Nichols (2014) porque, além de permitir entender qual é a marca do filme dirigido por Murat, nos remete ainda a uma ideia de voz que rompe o silêncio, aquilo que o filme faz de modo concreto — trazendo os relatos de mulheres

²⁷ O termo “sociedade civil” é aqui entendido a partir de Bobbio (1998, p.1220) que a define como: “a esfera das relações entre indivíduos, entre grupos, entre classes sociais, que se desenvolvem à margem das relações de poder que caracterizam as instituições estatais.”

historicamente silenciadas — e, ao mesmo tempo, de modo simbólico, rompendo com o pacto de silêncio que paira sobre a história do Brasil durante a ditadura civil-militar. Por meio de uma breve descrição do documentário, identificamos a construção narrativa desse filme como deliberadamente fragmentada em um arranjo não-linear ou sequencial. Essa estratégia constrói uma narrativa documental de forte carga emocional que aproxima o espectador desses acontecimentos e revela ainda a dificuldade que essas mulheres têm de lidar com suas identidades.

Partindo das questões presentes em nosso *corpus* destacadas aqui e nos objetivos de nossa pesquisa, no capítulo seguinte, apresentaremos os conceitos que constituem nosso arcabouço teórico-metodológico que traz contribuições advindas da Análise do Discurso Franco-Brasileira, da Análise Argumentativa do Discurso e dos estudos cinematográficos.

CAPÍTULO 2



Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar!

Que bom te ver viva (1989)

CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS DE VIDA E IDENTIDADE À LUZ DA ANÁLISE DO DISCURSO

A Análise do Discurso é um dos campos de pesquisa dos estudos linguísticos desenvolvida a partir dos anos 1960 nos Estados Unidos, França e Inglaterra. Foram trabalhos independentes de articulação entre as ciências da linguagem, ciências humanas e sociais e que conferiram à AD um caráter interdisciplinar, contrariando a tendência de compartimentação do saber em domínios especializados, como destaca Maingueneau (2015). Outra característica marcante dessa vertente é que ela está sempre em movimento, incorporando novos percursos que permitem a análise de diferentes *corpora*.

Para nós, pesquisadores, tais características apresentam muitas possibilidades e, ao mesmo tempo, um grande desafio. Se as reflexões sobre a linguagem se beneficiaram de contribuições de diversas áreas de conhecimento, cada uma atendendo às suas aspirações, cabe a cada pesquisador, a partir das demandas apresentadas em seu *corpus*, mobilizar nessa grande teia de “análises do discurso” os aparatos teórico-metodológicos necessários para seu trabalho.

Em nosso caso, encontramos amparo satisfatório à nossa empreitada no viés proposto pela Análise do Discurso Franco-Brasileira em interlocução com a Análise Argumentativa do Discurso para a discussão dos conceitos de narrativa de vida, identidade e *ethos* que compõem o nosso objetivo de análise. Este capítulo visa apresentar esse referencial teórico. Num primeiro momento, descrevemos brevemente nossa teoria norteadora, a Teoria Semiolinguística (TS) apresentada por Charaudeau (2014), bem como o quadro dos sujeitos do discurso que apresenta os sujeitos envolvidos em um processo de interação de comunicação no ambiente externo e interno ao discurso.

No item seguinte, apresentamos outro conceito pertencente à TS que diz respeito aos modos de organização do discurso enunciativo, descritivo, argumentativo e narrativo. Nossa atenção será mais detida a este último, pois ele serve de referência para outro conceito utilizado em nosso trabalho, o das narrativas de vida. Realizamos ainda um retrospecto das histórias de si apresentadas na literatura e no cinema documental, valendo-nos dos modos de organização fílmica expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático apresentados por Nichols (2014). Na sequência, realizamos a discussão de nosso outro pressuposto teórico: as narrativas da vida, na proposta de Machado (2009, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2016c, 2017). Trazemos ainda a sugestão oferecida pela referida autora para a inclusão de um novo efeito discursivo e os tipos de sujeito-narradores.

Por fim, apresentamos a relação entre a identidade e narrativas de vida, encerrando o capítulo com a perspectiva do estudo discursivo da identidade apresentada por Charaudeau (2009, 2015) e o conceito de *ethos* presente nos trabalhos de Charaudeau (2008), Maingueneau (2006, 2008) e Amossy (2005, 2018).

2.1 A Teoria Semi linguística e seus conceitos

Para Patrick Charaudeau (2014), é a linguagem que permite ao homem a vida em sociedade, estabelecendo vínculos com outros indivíduos, permitindo assim a constituição de comunidades. Toda essa complexidade e poder, no entanto, não se restringe apenas a saber manejar as palavras e regras gramaticais, pois é no cotidiano e na encenação de um papel no "teatro de vida social" que a linguagem se elabora a partir daquilo que o autor define como *competências* necessárias para cumprir esses papéis. A primeira delas é a *competência situacional*, visto que todo ato de linguagem se produz dentro de uma situação de comunicação, o que implica considerar ainda a *finalidade* de cada situação, bem como a *identidade* daqueles que estão inseridos nessa situação de comunicação (locutores e interlocutores). Ou seja, todo falante assume diferentes papéis durante as situações do dia a dia, papéis esses que também dependem dos objetivos e dos envolvidos nessa circunstância comunicativa. Em uma ilustração simples, vamos imaginar uma mulher que é professora e mãe de uma criança de cinco anos. O modo de falar com seus alunos enquanto desempenha o papel de professora durante a aula é diferente daquele utilizado ao conversar com o filho em um almoço, situação na qual o papel de mãe é posto em evidência.

Além da competência *situacional* pontuada acima, Charaudeau (2014, p.7) identifica outras duas, a *semi linguística* e a *semântica*. Enquanto a competência *semi linguística* permite a organização da encenação do ato de linguagem recorrendo às categorias da língua e de acordo com os objetivos visados (enunciar, descrever, narrar, argumentar), a competência *semântica* busca a construção de sentido entre as formas gramaticais e os saberes de crença e conhecimento que circulam na sociedade, levando em conta também os dados da situação de comunicação e os mecanismos de encenação do discurso. Por sua vez, esse conjunto de competências forma a *competência discursiva*.

Esses elementos, que reúnem uma perspectiva pragmática ligada também a uma dimensão psicossocial e comunicacional, constituem a base da Teoria Semi linguística elaborada na década de 1980 por Charaudeau, que assim justifica o sintagma escolhido:

Semio-, de “semiosis”, evocando o fato de que a construção do sentido e sua configuração se fazem através de uma relação forma-sentido (em diferentes sistemas semiológicos), sob a responsabilidade de um sujeito intencional, com um projeto de influência social, num determinado quadro de ação; lingüística para destacar que a matéria principal da forma em questão - a das línguas naturais. Estas, por sua dupla articulação, pela particularidade combinatória de suas unidades (sintagmático-paradigmática em vários níveis: palavra, frase, texto), impõem um procedimento de semiotização do mundo diferente das outras linguagens. (CHARAUDEAU, 1995, p.98 apud MACHADO, 2016b, p.23)

Assim, a teoria proposta por Charaudeau permite o exame das situações discursivas tanto em sua parte explícita, quanto implícita por meio de uma *interdisciplinaridade focalizada* (CHARAUDEAU, 2013, p.47) que amalgama os estudos linguísticos às ciências sociais e humanas sempre conservando sua base discursiva.

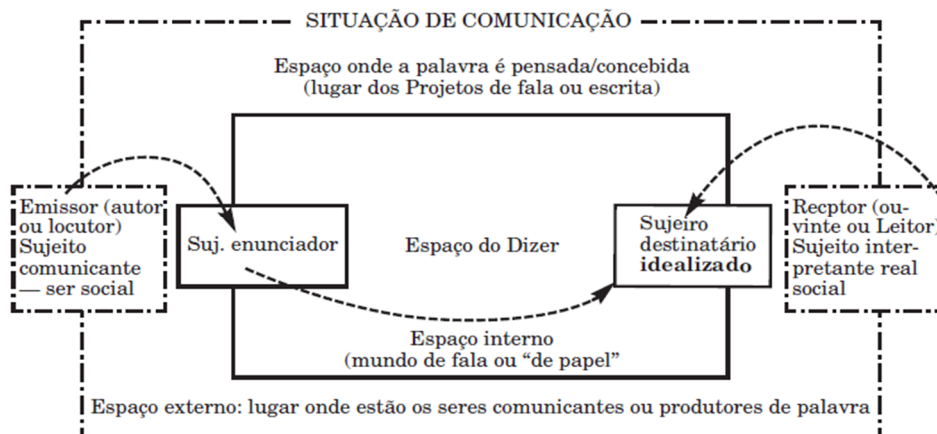
2.1.1 O “quadro dos sujeitos”²⁸ do discurso

Machado (2016b) sublinha que um dos grandes diferenciais da TS em relação às teorias discursivas de inspiração pècheutiana foi a retomada do sujeito aos estudos da linguagem apresentado a partir de um dos componentes mais conhecidos da Teoria Semiolinguística: o quadro enunciativo²⁹ (QUADRO 1). Embora tenha sido amplamente discutido nas últimas três décadas e haja uma vasta produção acadêmica dedicada a ele – especialmente nas dissertações e teses produzidas em nosso Programa de Pós-Graduação, o Poslin³⁰ –, não encontramos outra solução que melhor exemplifique a situação de comunicação e os diferentes sujeitos envolvidos no processo comunicacional.

²⁸Tomamos a expressão emprestada de Machado (2016b, p.38).

²⁹O quadro teve origem a partir de uma proposta de Charaudeau em (1977/1993), e sofreu algumas modificações ao longo do tempo. Utilizamos aqui a versão proposta por Machado (2016b, p.38), versão que, segundo a autora, “se deve às Professoras Ida Lucia Machado e Emília Mendes (2008), do Poslin/FALE/UFMG, com acréscimos de Leonardo Medina (2012), mestre em Estudos Linguísticos pelo mesmo programa, e ainda pequenos ajustes da Professora Ida Lúcia Machado (2013/2015)”.

³⁰ Esses trabalhos podem ser consultados em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/>.



Quadro 1: Quadro enunciativo (MACHADO, 2016b, p.39)

Temos ao todo quatro sujeitos envolvidos na situação de comunicação e que aparecem agrupados aos pares em dois circuitos diferentes. No espaço externo, encontram-se o Emissor (autor ou locutor)/Sujeito Comunicante e o Receptor (ouvinte ou Leitor – ou também espectador)/Sujeito Interpretante real social. Formado por sujeitos empíricos, seres sociais e psicológicos, é nesta instância de fala que emissor e receptor pensam e organizam o modo como irão se exprimir em suas falas e como vão organizar o mundo real em mundo linguageiro. O locutor é aquele que produz ou inicia o ato de comunicação, enquanto o Receptor recebe essa fala, o interpreta (por isso interpretante) e reage ou não à mensagem recebida. Já no espaço interno do quadro, estão os protagonistas da enunciação: o Sujeito enunciador e o Sujeito destinatário.

Para Machado (2016b) é por meio de um *scriptor*³¹ que o Sujeito comunicante delega a palavra a esse Sujeito enunciador, que, por sua vez, se dirige a um Sujeito destinatário. A autora lembra que esse destinatário é na verdade um receptor-idealizado, “uma projeção do que pode vir a ser o sujeito-interpretante verdadeiro, é uma imagem ou uma expectativa deste (mais ou menos conforme, mais ou menos próxima. Ou não.)” (MACHADO, 2016b, p.39).

Outro ponto importante a ser considerado é observar que o quadro não opera em um modo simétrico no qual o Emissor iniciaria seu projeto de fala para o Receptor por meio da articulação entre Sujeito enunciador e Sujeito destinatário. Charaudeau (2014) lembra que se

³¹ Para Barthes (1968), o *scriptor* é o sujeito da linguagem que existe no momento da enunciação. Diferentemente da proposta da Teoria Semiolinguística, o referido autor o “*scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora.” (BARTHES, 1984, p.51)

trata de um processo assimétrico, pois cada um dos sujeitos envolvidos tenta legitimar a si e aos outros através do cruzamento de olhares e da adesão ou não da mensagem que lhes são dirigidas. É de acordo com o quadro comunicacional em questão e nos aspectos apresentados sobre a identidade mais à frente que o Sujeito comunicante vai se valer de estratégias discursivas apropriadas àquilo que ele pretende dizer. Também não se trata de considerar que o que é expresso pelo sujeito do discurso seja marcado por uma única voz. Aproximando o conceito de polifonia de Bakhtin (1970) à concepção de sujeito charaudiano, Machado (2016, p.40) reafirma mais uma vez o caráter múltiplo desses sujeitos: “Ao propormos um ‘toque’ de Bahktin no quadro de Charaudeau, estamos a tentar abordar, à nossa maneira, a Semiologia, a fim de mostrar que ela não se detém nos aspectos puramente linguageiros: ela vai mais adiante”.

2.1.2 Modos de organização do discurso

As estratégias discursivas de que o Sujeito comunicante se vale dependem de seu projeto de fala e que, por sua vez, vai orientar o tipo de texto produzido de acordo com aquilo que Charaudeau (2014) define como modos de organização do discurso. Segundo o autor, esses modos são regidos por uma *função de base* (finalidade discursiva do projeto de fala do locutor: enunciar, descrever, contar, argumentar) e um *princípio de organização*, que é duplo para os modos Descritivo, Narrativo e Argumentativo, pois, além de organizar o mundo referencial descritiva, narrativa e argumentativamente, esses modos também ordenam suas encenações descritivas, narrativas e argumentativas. Já o modo enunciativo possui, de acordo com o supracitado autor, uma função particular na organização do discurso e também intervém na encenação dos outros três modos de organização. É possível entender melhor essa estrutura a partir do Quadro 2 e a descrição de cada um dos modos a seguir:

MODO DE ORGANIZAÇÃO	FUNÇÃO DE BASE	PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO
ENUNCIATIVO	<p>Relação de influência (EU → TU)</p> <p>Ponto de vista do sujeito (EU → ELE)</p> <p>Retomada do que já foi dito (ELE)</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Posição em relação ao interlocutor · Posição em relação ao mundo · Posição em relação a outros discursos
DESCRITIVO	<p>Identificar e qualificar seres de maneira objetiva/subjetiva</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Organização da construção descritiva (Nomear – Localizar – Qualificar) · Encenação descritiva
NARRATIVO	<p>Construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Organização da lógica narrativa (actantes e processos) · Encenação narrativa
ARGUMENTATIVO	<p>Expor e provar casualidades numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Organização da lógica argumentativa · Encenação argumentativa

Quadro 2: Modos de Organização do Discurso (CHARAUDEAU, 2014, p.75)

2.1.2.1 Modo de organização enunciativo

Para Charaudeau (2014, p.74), o modo de organização enunciativo é “aquele que comanda os demais”, pois, de acordo com a posição assumida pelo sujeito falante, é possível perceber qual o tipo de relação que se estabelece entre esse sujeito e seu interlocutor na encenação do ato de comunicação.

Se o locutor impõe ao interlocutor um comportamento, estamos diante de um ato *alocutivo*. Esse ato pode ser *elocutivo* caso o locutor expresse seu posicionamento a partir de uma relação com o mundo, sem envolver o interlocutor ou ainda *delocutivo*, quando o locutor transmitir um discurso de um terceiro sujeito falante. Os enunciados delocutivos se apresentam por meio de duas categorias modais: o discurso relatado e a asserção, sendo que essa última se desdobra nas variantes: evidência, probabilidade, constatação, apreciação, obrigação, possibilidade, exigência, aceitação, anseio, confissão, recusa e confirmação.

A partir dessas relações, o sujeito falante pode, portanto, assumir três tipos de posição, a depender do ato utilizado: posição de influência (marcada pela ordem), posição subjetiva (marcada pela opinião) e posição de testemunha ou porta-voz do (marcada pela representação do relato do outro).

O modo de organização enunciativo trata, portanto, da maneira como a subjetividade se inscreve na linguagem. Como nosso *corpus* é marcado pela subjetividade e essa se manifesta discursivamente por meio de modalizadores entendidos aqui como “todos os elementos linguísticos diretamente ligados ao evento de produção do enunciado e que funcionam como indicadores de intenções, sentimentos e atitudes do locutor em seu discurso.” (KOCH, 2000, p.138) valemo-nos dos indicadores modais e atitudinais de Koch (2007, 2004, 2000) para a identificação desses elementos.

Também chamados de modalizadores em sentido estrito, os indicadores modais segundo Koch (2007), possibilitam a identificação da marca linguístico-semântica do sujeito falante no enunciado. De acordo com a referida autora, essa marca se constrói linguisticamente:

- a) no emprego de expressões cristalizadas do tipo "é necessário", "é certo", "é possível", etc.;
- b) no uso de advérbios e locuções adverbiais, tais como “certamente” e “talvez”;
- c) no emprego de verbos auxiliares modais como "poder", "precisar", "querer", "dever";
- d) no uso de um verbo auxiliar modal empregado + infinitivo: "precisar + infinitivo", "dever +infinitivo";
- e) nas orações modalizadoras: "não há dúvida de que", "estou certo de que".

A modalização da linguagem também expressa o que Koch (2007) define como indicadores atitudinais que evidenciam a emoção do sujeito falante na situação de comunicação em que ele se encontra. São eles:

- a) advérbios e expressões de valor adverbial que caracterizam enunciados (infelizmente; francamente; é com prazer);

b) adjetivos ou expressões adjetivas que demonstram a subjetividade do sujeito falante na avaliação de um fato (excelente, extremamente, muito);

c) advérbios ou expressões modalizadoras que delimitam o modo como o assunto é apresentado pelo sujeito falante ou delimitam o domínio discursivo (geograficamente; politicamente, historicamente, resumidamente, etc.).

Todo texto contém ainda algo que não é claramente apresentado, os pressupostos. Eles estão inscritos na língua e, ainda que não sejam em princípio o objeto essencial da mensagem, como lembra Kerbrat-Orecchioni (2014), podem enriquecer ainda mais os trabalhos na Análise do Discurso. Como eles podem ser identificados a partir de alguns marcadores de pressuposição, utilizamos como referência os operadores apresentados por Koch (2007, p.37) que introduzem conteúdos pressupostos, tais como os operadores temporais “já”, “ainda”, “agora” e operadores com negação ou afirmação total: “apenas”, “quase”, “pouco”, “nenhum”, “tudo”.

A observação dessas formas linguísticas em nossa análise contribuirá para uma melhor compreensão do *ethos* e da perspectiva adotada por cada testemunha na apresentação de sua narrativa de vida.

2.1.2.2 Modo de organização descritivo

De acordo com Charaudeau (2014), o modo descritivo permite a construção de um relato sobre o mundo do sujeito falante ou oferece argumentos que permitem ao interlocutor reconhecer determinada visão de mundo presente no texto em questão. Este modo de organização do discurso fundamenta-se em três componentes básicos: a nomeação, a localização e a qualificação.

A nomeação, como afirma o referido autor, "não corresponde a um simples processo de etiquetagem de uma referência preexistente. É o resultado de uma operação que consiste em *fazer existir seres significantes no mundo, ao classificá-los*". (CHARAUDEAU, 2014, p.112). Essa nomeação pode ser de dois tipos: *genérica*, quando nomeia os seres por nomes comuns, em referência a uma classe ou *específica*, no caso da nomeação de seres por nomes que lhe são próprios. Em oposição à denominação que identifica os seres pela denominação, encontra-se ainda a indeterminação. De acordo com o referido autor, ela pode conferir atemporalidade ao relato, ou inscrever o texto em lugares não identificados, como "Em algum lugar", por exemplo. Ela também se aplica a personagens das narrativas por meio "de um *nome comum*, pelo uso da inicial de um nome próprio, ou mesmo pelo uso de asteriscos no lugar do nome, para criar

efeitos de *mistério* (gênero fantástico), do suspense, de *falso anonimato*." (CHARAUDEAU, 2014, p. 133).

O componente da localização determina o tempo e o espaço ocupados por um ser. Esse componente é necessário, pois é a partir do *localizar-situar*, que esse ser estabelece sua própria função e dá sentido à sua existência. Por último, o componente de qualificação, que completa as informações dadas na nomeação e caracteriza esse ser de modo objetivo, com o sujeito falante apontando traços que podem ser percebidos por qualquer sujeito, pois "trata-se de um imaginário social compartilhado que representa ou constrói o mundo segundo o que crê ser a verdade, e que é apenas uma ilusão da verdade, um fantasma da verdade." (CHARAUDEAU, 2014, p.121). A qualificação subjetiva do ser, por outro lado, reflete o ponto de vista do sujeito falante, o que pode conferir um caráter mais emocional a sua fala. Ademais, destacamos também o emprego da quantificação e do uso de quantificadores, que também podem produzir efeitos discursivos de subjetividade.

É importante lembrar que ambas as qualificações contêm certo grau de subjetividade, pois "toda qualificação tem origem no olhar que o sujeito falante lança sobre os outros seres e o mundo, testemunhando então, sua subjetividade". (CHARAUDEAU, 2014, p.115).

2.1.2.3 Modo de organização narrativo

Charaudeau (2014) afirma que este modo de organização do discurso é de difícil tratamento, pois são muitas as definições que envolvem a narração, seja pelos numerosos estudos teóricos dedicados à análise estrutural da narrativa e a longa tradição didática que faz do modo narrativo seu principal objeto de ensino, seja pelo fato de a narrativa ser vista como uma prática de exercícios, classificação de textos e pedagogia da explicação de textos. Para o autor, existe uma questão ligada ao modo narrativo e que diz respeito também ao *contar*, visto aqui não apenas como uma descrição de ações, mas inserido em um contexto que pretende, por meio da atividade linguageira, apresentar respostas para grandes questões, construindo um universo de representações das ações humanas envolto em tensões e contradições. Em suma:

Para que haja narrativa, é necessário um "contador" (que se poderia chamar de narrador, escritor, testemunha, etc.), investido de uma intencionalidade, isto é, de querer transmitir alguma coisa (uma certa representação da experiência do mundo) a alguém, um "destinatário" (que se poderá chamar de leitor, ouvinte, espectador, etc.), e isso, de uma certa maneira, reunindo tudo aquilo que dará um sentido particular a sua narrativa. Evidentemente, não estão excluídas dessas intencionalidade todas as significações não conscientes das quais o contador poderia ser o portador involuntário." (CHARAUDEAU, 2014, p.153)

Esse modo de organização distingue-se do modo descritivo em relação ao tipo de visão do mundo que constroem. Se no modo descritivo o mundo se apresenta como tal e precisa ser apenas reconhecido e mostrado, no narrativo temos acesso às ações que se sucedem e influenciam umas às outras criando um encadeamento progressivo. Outra diferença entre os dois modos de organização é o papel dos sujeitos. Enquanto o sujeito que descreve desempenha o papel daquele que observa, sabe e descreve os acontecimentos, no modo narrativo o sujeito que narra é uma espécie de testemunha diretamente conectada com o vivido ainda que de maneira fictícia, como lembra Charaudeau (2014). Esse sujeito convoca um espectador real a receber os fatos "em função de sua própria experiência de vida", já que o espectador real também é considerado um indivíduo.

O supracitado autor lembra ainda que o discurso predominantemente construído pelo modo descritivo esgota-se em sua superfície "descritora" sem obedecer a um princípio de fechamento, "nem de lógica sintática além daquela que lhe é imposta pelo que lhe é exterior (pela margem de legibilidade). (CHARAUDEAU, 2014, p.157). O discurso construído pelo modo de organização narrativo, ao contrário, caracteriza-se por uma dupla articulação em dois níveis: enquanto o primeiro é uma *estrutura lógica*, definida por Charaudeau (2014) como a espinha dorsal narrativa, o segundo é uma superfície semantizada que se baseia nessa estrutura lógica ao mesmo tempo em que joga com ela, transformando-a. Esse discurso, segundo o autor, "obedece a um princípio de *fechamento* e de *lógica sintática* que permite fazer operações de *redução* ou de *amplificação* em torno da espinha dorsal narrativa." (CHARAUDEAU, 2014, p.157). E essa dupla articulação é que se impõe como instrumento de análise dos textos narrativos, a partir da *organização da lógica narrativa* e da *encenação narrativa*.

Charaudeau (2014) lembra que a organização da lógica narrativa está voltada para o mundo referencial. Essa construção se faz com o emprego de três tipos de componentes, unidos uns aos outros e definidos reciprocamente: os *actantes*, os *processos* e as *sequências*:

- os *actantes* desempenham papéis relacionados à ação da qual dependem.
- os *processos*, que unem os *actantes* entre si, dando uma orientação funcional à sua ação.
- as *sequências*, que integram *processos* e *actantes* numa finalidade narrativa segundo certos princípios de organização. (CHARAUDEAU, 2014, p.160)

Entretanto, a função da organização lógica não é a de servir como fonte primeira ou estrutura do universo narrado, pois ela é um pretexto e não um fim da narrativa. Por sua vez, seus procedimentos e componentes permitem, por contraste, a descoberta dos procedimentos empregados na *encenação narrativa*. Esta última constrói o universo narrado (ou contado) dito e sob a responsabilidade de um *sujeito narrante*, que de acordo com Charaudeau (2014) se

encontra ligado ao destinatário da narrativa por um contrato de comunicação. Ademais, esse sujeito age não só sobre o modo de *enunciação do universo narrado*, como age, ao mesmo tempo, sobre a configuração da *organização lógico-narrativa* e joga com sua própria presença nesses dois níveis.

Como este modo de organização é uma das referências para a elaboração do conceito de narrativas de vida proposto por Machado (2016b), no subitem a seguir vamos detalhar melhor sua enunciação discursiva.

2.1.2.3.1 O quadro enunciativo da narrativa

Na encenação narrativa, *quem conta* (uma história) não é *quem escreve* (um livro) nem *quem é* (na vida). Dito de outra forma, embora aparentemente seja uma mesma pessoa – como na autobiografia – não se pode confundir o *indivíduo*, ser psicológico e social, o *autor*, ser que escreveu, por exemplo, um romance, e o *narrador*, "ser de papel" que conta a história. Do mesmo modo, não podemos confundir o indivíduo com o leitor real.

No modo de organização do discurso narrativo, as narrativas são percebidas a partir de uma sequência de ações que dão significado a essas histórias narradas em função dos contextos envolvidos e dos actantes. Vimos no subitem anterior que esse modo caracteriza-se por uma dupla articulação: uma que organiza a lógica e outra a encenação narrativa. Enquanto a primeira se caracteriza pela construção de uma sucessão de ações que compõem a estrutura da narrativa, a segunda é voltada para o universo narrado e caracteriza-se pela *representação narrativa* (QUADRO 3).



Quadro 3: Dispositivo da encenação narrativa

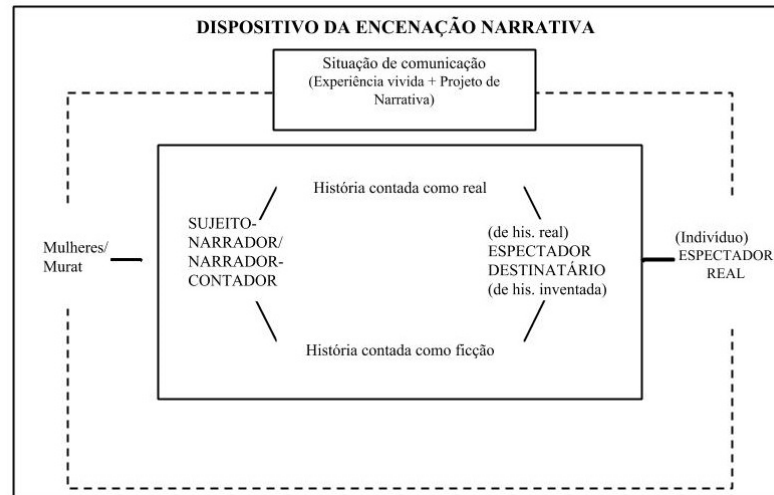
Essa encenação, como podemos ver no Quadro 3, pressupõe quatro sujeitos e possui dois circuitos, como no Quadro 1: um extradiscursivo e outro discursivo. Distinguem-se assim: o autor e o leitor real no circuito extratextual e o narrador/sujeito-narrador e o leitor destinatário parceiros discursivos e protagonistas da encenação narrativa. Charaudeau (2014) classifica os sujeitos acima descritos a partir das seguintes categorias: **autor-indivíduo**, **autor escritor**, **leitor real** e **leitor comum**, todos pertencentes ao circuito externo e o narrador-historiador/contador e leitor destinatário, seres de papel.

Para o referido pesquisador, o **autor-indivíduo** possui um nome próprio e uma biografia na vida social, podendo ser ou não personagem da narrativa. Quando ele se mostra explicitamente no texto, transforma-se em "testemunho de uma história vivida". Seu parceiro na troca comunicacional é o **leitor real**, que recebe e verifica "a veracidade dos fatos em função de sua própria experiência". (CHARAUDEAU, 2014, p.185). O autor possui ainda outra identidade, a de **autor-escritor**, a qual desempenha o escritor em seu papel social. Apresenta-se com nome próprio de escritor, fictício ou não, e uma biografia pública de autor. Seu projeto de escritura se baseia em suas experiências e práticas sociais, revelando-se por meio da organização narrativa. Segundo Charaudeau (2014, p. 186), o leitor a que ele se dirige, o **leitor-possível** é "convocado a receber e reconhecer o projeto de escritura" e do qual é exigida competência de leitura. No espaço intradiscursivo, o **narrador-historiador** organiza seu projeto de fala de modo objetivo e fiel a uma realidade histórica. Ele implica um **leitor-destinatário**, "convocado a receber e verificar a história contada como história real". (p.187). Por último, o **narrador-contador** elabora uma história segundo seu saber e imaginação, enquanto o **leitor-destinatário** tem o papel de receber e compartilhar a história contada como uma invenção.

A partir dessa classificação, identificamos o narrador como sujeito enunciador/sujeito-narrador por meio do qual o autor exerce sua função de sujeito comunicante. Quanto aos leitores, o real é aquele que recebe e interpreta o texto, enquanto o leitor-possível depende das condições de recepção do texto e o leitor-destinatário encontra-se implicado na própria narrativa. Convém lembrarmos mais uma vez, que o contrato de comunicação é um processo assimétrico e que os objetivos de cada participante do processo podem ou não serem satisfeitos ou correspondidos.

Embora essa classificação dos sujeitos seja uma referência direta ao discurso literário, acreditamos que seja adaptável a qualquer discurso que se estruture a partir do modo de organização narrativo. Transpondo para a narrativa audiovisual, quem dirige o documentário ou quem apresenta sua história no filme se desdobra, no quadro enunciativo, no ser psicológico

e o narrador que conta a história. A título de ilustração, apresentamos no Quadro 4 um dispositivo da encenação narrativa de *Que bom te ver viva* que traz a diretora e as mulheres depoentes.



Quadro 4: Dispositivo da encenação narrativa em *Que bom te ver viva*

No lugar do autor, temos a cineasta Lúcia Murat e também as mulheres que participaram do documentário apresentando seus testemunhos. São os seres de carne e osso, com nome próprio e identidade social. Seus parceiros no circuito externo são também indivíduos com nome próprio e biografia, os espectadores reais.

Destacamos no espaço intradiscursivo duas organizações de projeto de fala presentes no documentário. Uma, dos sujeitos-narradores que trazem as narrativas de vida e a história contada como real. Outra é o narrador-contador identificado no filme como a Atriz-guia e que traz a história contada como ficção, como vimos no primeiro capítulo. O parceiro desses sujeitos é o espectador destinatário.

2.1.2.4 Modo de organização argumentativo

Finalmente, o modo argumentativo tem como objetivo, de acordo com Charaudeau (2014, p.75), "expor e provar causalidades numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor". Ou seja, o sujeito falante faz uso de estratégias a fim de tentar persuadir racionalmente o interlocutor de determinada verdade. Para o referido autor, são três condições imprescindíveis para a configuração desse modo de organização do discurso: 1) a existência de uma proposta sobre o mundo que seja passível de questionamento; 2) um sujeito que se posicione em relação a essa proposta e que desenvolva argumentos que sustentem sua opinião,

e 3) um sujeito-alvo da argumentação, que esteja também envolvido com a proposta e que testemunhe a validade dessa proposição.

Esses propósitos persuasivos se organizam por meios lógicos: a razão demonstrativa e razão persuasiva. A perspectiva da razão demonstrativa constrói uma organização lógica argumentativa, na qual os componentes estão conectados "ao sentido das asserções, aos tipos de relações que as unem e aos tipos de validação que as caracterizam" (CHARAUDEAU, 2014, p.207).

Essa lógica argumentativa pressupõe três componentes: a asserção de partida, a asserção de chegada e a asserção de passagem. A asserção de partida consiste na apresentação de um fato cuja causa ou consequência será apresentada na asserção de chegada. A passagem é uma asserção intermediária e consiste na apresentação explícita ou implícita de argumentos que permitam a transição entre as afirmações de partida e chegada. Esses argumentos são construídos a partir do universo de crenças e valores compartilhados entre os interlocutores.

A razão persuasiva, por outro lado, procura "estabelecer a prova com a ajuda de argumentos que justifiquem as propostas a respeito do mundo, e as relações de causalidade que unem as asserções umas às outras" (CHARAUDEAU, 2014, p.217). Essas provas e os argumentos usados para sustentar se dão através de uma encenação argumentativa.

A encenação argumentativa depende do sujeito que argumenta da situação comunicativa em que se insere e do contrato de comunicação firmado. Realiza-se por meio de componentes (responsáveis pela estrutura da argumentação) e de procedimentos específicos (que justificam o posicionamento do sujeito com o objetivo de persuadir o interlocutor).

Apesar de apresentarmos esse modo de organização discursiva, nos valeremos da proposta de argumentação no discurso de Amossy (2018), para quem, mesmo em situações em que não haja uma intenção de persuadir o outro (visada argumentativa), não deixa de existir nesses textos o compartilhamento de modos de ver e sentir por meio do raciocínio e questionamento sobre um dado problema (dimensão argumentativa).

Acreditamos que essa perspectiva é válida para nosso *corpus*, pois coincide com a proposta de Nichols (2014, p.102) que defende a forte carga persuasiva que o documentário contém e que seria inclusive uma das características inerentes a qualquer produção documental:

Em geral, portanto, podemos dizer que o documentário trata do esforço de nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real em que vivemos. O documentário não recorre primeira ou exclusivamente a nossa sensibilidade estética: ele pode divertir ou agradar, mas faz isso em relação ao esforço retórico ou persuasivo dirigido ao mundo social existente. O documentário não só ativa nossa percepção estética (ao contrário de um filme estritamente informativo ou instrutivo) como também ativa nossa consciência social. Isso significa decepção para alguns, que anseiam pelo prazer de evadir-se para os mundos imaginários da ficção,

mas é fonte de estímulo para outros, que desejam ardentemente o engajamento criativo e apaixonado nas questões e interesses prementes do momento.

A fim de considerar a dimensão argumentativa presente em *Que bom que ver viva*, teremos como referência os operadores argumentativos apresentados por Koch (2007, p. 17)³²:

- a) operadores que assinalam o argumento orientado no sentido de uma determinada conclusão: *inclusive, até, até mesmo*;
- b) operadores que somam argumentos a favor de uma mesma conclusão: *e, nem, não só, ainda, mas também, além de, etc.*;
- c) operadores que introduzem uma conclusão à argumentos anteriormente apresentados: *logo, portanto, pois, conseqüentemente*;
- d) operadores que introduzem argumentos alternativos levando a conclusões opostas ou diferentes: *ou... ou; seja... seja*;
- e) operadores que estabelecem relação de comparação entre elementos para levar a uma conclusão: *mais que, menos que, tão... como*;
- f) operadores que introduzem uma justificativa ou explicação relativa ao enunciado anterior: *porque, que, pois, já que*;
- g) operadores que contrapõem argumentos orientados para conclusões contrárias: *mas; porém; contudo; todavia; embora; ainda que*.

No item seguinte, apresentamos um breve levantamento sobre narrativas de si na literatura e nos documentários. Nesse último, apresentamos alguns exemplos de modos de organização da narrativa documental propostos por Nichols (2014).

2.2. Narrativas dos outros e narrativas de si: um pequeno histórico dos trabalhos literários e documentais

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. Falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro. (HEIDEGGER, 2003, p.7)

Antes de tratarmos do caráter conceitual das narrativas de vida, compartilhamos um levantamento sintético sobre as produções que trazem relatos de vida na literatura e no cinema

³²Amossy (2018) também trata da importância dos conectores na perspectiva de Ducrot.

documental realizado durante nossa pesquisa bibliográfica. Nossa finalidade é a de mais uma vez destacar, como fizeram outros colegas pesquisadores de nossa área de pesquisa, que essas biografias, autobiografias ou trabalhos fora do gênero genealógico são uma excelente referência para futuras análises discursivas, pois são obras que sintetizam alguns dos principais pontos que serão adotados por Machado (2009, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2016c, 2017) para a sua proposta de estudo das narrativas de vida.

2.2.1 Biografias e autobiografias: histórias de vida em terceira e primeira pessoa

Iniciamos esta seção com a citação de Heidegger porque ela, assim como os referidos teóricos dos estudos linguísticos presentes neste trabalho, comprova mais uma vez a relação intrínseca entre homem e linguagem e sua importância em nossa relação com o mundo e com os outros, nossa capacidade de compreender e transformar o real. Acrescentamos às palavras acima o fato de que não só “falamos sempre de um jeito ou de outro”, mas que mantemos um interesse particular em falar das histórias de vida dos outros e também das nossas.

Giordano (2013, p.27) lembra que as primeiras narrativas de si e sobre os outros surgiram pela tradição de transmissão oral e serviam para reavivar e atualizar a memória social de um povo. "Sua idade perde-se na poeira dos tempos, como diziam os poetas, e seu *locus nascendi* ninguém sabe, ninguém viu."

Já na Antiguidade, o pai da História, Heródoto, escreveu aquela que é considerada a primeira grande narrativa histórica do mundo ocidental antigo, *Histórias* (440 a.C). Para a composição de seu trabalho, além dos arquivos oficiais das cidades gregas e da tradição oral, valeu-se principalmente dos próprios relatos das viagens realizadas pelo mundo antigo e de relatos de pessoas que testemunharam ou conheceram as testemunhas dos acontecimentos.

Também na Grécia antiga destacaram-se autores como Suetônio e Plutarco, cuja produção biográfica *Vitae Parallelae* contém 23 pares de biografias comparadas de heróis. Carvalho (2016) destaca que essas narrativas eram romanceadas ou ligadas ao mundo real e serviam de base para que os autores apresentassem um caráter moralizante e político cujo objetivo era criar figuras de virtudes inspiradoras para as pessoas, com forte dimensão argumentativa. Para a supracitada autora, o trabalho desses escritores trata:

[...] metaforicamente, de um trabalho de oleiro, no qual o barro seriam os fatos; as qualidades, as características escolhidas para o enredo, e o produto final seria encontrado nas vidas e nas imagens de si dos sujeitos/personagens. As mãos do oleiro seriam as palavras e todo o contexto discursivo que os envolveria. (CARVALHO, 2016, p.23)

O labor dedicado a esses escritos contribuíram assim para a garantia da perpetuação das virtudes morais que cultuavam esses heróis.

Outro importante espaço para o registro das histórias de vida foram as hagiografias. Embora tenham surgido ainda na Antiguidade, obtiveram uma posição de destaque na Idade Média, quando as imagens de políticos e militares cederam seu lugar para os personagens religiosos e a vida de santos. Do período clássico, as hagiografias herdaram também o relato das virtudes dessa vez ligada ao sagrado, ao miraculoso. Trata-se, pois, de um texto que narra o outro, mas não pode ser considerado a partir de uma veracidade histórica. Como exemplo de uma produção do período, Carvalho (2016) menciona a *Legenda Áurea* (1260), obra do dominicano Tiago de Varazze com 180 capítulos que reúne a vida de santos. Essas narrativas continham uma combinação entre elementos sagrados e o cotidiano da população da época, incluindo até mesmo o folclore.

A hagiografia também sofreu alterações com o passar do tempo. Se nas primeiras obras a santidade das figuras retratadas era considerada inata, surgiram nos trabalhos subsequentes personagens que só teriam sua santidade revelada após passar por provações e pela conversão. Já no século XVII, com o desenvolvimento das ciências, há outra transformação nas hagiografias que passam fazer uma leitura crítica da vida dos santos, após o lançamento do *Acta Sanctorum*, dos jesuítas Bolland e Henskens publicados entre os anos de 1643 e 1658 (CARVALHO, 2016).

Elementos das narrativas elaboradas durante a Antiguidade e a Idade Média seguiram também na Idade Moderna. Os heróis das narrativas do período são os cavaleiros, mas o percurso do indivíduo ainda se assemelha ao percurso do herói. Essa mudança marca principalmente uma mudança na visão de mundo tanto no que diz respeito ao processo de laicização quanto o de reivindicação de uma identidade a ser inscrita na história, como afirma Dosse (2009, p.152 apud CARVALHO, 2016, p.30). Eram obras em sua maioria encomendadas a pedido da realeza e que, portanto, apresentavam a perspectiva das figuras do poder.

Carvalho (2016, p.31) lembra o declínio da figura do herói, ainda no século XVIII, substituído pela imagem do *grande homem*. Em vez de guerreiros, esse seria um ser com função na sociedade e não apenas nos campos de batalha. Com isso, as biografias acabaram contribuindo para a elaboração de uma ideia de nação, participando "da constituição dos imaginários sociais relativos ao patriotismo de um povo, que envolvem seus grandes personagens, seus valores, sua memória coletiva". Surge o relato autobiográfico tal como é reconhecido em sua forma moderna com a publicação da autobiografia romântica de Rousseau,

*Confissões*³³ (1782) cuja influência foi imediata. Outro trabalho de destaque do período é *The life of Samuel Johnson* (1791), de James Boswell em 1791, considerada um divisor de águas entre a biografia antiga e moderna.

O século XIX será marcado pelas biografias vitorianas e interesse por figuras ilustres do passado, especialmente da Antiguidade. O *Dictionary of National Biography* (1885-1901), por exemplo, organizado pelo historiador Leslie Stephen, contou com a participação de 653 colaboradores e contém 29.120 biografias. Foi ainda neste período que ocorreu uma ruptura radical entre literatura e história e que levou a um intenso debate sobre as biografias, como aqueles propostos por Harold Nicolson e Virgínia Woolf entre os anos de 1920 e 1930, que questionavam, entre outros pontos, o papel do biógrafo e a proposta de deslocamento do foco nas histórias de vida de figuras ilustres para as pessoas comuns. É nesta época ainda que as biografias e autobiografias passam a ser consideradas como um gênero menor entre os historiadores com a diminuição do interesse pela individualidade, enquanto na literatura, ao contrário, o público celebrava o trabalho dos biógrafos.

A partir da segunda metade do século XX, em especial as décadas de 1970 e 1980, as narrativas de vida recuperam seu prestígio para além do universo literário. O interesse pela singularidade do indivíduo é retomado e num segundo momento, abre-se espaço também para a abordagem das pluralidades identitárias. Na década anterior, na América Latina e depois difundindo-se em outras partes do mundo, desenvolve-se uma literatura de testemunho³⁴ a partir das memórias de pessoas que passaram pela experiência violenta dos campos de concentração durante o regime nazista, como os feitos por Paul Celan e Primo Levi. Com isso, a historiografia também se ocupou de questionar as fronteiras contidas nas narrativas testemunhais entre fato empírico e o ficcional.

Já nas décadas finais do século XX, as narrativas de vida ocuparam os espaços acadêmicos, sobretudo em campos da historiografia, antropologia e teoria literária. Destacam-se entre outros, Jacques Le Goff e seus trabalhos sobre história e memória, os trabalhos de Philippe Lejeune sobre o gênero autobiográfico em suas mais diferentes vertentes, inclusive no cinema, os trabalhos de Bertaux (1997) sobre os *récits de vie* e de François Dosse sobre os “relatos de vida” e as obras que tratam da relação entre as narrativas de si e as relações entre

³³ Isso não significa, no entanto, a inexistência de autobiografias produzidas precedentemente, como a obra de Santo Agostinho escrita entre os anos de 397 e 401 de seu livro também chamado *Confissões*. Nesse relato autobiográfico, Agostinho de Hipona relata sua vida pré e pós conversão ao catolicismo.

³⁴ O termo foi utilizado pela primeira vez na década de 1960 e, de acordo com Alós (2008), graças ao escritor guatemalteco Manuel Galich que caracterizou a narrativa de testemunho como uma obra de caráter documental e ficcional que tratava da reconstrução e representação de fatos históricos do século XX marcado pelos genocídios, guerras e períodos ditatoriais. (ALÓS, 2008, p.1).

testemunho, identidade, memória e esquecimento associados aos nomes de Maurice Halbwachs, Michel Pollak, Pierre Nora e Paul Ricoeur. Para Barros (2011) o trabalho desses pesquisadores que relacionaram a História com outros campos de saber contribuiu para o desenvolvimento de uma “Nova História Cultural”, permitindo:

[...] examinar tanto os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, como também os processos que envolvem a produção e a difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e, por fim, as normas a que se conformam as sociedades através da consolidação de seus costumes. (BARROS, 2011, p.38)

Agora no século XXI, percebemos que as histórias de vida são sucesso não apenas no ambiente acadêmico. Elas se mantêm presentes no mercado editorial, mas também em produções audiovisuais, em quadrinhos³⁵ e internet. Essa grande receptividade mostra o potencial dessas narrativas tanto do prazer estético, como também a possibilidade de estudo dessas produções em suas expressões mais diversas. Essa aceitação é, para Lysardo-Dias (2009, p. 65), uma espécie de *voyeurismo* contemporâneo, curiosa pelo relato de uma trajetória exemplar e surpreendente, resultante da interação das diferentes esferas que compõem o universo de uma coletividade.

2.2.2 O advento do cinematógrafo: uma nova possibilidade de narrar as vidas

Se as histórias de vida despertaram o interesse dos sujeitos ao longo do tempo, com o cinema, a possibilidade de contar essas histórias por meio da imagem em movimento transformou os filmes em um campo prolífico para abrigar as narrativas de vida.

Os documentários podem trazer narrativas de pessoas comuns ou ilustres e até mesmo dos próprios cineastas a partir da ênfase em uma questão social ou no que Nichols (2014) chama de retrato pessoal. No caso dos documentários de questões sociais, as pessoas que são convidadas a falar sobre si nos filmes estão ali para ilustrar questões coletivas a partir de uma perspectiva social, como a pobreza, a violência ou a injustiça. Já nos filmes documentais de retrato pessoal, as questões sociais ainda se mostram presentes, no entanto, por meio de uma perspectiva individual. Eles também recorrem o caráter individual dos problemas específicos por meio da crise, da catarse, das memórias e descobertas.

³⁵ Fullan (2015) traz o percurso da produção dos quadrinhos e a emergência do romance gráfico entre as produções franco-belgas contemporâneas, obras que têm em comum, entre outras características, um conteúdo marcado por um forte caráter autobiográfico e testemunhal, como *Persépolis* (2003), de Marjane Satrapi.

Freire e Penafria (2010) confirmam essa tendência e afirmam que as razões que levam à escolha das figuras a serem biografadas no gênero documental estão centradas na relevância social, política ou cultural de biografados ainda vivos ou não. Mas há casos em que os documentários registram apenas o cotidiano ou um momento específico das vidas de pessoas que acabam revelando histórias sobre si. Esses sujeitos:

[...] tornam-se o rosto de exemplos de vida, de combate pelas mais diversas causas, ou de denúncia de situações, ou os seus gestos estão em vias de desaparecer, ou porque a pertinência social, política ou cultural da actuação de determinadas pessoas é tão original que justifica por si um filme dedicado. (FREIRE e PENAFRIA, 2010, p.01)

Nichols (2014) lembra que o advento das câmeras cinematográficas e da qualidade do registro em movimento superior à das câmeras fotográficas despertaram um interesse imediato entre os pioneiros do documentário uma verdadeira compulsão para o registro do real, como os filmes dos irmãos Lumière, *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière* (1895), *O almoço do bebê* (1895) e *A chegada do trem à estação* (1896) registrando momentos do cotidiano à medida que ele acontecia. Contudo, a emergência dos relatos biográficos ocorreu entre os anos 1920 e 1930.

Podemos, por exemplo, pensar que aquele que é considerado o primeiro filme documentário produzido, *Nanook, o esquimó* (1922) de Robert Flaherty, como a primeira narrativa de vida da história do gênero³⁶. O filme, que relata um ano na vida de uma família inuit que vivia no Ártico, foi rodado depois que um documentário feito pelo diretor durante uma expedição no mesmo local foi destruído em um incêndio. No início de *Nanook*, Flaherty (1922) descreve o episódio e conclui que o problema acabou servindo como uma inspiração para mudar a narrativa inicial: “percebi que se eu me concentrasse em um único personagem e fizesse dele um arquétipo dos esquimós tão bem como os conheci, os resultados valeriam a pena.” Constatamos que o diretor, tal como Plutarco, partiu de uma figura real para representar os valores de um grupo realizando em alguma medida a manipulação das histórias de vida apresentadas. Independentemente das controvérsias que envolvem essa estratégia no documentário, Nichols (2014) afirma que Flaherty inaugurou uma linha que utilizaria histórias individuais para falar do mundo histórico apresentando pessoas com perspectivas singulares do mundo.

³⁶O título original, *Nanook of the north: A story of life and love in the actual arctic* já descreve o filme como uma “história de vida”.

Enquanto isso, na União Soviética, Da-Rin (2004) lembra que o cinema documental assumia uma função social na construção de um “homem novo”, adepto dos ideais leninistas e do futurismo. Dziga Vertov é um nome de destaque na proposta de reconstrução poética desse novo homem a partir do “cinema-olho”, que acompanhava e relatava a vida no improvisado, como em *O Homem Com A Câmera*, de 1929. No documentário, um homem sai às ruas com uma câmera à manivela nas mãos registrando a vida russa em situações rotineiras. Enquanto um mendigo adormece, no cartório, pessoas fazem seus registros de casamento e divórcio. Em seguida, uma ambulância chega ao hospital, onde uma criança nasce. Na sequência, a câmera acompanha um cortejo fúnebre, fechando o ciclo da vida com as diferentes narrativas pessoais de nascimento, vida e morte. Este filme sintetiza um pouco os objetivos visados pelo cinema soviético, adotada também nos filmes de ficção, como em Eisenstein nos quais cineastas traziam as histórias das pessoas comuns, recriando esses mundos por meio da montagem a fim de elaborar uma visão radicalmente nova desses indivíduos como resultado de uma nova sociedade revolucionária.

A década de 1930 renovou o apetite pela cinebiografia tanto nos filmes documentais quanto nos ficcionais. Se até então os documentários funcionavam como uma espécie de “imagem-documento”, apresentando um argumento sobre o mundo no sistema particular/geral pelo qual o ator social fornece matéria-prima para a generalização produzida pelo filme (DA-RIN, 2004, p.202), surgia o interesse do retrato de pessoas com foco em suas singularidades. O cinema hollywoodiano vai inclusive desenvolver um subgênero de “histórias de vida”.

Esse interesse súbito pelas narrativas biográficas não ocorre ao acaso, e mais uma vez vemos a relação indissociável entre arte e sociedade. Vale lembrar que esse período é posterior a crise de 1929 e às conseqüentes inflação e pobreza que abalaram a economia e o ânimo das pessoas em todo o mundo. Para recuperar o entusiasmo — e também as bilheteria das ficções e documentários —, foram lançados filmes que retratavam a vida de pessoas que alcançaram sucesso e realização, fossem elas personalidades públicas ou pessoas menos notórias. Isso deu um novo ânimo também para as produções audiovisuais em outros países que puderam apresentar os cidadãos exemplares em biografias nacionais. Para Nichols (2014), na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Rússia comunista e na Alemanha nazista, as histórias de vida de superação trazidas nos documentários acabaram contribuindo de modo significativo não apenas para estruturar um projeto nacional, como também para propor maneiras de reação à crise. Afinal, se “uma pessoa é sua história, uma nação também”, nos lembra Giglioli (2016, p.76).

Nas décadas seguintes foram desenvolvidos e consolidados novos modos de representação narrativa do documentário que são utilizados ainda hoje, cada um trazendo os

relatos pessoais ou autobiográficos sob uma diferente perspectiva. Eles são apresentados por Nichols (2014) a partir de seis modos, a saber: observativo, expositivo, poético, participativo, reflexivo e performático.

Os anos 1950 trazem documentários que se enquadrariam no modo observativo, que, de acordo com Nichols (2014) foram inspirados na sociologia da observação e em resposta a uma descrença com as ideologias das décadas anteriores. O fascínio pelo corriqueiro e por histórias de pessoas comuns permanece, em especial por testemunhas de eventos traumáticos como o holocausto e as guerras. O modo poético vai trazer as histórias reais por meio de fragmentos e impressões subjetivas, enquanto o modo expositivo destaca a objetividade e apresenta as histórias de vida como exemplos a serem seguidos ou não, graças a uma *voz-over* em tom de narrador profissional que parece ter “a capacidade de julgar as ações no mundo histórico sem se envolver nelas.” (NICHOLS, 2014, p.144).

Com o surgimento de câmeras mais leves e o desenvolvimento dos gravadores de áudio portáteis nos anos 1960, o trabalho do documentarista ficou mais ágil, facilitando ainda mais o registro dos relatos e acontecimentos no momento em que eles ocorriam. Assim, desenvolve-se o modo observativo, em uma tentativa de observação espontânea da experiência vivida. *Crônica de um Verão* (1961), de Edgar Morin e Jean Rouch, por exemplo, interroga estudantes, operários, casais e passantes sobre suas vidas a partir de uma pergunta aparentemente simples, feita pela entrevistadora Marceline: "Você é feliz?". O fascínio dos documentaristas desse período está no desejo do registro puro das histórias, como se a câmera não estivesse ali para registrá-las. É também um convite ao espectador a observar a cena como testemunha do instante em que as histórias e memórias das pessoas foram compartilhadas.

Em uma direção oposta a este tipo de representação documental, o modo participativo coloca a câmera e o diretor à frente das histórias de vida dos atores sociais. Aquilo que o espectador vê só é possível graças à presença engajada do documentarista e a reação dele frente aos acontecimentos narrados. Nichols (2014) lembra que, nesse caso, o ato de fazer o filme desempenha um papel catártico ou redentor para o próprio cineasta. Acreditamos ainda que isso acabe por revelar nesses documentários fragmentos de vida e relatos de si desses documentaristas que emergem ao longo das histórias exploradas, como ocorre em *Extremely Personal Eros: Love Song* (1974), de Kazuo Hara, no qual o cineasta acompanha a vida de sua ex-mulher, Miyuki Takeda, e seu trabalho como ativista feminista. Ou no já referido *Uma Longa Viagem* (2011), de Lúcia Murat, que tem como fio condutor a trajetória de seu irmão mais novo, mas acaba entrelaçando e revelando as histórias de vida dela e de todos os irmãos.

Há ainda na década de 1970 a emergência do documentário autobiográfico, em que os documentaristas se colocam como personagem principal de seus filmes e que segue como uma linha adotada por muitos cineastas até hoje. Entre 1978 e 2005, Alain Cavalier documentou uma espécie de diários audiovisuais e que deram origem aos trabalhos: *Message* (1978), *La Rencontre* (1996) e *Le Filmeur* (2005). Em *Diário* (1983), David Perlov reúne imagens de uma década de sua vida.

Outro recurso utilizado no modo participativo adotado pelos documentaristas para a reunião de diferentes relatos em uma única história são as entrevistas utilizadas em geral para que essas pessoas recontem as experiências vividas, preferencialmente a partir do ponto de vista dos expropriados e marginalizados. Com o objetivo de encontrar entre histórias de vida real os relatos narrados na ficção sobre os movimentos estudantis e feministas, grupos de libertação nacional e os soldados que lutaram na Guerra do Vietnã, essa tendência foi bastante utilizada entre as décadas de 1960 e 1970. Tal recurso acaba partindo dos relatos individuais para construir um grande panorama de representação de questões sociais abrangentes e perspectivas históricas. *The woman's film* (1971), por exemplo, reúne entrevistas com operárias que tentam responder sobre a relação entre suas memórias e experiências cotidianas com a consciência de opressão sofrida por elas.

Já os filmes do modo reflexivo têm como foco de atenção a relação estabelecida entre o documentarista e o espectador. Assim, de acordo Nichols (2014), esses filmes aumentam nossa consciência dos problemas de representação do outro. David e Judith MacDougall adotaram esse modo documental ao acompanharem o povo turkana no Quênia em *Wedding Camels* (1980), incluindo legendas que convidam o auditório a refletir sobre as histórias apresentadas.

Por fim, temos o modo performático que se consolidou sobretudo entre as décadas de 1980 e 1990³⁷. Nesse tipo de documentário, há uma ênfase maior nos aspectos subjetivos e afetivos de um texto objetivo. Ou seja, a partir das experiências narradas pelos atores sociais os filmes tentam demonstrar como o conhecimento dessas histórias de vida propicia acesso a um entendimento mais amplo do funcionamento da sociedade. Há ainda um tom autobiográfico bastante presente neste tipo de produção e também uma ênfase nos relatos memorialísticos.

³⁷Mesmo que esse modo tenha ganhando mais produções nesse período marcado por Nichols (2014) vale lembrar que outras produções anteriores também utilizaram o modo performático para tratar de eventos traumáticos, como é o caso de *Noite e Neblina* (1956) de Alain Resnais. O trabalho reúne imagens feitas pelos oficiais que atuavam nos campos de concentração, imagens registros feitos pelo próprio cineasta e narração de um texto de um sobrevivente desses campos, o poeta francês Jean Cayrol.

Trata-se então de uma perspectiva documental bastante expressiva a partir de um ponto de vista situado em um determinado contexto sócio-histórico, nitidamente pessoal de sujeitos bastante específicos, onde incluímos ainda o próprio cineasta cuja sensibilidade busca estimular a do espectador.

Os documentários do tipo performático dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvermo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2014, p.171.)

De acordo com Nichols (2014, p.172), os documentários performáticos visam representar uma subjetividade social que une “do geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal.” E, em muitos casos, essa subjetividade social é utilizada para apresentar as histórias de vida das figuras subrepresentadas ou mal-representadas na sociedade como as minorias étnicas, mulheres e homossexuais, convidando o espectador ao conhecimento e compreensão das narrativas desses grupos. No caso das vítimas de violência, essa abertura oferecida por esse tipo de documentário oferece a possibilidade de construção identitária em uma sociedade que, segundo Giglioli (2016, p.14), acabou enquadrando e estigmatizando as vítimas de violência em uma identidade coletiva que as despe de suas próprias biografias, “privando-as não apenas da subjetividade, mas também de qualquer direito que não seja o de socorro”.

Murat costuma classificar *Que bom te ver viva* como docuficção/docudrama, mas acreditamos que a obra se insira melhor na definição de documentário de modo performático de Nichols (2014). Recordamos que, as informações apresentadas no primeiro capítulo sobre o nosso *corpus* e os elementos descritos acima nos permitem reforçar o enquadramento proposto. O filme traz uma parte da história do Brasil, mas não se concentra exatamente em relatar as causas ou consequências gerais dos acontecimentos. Murat prefere dar espaço a uma memória de um grupo específico, o das mulheres que participaram dos movimentos de luta armada contra a ditadura civil-militar e como essas mulheres viveram e conseguiram passar pela experiência da tortura em um tom evocativo que tenta representar aquilo que é afinal irrepresentável.

Tal como o trabalho realizado por Murat (1989), Nichols (2014) cita o documentarista húngaro Péter Forgács como outro cineasta que apresenta acontecimentos traumáticos não para polemizar, mas para evocar as experiências passadas para aqueles que as viveram. Seus documentários mesclam imagens de arquivo e trechos de diários, como em *Az övény* (1998), que reconta a vida de Gyorgy Peto, um judeu e bem-sucedido homem de negócios na década

de 1930, capturado pela Alemanha nazista já no final da Segunda Guerra Mundial e *Êxodo do Danúbio* (1999) no qual o diretor utilizou os vídeos gravados pelo capitão de um navio de cruzeiro que realizava as migrações forçadas de judeus que desciam o rio Danúbio em direção à Palestina para fazer o filme.

Por fim, não podemos deixar de mencionar o trabalho de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1984), uma obra-prima do cinema documental mundial e que também pode ser classificada dentro do modo performático. A obra tem como personagem central a história de vida do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962 por dois policiais militares. Quando registrou as primeiras imagens do filme ainda em 1962, quando participava de uma caravana da UNE-Volante que percorria o Brasil em defesa à Reforma Universitária e a formação de núcleos de cultura estaduais, Coutinho pensou em criar uma obra de ficção sobre a vida de Teixeira. No entanto, a produção foi interrompida com o golpe de 1964 e, só em 1981, quando conseguiu recuperar parte das imagens confiscadas pelos militares, o cineasta optou por transformar o projeto em um documentário. Retornando a Pernambuco, apresenta os registros feitos na década de 1960 ao elenco que participou do projeto original, buscando compreender as mudanças ocorridas após o intervalo de quase duas décadas entre os dois encontros. No jogo de justaposições que se utiliza de recortes de jornais da época e testemunhos, como em *Que bom te ver viva*, *Cabra marcado para morrer* é um exercício de metalinguagem sobre o cinema documental, mas é também um retrato sobre a ditadura-civil militar brasileira, mais uma vez sob a perspectiva de pessoas estigmatizadas, compondo retratos da desigualdade social brasileira.

Cineastas como Murat, Forgács e Coutinho produziram obras atemporais e que parecem afinal nos convidar a ver o mundo com outros olhos, afinal “o documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político”. (NICHOLS, 2014, p.176).

Tendo em vista a discussão proposta neste item, no tópico seguinte tratamos o conceito de narrativas de vida, no qual Machado (2009, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2016c, 2017) e sua proposta de análise dos relatos de si por meio da Análise do Discurso.

2.3 Narrativas de vida e a confluência entre as histórias de vida e os estudos do discurso

De acordo com Machado (2014), sua abordagem de estudo das narrativas de vida³⁸ sofreu múltiplas influências. No campo da linguagem, destacam-se o trabalho de Benveniste sobre a subjetividade da enunciação, Bakhtin e a polifonia, Ducrot e as considerações de Gerard Genette sobre a narratologia, teoria que, segundo Machado (2014), vai além da simples interpretação do texto e que certo modo procura *pistas* ou *marcas* deixadas pelo ato narrativo em si. Além disso, a pesquisadora valeu-se também de disciplinas como a história, a sociologia e a psicologia, bem como outras leituras que contribuíram para despertar o interesse pelas narrativas de vida. Entre elas, destacam-se o livro de Christian Salmon, *Storytelling* (2008), que fala sobre os prazeres e desafios da arte de saber contar histórias e *A história de Lula: O filho do Brasil* (2008), de Denise Paraná. Além das entrevistas de Luiz Inácio Lula da Silva e membros da família, o livro contém algumas reflexões levantadas por Paraná sobre o emprego da narrativa de vida como objeto de pesquisa. "Cada um a seu modo, que, basicamente, nos deram a vontade de trabalhar com *histórias que puxam* a memória de um ser empírico e assim revivem um tempo já passado", conclui Machado (2014, p.1131).

Outra base essencial para a abordagem proposta pela supracitada autora é a Teoria Semiolinguística. A primeira razão que justifica sua escolha é justamente o fato de a TS ser uma teoria compósita com contribuições de diferentes campos de saber. Quanto à segunda razão:

[...] só foi por nós descoberta após discussão informal sobre o assunto com o professor William Augusto Menezes, em agosto de 2013. Estávamos ambos justamente preocupados com a identificação do termo autobiografia à narrativa de vida e vice-versa. Segundo Menezes, cujas palavras buscamos aqui reproduzir, quando falamos em autobiografia (ou mesmo biografia), de modo geral, mostramos interesse por apenas alguns traços ou aspectos da história de um ser que fala de si e de sua época, o que é de suma importância, é claro; porém, para nós, analistas do discurso, em face do texto desse *ser-que-se-conta*, queremos ocupar-nos também com a narrativa em si, com suas múltiplas estratégias linguageiras, conscientes ou inconscientes. Em outros termos, preocupa-nos a prática narrativa com tudo o que ela implica: o fato de contar algo enquanto representação do mundo, do outro, das interações desse sujeito com o mundo e a relação que ele mantém com sua narrativa. É esse ponto preciso que a AD busca ao se apropriar da memória enquanto tema de estudos. (MACHADO, 2014, p.1132)

Machado (2014, p.1130) adota o modo de organização do discurso narrativo de Charaudeau (1992), mas a partir de uma perspectiva que leva em consideração à dimensão argumentativa contida nesse tipo de texto, da qual doses de sedução "podem influenciar ou captar a benevolência dos ouvintes ou leitores". Assim, a autora propõe o estudo dos *relatos de*

³⁸Machado iniciou seu trabalho com o estudo dos relatos de vida a partir de 2009 com o projeto de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) intitulado "A narrativa de vida como estratégia discursiva" (2009-2013). (MACHADO, 2014)

práticas da vida em situações sociais, pois, segundo Machado (2016b, p.88), interessam tanto a história do homem em suas relações com o contexto sócio-histórico, quanto como o modo como ele constrói essa narrativa sobre si discursivamente. Sua metodologia de trabalho é *interpretativa* “e consiste mais especificamente, em reunir conceitos e referentes teóricos, vindos de uma disciplina-base — a Análise do Discurso com a qual trabalhamos — e de disciplinas que com ela mantêm interface.” Essa perspectiva, ainda segundo a referida autora (MACHADO, 2017, p.14), oferece uma abordagem mais viva e consistente dos estudos que têm narrativas de vida como *corpus*.

Quanto ao sintagma “narrativa de vida”, ele é originário da tradução de *récit de vie*, apresentado na primeira edição do livro do sociólogo francês André Bertaux³⁹, em 1997. Esta adoção marca sobretudo o posicionamento teórico para distinguir o trabalho do quadro teórico-metodológico dos estudos de biografias e autobiografias. Em vez da noção de pacto de leitura proposta por Lejeune, Machado também prefere a noção de contrato entre aquele que narra e aquele que ouve a história, podendo ele ser cumprido, rompido, corrompido ou até transgredido.

2.3.1 Efeitos de narrativa de vida

Retornamos mais uma vez à Teoria Semiolinguística, mais especificamente aos efeitos de sentido que seriam criados pelo sujeito-narrador para manifestar suas intenções durante sua fala ou escrita. Charaudeau (2006) elencou cinco deles, a saber: efeitos de realidade/ficção, efeitos de conhecimento, efeitos de confiança e efeitos de gênero.

Efeitos de realidade e de ficção são quase autoexplicativos. Quando o narrador pretende situar determinado trecho de sua fala em um espaço e tempo identificável real, ele faz uso do efeito de realidade. Em *Que bom te ver viva* de Murat, um amigo de uma das mulheres que trouxeram seus testemunhos ao filme utiliza esse efeito para falar de sua relação com o período

³⁹ Em *Le récit de vie: l'enquête et ses méthodes* (1997), Bertaux apresenta uma proposta de metodologia de trabalho com as narrativas de vida, a partir de uma perspectiva etnossociológica: “estudar um fragmento particular de realidade social-histórica, um *objeto social*; compreender como ele funciona e como ele se transforma destacando as configurações das relações sociais, os mecanismos, os processos, as lógicas de ação que os caracterizam.” (BERTAUX, 1997, p.07) [Tradução nossa]. Esse método de pesquisa consiste no encontro face a face entre pesquisador e indivíduo entrevistado no qual esse é convidado a narrar sua vida ou parte dela partir das orientações do pesquisador-entrevistador. O resultado é dado em uma produção discursiva em forma de narrativa desse fragmento de experiência vivida compartilhada.

da ditadura civil-militar: “Eu nasci em 65. Eu e toda minha geração fomos muito poupados do que se passava no Brasil naquele momento.”(MURAT, 1989)

Os efeitos de ficção são procedimentos próprios das histórias imaginadas utilizados pelos sujeitos-narradores nos relatos testemunhais, como o tom lírico, o uso metáforas, metonímia, etc. No documentário, a entrevistada Maria do Carmo Brito emprega um efeito de ficção durante relato da morte de seu primeiro marido Juarez: “Quando começou o tiroteio, eu não o matei. Eu atirei, ele então arrancou a arma da minha mão e deu um tiro no próprio ouvido. E enquanto isso, o carro tinha virado uma peneira, mas eu só levei um tiro no dedo mindinho.”. (MURAT, 1989). Machado (2016b) traz ainda exemplos de enunciados que misturam efeitos de realidade e ficção que podem surgir em escritos cujo objetivo seria outro, como na introdução desta dissertação, na qual trouxemos uma pequena narrativa de vida para justificar a escolha de nosso objeto de pesquisa.

Os efeitos de conhecimento são empregados para revelar a sapiência daquele que fala. Há em geral um caráter que assegura a verdade do fato “eu sei”, ou “eu estive lá”. O documentário traz uma reflexão do marido de Estrela Bohadana sobre a relação entre memória e esquecimento do trauma da tortura, mas no trecho em questão, um sujeito-narrador em voz-over informa que ele é “Segundo marido, psicanalista e também judeu”. Não há indicação do seu nome, mas isso não é importante porque o status desse sujeito-comunicante confere ao comentário de seu sujeito-narrador o conhecimento científico advindo do trabalho e também o identitário, de ser descendente de um povo que foi vítima do holocausto:

Estou casado com a Estrela há cinco anos. Nós já conversamos muito sobre a tortura, mas eu tenho certeza que não tanto o quanto seria necessário. Falar sobre esse tipo de coisa provoca um sofrimento muito grande. Se por um lado não se pode fingir que isso não aconteceu, por outro lado é impossível falar apenas disso, digamos, porque não sobraria espaço para a vida que continua. De um lado, seria como fingir que não houve nada, de outro lado, seria como fingir que não se sobreviveu. Eu posso comparar isso a experiência dos judeus na Segunda Guerra Mundial, e não só dos judeus. Um trauma que não pode ser esquecido, simplesmente não pode ser esquecido, mas também não pode ocupar a vida inteira da pessoa. E o problema é que o equilíbrio nesse tipo de situação é impossível, de modo que o sofrimento é garantido pro resto da vida. (MURAT, 1989).

O efeito de confiança, segundo Charaudeau (2006), traz reflexões pessoais, interpelações e chamamentos ao espectador para compartilhar uma ideia ou reflexão subjetiva do narrador, com a negação de qualificações antes de afirmar novas. Em *Que bom te ver viva*, é a Atriz-guia que mais utiliza os efeitos de confiança em suas falas ao dirigir-se diretamente para a câmera, como na cena em que ela aparece em um quarto com araras repletas de roupas e adereços, olha diretamente para a câmera e pergunta: "Onde você estava nos anos 60? ". Dançando, ela informa que haverá uma festa a fantasia e começa a colocar os óculos, põe um

livro de filosofia embaixo do braço e mais uma vez se volta ao espectador: “Tá velho, não tá? Ninguém aguenta mais isso né, de estudantil, todo mundo conhece.” Começa a produzir outra fantasia, de guerrilheira e a partir daí compartilha suas reflexões sobre a década de 1960: “Não, eu não posso sair com essa cara de Che Guevara saído de um baile gay. Mas é claro! Mas é claríssimo, afinal de contas, onde é que eu estava no final da década de 60?”. (MURAT, 1989).

Já os efeitos de gênero são resultado de estratégias discursivas que foram amplamente repetidas e sinalizam um determinado gênero, tais como o emprego de expressões singulares como “Era uma vez” ou os textos jornalísticos com sua linguagem mais ou menos estereotipada a qual produz efeito de gênero realista, fantástico ou policial. Apropriar dessas estratégias em outro gênero, como lembra Machado (2016b, p.69), instaura um espaço para ruptura de regras ou normas para atrair a atenção do interlocutor.

Geralmente, tais “quebras” são simpáticas, pois ignoram enunciados cristalizados, oriundos de concepções ou modos de pensar estereotipados, tais como: toda biografia deve começar com: “X nasceu no dia 4 de setembro de 1950, na cidade de São Paulo, etc.”; todos os documentos de imprensa devem se limitar a ser claros e elucidativos, etc.

Identificamos um efeito de gênero em um excerto do documentário onde mais uma vez aparece a Atriz-guia. Ela se queixa da entrevista concedida ao jornal na qual seu torturador aparece identificado como “médico” enquanto ela é descrita como “terrorista”. A Atriz-guia dirige-se novamente ao espectador e propõe apresentar ironicamente como se faz uma boa e sólida imprensa liberal: “Vocês já pararam para imaginar como seria versão neutra e científica do caso Mengele?”. Surge em imagem iluminada um contador regressivo e temos a personagem enquadrada em plano americano⁴⁰, com uma folha nas mãos:

Numa entrevista exclusiva ao nosso repórter especial no Paraguai, o médico Joseph Mengele explicou que não teve qualquer responsabilidade na transformação daquela sub-raça em sabão.

Vira-se para o lado, como se se dirigisse à outra câmera:

Seu objetivo, disse ele, era apenas demonstrar a superioridade dos arianos e para isso algumas pesquisas precisavam ser feitas. Ao concluir a sua entrevista, o médico alemão esclareceu que não podia ser visto como responsável pelas barbaridades de que os nazistas são acusados.

Novamente surge o letreiro com contagem regressiva e a Atriz-guia consulta as informações no papel, como se o *teleprompter* não estivessem funcionando:

⁴⁰ O plano americano enquadra na altura da bancada ou do busto, de modo a ratificar o seu lugar distanciado, hierarquicamente localizado como a autoridade do discurso jornalístico e é utilizado quando o jornalista lê a cabeça de uma reportagem que será apresentada na sequência. (GUTMANN, 2012).

Insistiu também em destacar que esses atos não foram devidamente provados e levantou a hipótese de que boa parte dessas denúncias se deve a uma propaganda intensa, subliminar, mas de grande alcance feita pelos chamados “sobreviventes”.

Percebe-se que o efeito de gênero identificado ocorreu tanto no nível textual que evoca a “versão neutra e científica do jornalismo”, quanto nos recursos visuais típicos de um telejornal.

Mas por que trouxemos os efeitos discursivos na seção dedicada às narrativas de vida? É que Machado (2016b), além de conceitualizar as narrativas de vida a partir de sua materialidade discursiva, propõe também a inclusão de um novo efeito à lista de Charaudeau (2006): os *efeitos de narrativa de vida*. A autora lembra que Bertaux (1997) propunha um estudo das narrativas de vida em objetos de estudo localizados dentro do gênero ou espaço genealógico, o qual Machado (2017, p.25) define como:

[...] “ponto de encontro” apto a reunir/abrigar todos os estudos/escritos realizados sobre histórias/relatos/narrativas de vida, sejam eles colocados sob a forma de entrevistas, relatórios, biografias, autobiografias, memórias, diários etc. Trata-se, enfim, de todas as pequenas ou grandes histórias nas quais exista um narrador disposto a falar de alguém ou de alguma coisa, disposto a descrever uma experiência de sua vida ou de seu passado, digamos, algo que o marcou de forma positiva ou não, seja este passado longínquo ou próximo. Em suma: tal gênero acolheria todos os produtos (incluindo os documentos indicativos do pertencimento a uma determinada família, tais como atestados, fotos etc.) que se referem àquilo que forma uma vida que pode ser contada por meio de uma narrativa oral ou escrita. Ou ainda imagética ou pictural.

Vimos no pequeno percurso das histórias de vida e seu aparecimento nos campos literários e do cinema documental que esses relatos não surgem apenas em produtos típicos como as autobiografias, biografias, blogs pessoais ou diários íntimos. É por isso que a referida autora defende a ampliação da concepção de narrativas de vida para abrigar as manifestações dos *seres-que-se-contam* que surgem para além do gênero genealógico. Para Machado (2015), a narrativa de vida pode ocorrer quando um entrevistador — papel assumido por historiadores, etnógrafos, sociólogos, antropólogos, psicólogos e como vimos, documentaristas — solicita a uma pessoa que conte sua vida ou fale sobre uma experiência específica por ele vivenciada ou apresente documentos que ajudem a contar sua vida. No currículo *Lattes* ou nos pequenos resumos sobre nós que acompanham os artigos para uma coletânea, como lembra a autora, acabamos falando um pouco sobre nós sem que necessariamente esses relatos se constituam como história de vida.

Depoimentos sobre si, podem aparecer rapidamente em gêneros diversos tais como entrevistas concedidas a jornais, em poemas, em trocas comunicativas diversas onde, em meio a outros assuntos, de repente, certos *sujeitos-falantes* contam de repente, casos relativos à sua infância ou à sua vida em geral. (MACHADO, 2016b, p.72)

Com isso, a supracitada autora abre-nos a possibilidade de encontrar e pesquisar as histórias de vida no interior de vários outros gêneros não genealógicos, como o documentário.

2.3.2. Os sujeitos-narradores

Trouxemos até aqui um pouco do percurso dos relatos de vida emergentes das produções literárias e documentais, mas afinal quem é o sujeito-narrador que decide contar sua vida? Machado (2016b, p.33) examina quatro casos: (i) o *sujeito-narrador* testemunha de uma fatalidade; (ii) o *sujeito-narrador* intelectual; (iii) o *sujeito-narrador* político e, por fim, (iv) o *sujeito-narrador* irônico. Ainda que cada um mantenha suas especificidades, a autora esclarece que em todos os casos predomina o desejo desses seres que se contam “de sobreviver a eles próprios e vencer a inexorável marcha do tempo que os conduz para o fim. O desejo de deixar algo de si.” (MACHADO, 2016b, p.106).

2.3.2.1 O *sujeito-narrador* testemunha de uma fatalidade

Para Machado (2016b, p.33) uma das razões pelas quais os indivíduos decidem apresentar relatos de suas vidas é o uso da escrita como processo de cura ou “edificação identitária”. Especialmente para aqueles que sofreram com as atrocidades de guerras, catástrofes, genocídios e torturas, a narrativa de vida serviria como uma possibilidade de retificar aspectos delicados das trajetórias pessoais desses indivíduos.

Nosso *corpus* apresenta muitos relatos que tentam descrever um pouco da experiência dessas mulheres que foram presas e torturadas durante a ditadura civil-militar, como o de Regina Toscano:

Eu fui presa no dia seis de março de 1970, acabando de fazer uma panfletagem numa fábrica ali no Jacarezinho. Houve uma perseguição, né, nós éramos sete pessoas em dois carros diferentes, né, e houve uma perseguição de várias viaturas da polícia. Inclusive, na nossa fuga, a gente subiu pra uma pedreira e o próprio corpo de bombeiros ajudou a polícia a nos tirar de lá, né? A violência começou já desde essa pedreira, né, onde eu fui despida e procuraram até dentro da minha xoxota mesmo se eu tinha alguma arma. Uma coisa que eu acho que eles sabiam que não teria mesmo, acho que era um negócio muito mais para me degradar, né, e a partir daí eu fui pro DOI-CODI, né? (MURAT, 1989).

Percebe-se que no fragmento acima não há axiológicos que marcam um juízo apreciativo ou escolhas lexicais que pudessem suscitar a emoção. Regina tenta explicar o que aconteceu da forma mais simples possível, apenas descrevendo os acontecimentos da prisão e da primeira violência sexual sofrida, o que não diminui o peso de seu relato. Testemunhos como

esse, segundo Machado (2016b), não são uma tarefa fácil para o sujeito-narrador que apresenta um antagonismo em seu ato de linguagem, visto que:

O autor tem plena consciência do que vai contar, pois viveu/sentiu/sofreu na própria pele o que agora tenta colocar em palavras. É aí que reside o antagonismo: o narrador tenta contar sua terrível experiência, mas, para fazê-lo de forma correta, ele sabe que deve afastar suas palavras de uma *subjetividade individualizada*, pois essa pode comprometer a realidade que ele quer imprimir ao seu relato (MACHADO, 2016b, p.90).

Dito de outra forma, aqui não se trata apenas da dificuldade do *ser-que-conta* de dizer o indizível, mas da dificuldade em compartilhar sua história para aquelas pessoas que não experienciaram uma situação traumática.

Analisando um trecho da narrativa *A espécie humana* (2013) de Robert Antelme, Machado (2016, p.93) identifica um excerto no qual Antelme, narrador e ser humano, “perde sua individualidade para passar a fazer parte de um sujeito coletivo”. Veremos no capítulo seguinte que o mesmo ocorre em alguns dos depoimentos analisados.

2.3.2.2 O sujeito-narrador intelectual criador de ideias

Um segundo tipo de *sujeito-narrador*, de acordo com Machado (2016b) é aquele formado por intelectuais e eruditos que, ao discorrerem sobre as experiências passadas, costumam mesclar a vida profissional e a vida íntima em seus relatos. A referida autora acredita que para essas pessoas tal dificuldade se deve pelo entrecruzamento existente entre vida e obra. Trazendo como exemplo os livros e memórias de autoria de Oscar Niemeyer, ela mostra que seus relatos, ao proporem falar sobre arquitetura, terminam por vezes voltando à sua vida particular.

Tentando mais uma vez apresentar correspondências entre nosso trabalho e os conceitos adotados, trazemos um extrato de uma entrevista de Murat ao jornalista Heitor Augusto (2008, apud TEGA, 2010, p.72) em que vida e obra da cineasta se enlaçam:

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 maneira 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 [...]. (MURAT, 1989)

O sujeito-narrador traz três pontos principais: a violência, o cinema/a arte e o sujeito e acaba amalgamando esses temas para caracterizar seu trabalho como cineasta. Apesar de ser

afinal uma indústria, o sujeito-narrador indica que parece ter conseguido encontrar uma brecha de liberdade artística para assumir o seu fazer fílmico que carrega a violência de suas memórias pessoais como temática. Não são conhecimentos novos ou inventivos, tampouco marcas de erudição, mas marcam o fazer cinematográfico de Murat.

2.3.2.3 O sujeito-narrador político

A terceira categoria proposta por Machado (2016b, p.99) é a de sujeitos-narradores que atuam profissionalmente como políticos, que seriam muito encorajados a falar de seu trabalho, sua vida e expressar opiniões sobre assuntos diversos. Embora nessas histórias predomine o modo de organização narrativo, elas costumam possuir também uma dimensão argumentativa.

Gostaríamos de propor uma ampliação desse sujeito-narrador político para além das figuras públicas que têm a política como profissão para uma concepção que incorpore também os sujeitos políticos que estão à margem e que tentam por meio de sua fala romper com a barreira da invisibilidade ou do preconceito. No primeiro capítulo do nosso trabalho, apresentamos um breve panorama sobre a participação feminina nos grupos de resistência à ditadura civil-militar como um lembrete para os capítulos seguintes de que as mulheres que prestaram seus testemunhos no documentário foram — e ainda continuaram pelo menos no tempo presente do documentário — sujeitos políticos. Por isso, trazemos aqui um trecho de Jessie Jane em que questiona justamente a discriminação sofrida por ser uma ex-presa política:

[...] nós não éramos simplesmente apenas presos políticos, nós éramos presos políticos considerados terroristas, quer dizer, aquela questão da anistia e da fraternidade era uma coisa, mas que embutia um preconceito muito grande contra a luta armada. Que é uma coisa que a gente ainda vive, né? Quer dizer, no Brasil você pode pôr na conta que foi exilado, que foi banido, se opor. Mas se você colocar no seu currículo que você fez sequestro de avião, que você fez sequestro de banco, entendeu, e tudo isso, você passa a ser no imaginário da própria esquerda, terrorista. E você passa a ser discriminado. (MURAT, 1989)

O sujeito-narrador reflete sobre o título de “terrorista” atribuído aos militantes de esquerda que fizeram parte da luta armada e que compõe o imaginário da sociedade brasileira da época. Ao mesmo tempo, questiona também a Lei da Anistia, que como vimos não abrangeu esses grupos de resistência. Se o político para Machado (2016b, p.103) opera um jogo de máscaras em que se tornam “uma representação do outro, do coletivo, do povo que o elegeu e nele confiou”, esses sujeitos políticos aos quais nos referimos parecem, ao contrário, tentar usar seus relatos para destruir máscaras e preconceitos a eles atribuídos, elaborando desse modo um contradiscurso, oferecendo novas possibilidades de representatividade na ação política e no imaginário social.

2.3.2.4 O sujeito-narrador irônico

O último tipo de sujeito-narrador é, de acordo com Machado (2016b), composto por aqueles sujeitos que gostam de brincar com as palavras principalmente por meio da ironia, muitas vezes zombando de si mesmos ou daquilo que narram. Recorremos mais uma vez ao documentário para ilustrar a presente categoria no excerto já mencionado nesta seção, no qual a Atriz-guia procura uma roupa para a festa à fantasia:

Vou de líder estudantil... tchup tchup... Vou pegar os óculos... *Fundamentos da filosofia* debaixo do braço, uma boa sandália nordestina... Tá velho, não tá? Ninguém aguenta mais isso né, de estudantil, todo mundo conhece. Pobreza...Ah, vou de guerrilheira! Uma boina! Não, essa boina aqui nem pensar! Eu quero uma boina *light*. Guerrilheira sem boina é o cartaz do Che Guevara sem o "endurecer sem jamais perder a ternura" debaixo do peito. [...] Agora eu queria uma coisa que imitasse uma metralhadora! Era tão mais fácil conseguir uma de verdade antigamente. [...] Meu uniforme: ah, tem até o número da matrícula (e cola um adesivo com os números 7578 sobre uma camisa azul de botões). Agora um visom para saudar os novos tempos. E eu gostaria de ter uma piteira para anunciar a decadência dos novos tempos. (MURAT, 1989.)

Podemos identificar um processo lúdico do sujeito-narrador a partir da descrição das roupas que seriam características dos grupos de estudantes universitárias, dos guerrilheiros e presos políticos. O efeito irônico também se revela no comentário sobre a facilidade de encontrar uma metralhadora no passado, zombando de sua própria experiência também com a referência ao número de identificação de presa política utilizado agora como adereço e no visom para anunciar os novos tempos ou na piteira para anunciar a decadência desses novos tempos. Na maior parte das aparições da Atriz-guia no documentário identificamos o uso da ironia operado por seu sujeito-narrador e acreditamos que esse recurso tenha sido empregado por Lúcia Murat para trazer um pouco de leveza ao peso das narrativas trazidas e, ao mesmo tempo, tocar em pontos delicados sobre as consequências da ditadura.

No próximo item, apresentamos as relações entre as narrativas de vida e a identidade dos sujeitos que se contam.

2.4 Identidade e narrativas de vida

De acordo com Giglioli (2016, p.76) “[...] todos concordam em afirmar que identidade, pessoal e coletiva, é a narração que cada um consegue fazer de si. A identidade é narrativa. *Homo sapiens = homo narrans*”. O que há por trás desses sujeitos-narradores que testemunham suas experiências, demonstram sapiência, compartilham histórias políticas e ironias? O que pretende o *homo narrans* que habita cada um?

Para Machado (2016b, p.128), a linguagem desempenha um papel crucial na constituição do sujeito e a narrativa de vida serviria para um processo de reconstrução desses indivíduos que, ao voltarem ao passado, podem estabelecer novas identidades. Afinal, "rememorar sua vida e relatá-la pode ser visto como um meio que o ser humano tem para tentar remediar tensões entre uma parte de sua identidade da qual ele não gosta e outras, mais apreciáveis". Não se trata de um processo fácil, tampouco tranquilo e por vezes nada prazeroso. O tempo cronológico e o tempo da memória não caminham no mesmo passo. Do mesmo modo, aquele que narra hoje não é o mesmo que viveu as experiências contadas e essas diversas identidades encarnadas pelos sujeitos refletem no modo como essas narrativas de vida são apresentadas pelo sujeito-narrador. Revela-se assim uma dimensão performativa da narrativa de vida, que transmuta o passado em presente:

Assim, dotado dessa capacidade expressiva que o leva a sublimar seu destino na terra (nascer, viver, morrer) o *homo narrans* tenta contar sua história de vida, dando a esta uma dimensão que será forçosamente, refeita, pois, ao se lançar no ato narrativo, ao contar seu passado no tempo presente, o sujeito-falante ou o sujeito-narrador transpõe barreiras temporais e ao fazê-lo, modifica-as. Ele era um ser diferente, mais jovem, ao viver certos acontecimentos do passado; o narrador desses acontecimentos ainda é ele, é claro, mas, é também um outro. (MACHADO, 2016b, p.87)

A narrativa de vida atua então como um elo para as flutuações identitárias, memórias e o tempo. Cabe destacarmos uma observação de Machado (2016b, p.113) que lembra também aquilo que dissemos a respeito do documentário e a apreensão do real. Para a autora, o processo de (re)construção identitária está sempre baseado na representação: “representação que o indivíduo faz de sua identidade para si mesmo, e que ele tenta enviar para os que o rodeiam. Mas, também representação que os outros fazem de si.” Assim, embora haja o desejo de captar, descrever e narrar o factual, existem lacunas da memória que são preenchidas no relato por fatores ficcionais, pois:

[...] o ato de falar de si também é uma maneira de construir uma histórias de vida com um começo, um meio e um fim, capaz de justificar a passagem [...] pela vida: é mergulhar em um passado buscando lembranças fragmentadas e tentar preencher as lacunas destas com um pouco de imaginação. É recriar uma vida. (MACHADO, 2016c, p.07)

As narrativas de vida funcionariam então como um espaço de liberação especialmente para as vozes e femininas e grupos à margem social? Machado (2016c, p.14) responde que esta materialidade discursiva vinda de vozes femininas oferece a suas narradoras um lugar propício para uma reflexão, mas não é uma abertura exclusiva a elas. “Tal reflexão pode permitir que problemas e dúvidas sejam mais ou menos resolvidos, ou, no mínimo, sejam encarados de face.

Logo, a narrativa de vida tem seu lado positivo na liberação dos narradores em geral (mulheres e homens confundidos).”

Se as narrativas de vida permitem a reflexão e repercussão de diferentes vozes, como analisar a identidade, esse fenômeno complexo e cercado de diferentes abordagens a partir da mobilização de uma memória de ordem cultural, atualizada e redimensionada no âmbito das práticas verbais? É o que tentaremos responder nas seções seguintes que apresentam os conceitos de identidade e *ethos*.

2.4.1. As identidades no discurso

Para Charaudeau (2009), ao falar dos sujeitos, estamos entrando no ponto que diz respeito à *identidade* das pessoas que se comunicam em uma dada situação. De acordo com o referido autor, se há um sujeito que se constrói através de sua identidade discursiva, esse nada seria se não tivesse também uma identidade social a partir da qual ele se define. É por meio da combinação de ambas e do auxílio do repertório linguageiro à disposição que somos capazes de produzir discursos diferentes uns dos outros, mesmo quando estamos diante de uma mesma situação de comunicação e que de algum modo ajudam construir nossa singularidade, consequentemente, nossa *identidade*.

2.4.1.1 Identidade e seus mecanismos de construção

Charaudeau (2009, 2015) examina os mecanismos psicossociais que regem a construção da identidade fundamentado nas filosofias contemporâneas e na psicologia social, e lembra que a consciência identitária que nasce no sujeito só ocorre quando este percebe o outro como diferente. Reconhecer-se diferente do outro é, para o referido autor, a prova da própria identidade e marca o *princípio de alteridade*.

Este princípio também indica que cada um dos parceiros em uma situação de comunicação está engajado em um processo recíproco de reconhecimento e de diferenciação para com o outro. Percebida essa diferença, Charaudeau (2009) pontua o início de um processo duplo de atração e rejeição em relação ao outro. O movimento de atração é voltado para a compreensão do outro, numa tentativa de apreendê-lo, estabelecer uma partilha e mesmo resolver o problema da diferença. Já o movimento de rejeição pode levar ao julgamento do outro em uma tentativa de proteção da nossa identidade. É aqui que os clichês, estereótipos e

preconceitos também se manifestam especialmente quando “estamos convencidos de que nossas normas de comportamento e nossos valores são os únicos possíveis.” (CHARAUDEAU, 2015, p.20).

Por meio do *princípio da alteridade* e dos movimentos de atração e rejeição, o supracitado autor destaca o grande paradoxo sobre o qual se constrói a identidade, o que revela ainda a dificuldade em sermos nós mesmos. Também por isso, como assinala Charaudeau (2009) não podemos cair na “armadilha da essencialização” e nos esquecermos que ao falar de identidade não estamos falando de uma identidade fixa ou global, mas de traços identitários, que inclui dados biológicos, psicossociais e comportamentais sujeitos às flutuações do espaço sociais em que esses indivíduos se encontram.

E o que compõe esses traços identitários? Partimos dos mecanismos complexos que envolvem a construção identitária. Charaudeau (2009) propõe a tentativa de compreender a natureza dos traços identitários a partir dos componentes *identidade social* e *identidade discursiva*.

2.4.1.1.2 Identidade social

É a identidade social que confere ao sujeito o direito de tomar a palavra, o que ocorre quando os outros reconhecem esse direito. Mas esse “direito à palavra” só será possível graças à noção de legitimidade. Para o autor, ela não é exclusiva do domínio político e depende das normas que regem cada domínio da prática social, assinalando se o sujeito está ou não autorizado por outros sujeitos agir como ele age.

Por isso, precisamos destacar outro ponto importante em relação a esse sujeito da TS. Essa *identidade* não marca apenas a particularidade de cada falante, pois ela se equilibra também em uma *voz social*. Machado (2016b, p.37) recorda que o pertencimento a determinado grupo social gera certas maneiras de expressar-se, permitindo que o sujeito-falante apresente suas ideias a partir dos valores compartilhados por esse grupo, o que asseguraria ainda sua legitimidade. Charaudeau (2009) dá um exemplo no domínio jurídico, no qual os atores são legitimados pelo diploma e status institucional. Caso haja qualquer comportamento que fuja à norma, a legitimidade de advogados ou juízes é posta à prova.

A legitimidade também pode ser atribuída de *fato*, a partir do reconhecimento dos valores de um membro da sociedade, como acontece nos prêmios, títulos atribuídos a pessoas que se destacaram em suas áreas de atuação. Há também a possibilidade de uma legitimidade atribuída à um *savoir-faire* e uma legitimidade da palavra, como:

[...] a dos antigos desportistas que se tornam jornalistas ou dos diretores de cinema que passam a exercer a crítica cinematográfica, etc.; a do engajamento pessoal que permite falar em nome de sua prática ('eu pertenço ao partido comunista, eu sei do que estou falando'); a do testemunho que permite falar em nome de uma experiência vivida ('aconteceu comigo' ou 'eu estava lá, 'posso testemunhar'). (CHARAUDEAU, 2009, p.04)

Em suma, quando a sociedade reconhece os indivíduos por seu status, pela sua performance, pelo engajamento social, pelas premiações atribuídas ou por uma posição de testemunha após ter vivido um grande acontecimento, ela os trata como uma espécie de espelho da comunidade e que, por esta razão, merecem ser ouvidos. Charaudeau (2009, p. 04) conclui que a identidade social é um “atribuído-reconhecido”, um “pré-construído”, mas é também determinada pela situação de comunicação: “Estou aqui para dizer o quê, considerando o status e o papel que me é conferido por esta situação?”.

2.4.1.1.3 Identidade discursiva

Esta é a identidade construída discursivamente pelo sujeito falante e, segundo Charaudeau (2009), responde à questão: “Estou aqui para falar como?”. Para responder à pergunta no próprio texto, serão ativadas pelo sujeito falante duas estratégias: uma, de credibilidade e outra, de captação.

A estratégia de credibilidade diz respeito à necessidade que o sujeito que toma a palavra tem de que as pessoas acreditem naquilo que ele diz. Para tanto, ele vai defender seu *ethos*⁴¹, uma imagem de si mesmo construída no discurso adotando diferentes atitudes discursivas, como a *neutralidade*, o *distanciamento* e o *engajamento*. Com a neutralidade, o sujeito visa apagar em sua fala vestígios de julgamentos e avaliações pessoais. Charaudeau (2009, p.04) lembra que essa estratégia é bastante utilizada pelas testemunhas conferindo ao discurso testemunhal o valor de um relato “em estado bruto”, que não poderia ser questionado. É por este motivo também, segundo o autor, que a comunicação midiática costuma se valer dos testemunhos para conferir maior credibilidade aos fatos apresentados, mesma estratégia que nós encontramos nos documentários em geral. Já o *distanciamento* é marca do sujeito que se mostra frio em seu relato, marcando uma atitude sem paixão, característica dos cientistas e especialistas, enquanto a atitude de *engajamento* vai em sentido oposto ao da neutralidade,

⁴¹ Discorreremos sobre este ponto à frente.

apresentando uma clara tomada de posição. Aqui, verdade e convicção se misturam a fim de influenciar o interlocutor.

Charaudeau (2009) afirma que as estratégias de captação surgem nas situações em que o sujeito-falante não se encontra em relação de autoridade com seu interlocutor e responderia à pergunta: “Como fazer para que o outro possa ‘ser tomado’ pelo que digo?”. Será necessário então, persuadir ou seduzir o interlocutor. Para isso o sujeito poderá ativar também diferentes atitudes discursivas, entre as quais o autor destaca a *polêmica*, a *sedução* e a *dramatização*. Por meio da atitude *polêmica* o sujeito-falante vai tentar desestabilizar os valores defendidos pelo interlocutor ou um terceiro, questionando seus valores, ideias e mesmo sua pessoa. A atitude de *sedução* trabalha na tentativa de elaborar uma imagem de herói, ao passo que a atitude de *dramatização* leva o sujeito a descrever fatos de sua vida apoiando-se nos valores afetivos socialmente compartilhados a fim de suscitar emoções em seu interlocutor.

Diferentemente da identidade social que pode se manter estável por algum período, a identidade discursiva é sempre algo em constante construção que nunca abre mão dos fatores que constituem a identidade social. E é justamente nesse jogo entre as duas identidades que se realiza a influência discursiva, podendo fazer com que as duas identidades formem uma única voz “(‘eu sou o que eu digo’ / ‘ele é o que ele diz’)” ou formar identidades duplas que separam o ser do dizer, como afirma Charaudeau (2009, p.05). Assim, a identidade social pode ser reiterada, negada ou reforçada no comportamento linguageiro do sujeito falante, como ocorre nas narrativas de vida.

Na AD e nos estudos de argumentação, a questão da identidade é trabalhada a partir das noções de *ethos* e *pathos*. Enquanto o primeiro conceito será apresentado a seguir, por uma questão de recorte e de tempo de trabalho, não discutiremos os efeitos patêmicos presentes em *Que bom te ver viva*.

2.5. *Ethos* e as imagens de si

Todo discurso pressupõe a construção de uma imagem dos indivíduos envolvidos no processo interativo. Esta imagem é o *ethos*, que, para Auchlin (2001), é uma excelente noção prática e, paradoxalmente, uma má noção teórica. Talvez isso se deva ao fato de ser um conceito que surgiu ainda na antiguidade e foi tratado, ensinado, aprendido e empregado de acordo com a conveniência de oradores e estudiosos.

Em sua *Retórica*, Aristóteles defendia a ideia de que o orador fazia uso de três provas para o exercício efetivo da persuasão: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. O *pathos* se refere às paixões

despertadas no auditório, enquanto o *logos* seria o discurso em si. O *ethos* diz respeito ao caráter do orador, a imagem de si que ele elabora em seu discurso. Ou seja, essa imagem diz respeito ao sujeito da enunciação e não ao indivíduo de carne e osso. Aristóteles até considerava a existência e o valor de um *ethos* prévio, só que esse seria externo à retórica.

Para que essa prova conferisse ao orador a autoridade e confiança pretendida para inspirar em seus interlocutores, esse precisaria considerar três aspectos fundamentais: a prudência (*phrónesis*), a virtude (*areté*) e a benevolência (*eunoia*). Cada qualidade tem uma diferente implicação e está diretamente relacionada a uma das provas do discurso. A *phrónesis* está atrelada ao *logos* e implica em argumentos e conselhos sábios e razoáveis. A *eunoia* se liga ao *pathos* e implica ser solidário e amável com a audiência e ao *ethos* cabe a *areté* que implica argumentar honesta e sinceramente. Percebe-se que, para Aristóteles, a eficácia do discurso engendra as três provas retóricas.

Mais especificamente no que diz respeito à noção de *ethos* aristotélica, Eggs (2005, p.30) aponta dois campos semânticos ligados à questão que podem levantar contradições: um primeiro, fundado na moral, no qual se encaixam atitudes e virtudes pautadas pela honestidade, benevolência ou equidade, e um segundo sentido mais objetivo, neutro e sem afetações, no qual se conformam hábitos, modos e costumes ou caráter. Segundo o autor, esses dois campos, aparentemente contraditórios, seriam, na verdade, constitutivos da noção de *ethos* e, portanto, indispensáveis a qualquer atividade argumentativa, sendo entendidos como a “realidade problemática de todo discurso humano.”

A retórica grega da antiguidade não foi a única a discutir o conceito de *ethos*. A tradição romana também se dedicou ao estudo desse procedimento retórico. Na obra *De oratore*, por exemplo, Cícero dedica os parágrafos II, 182 -184 para discorrer sobre o *ethos*. Para ele, o que está em jogo é a conquista da benevolência do ouvinte e a construção de uma imagem de si apropriada à situação discursiva em questão. Para tanto, Cícero reconhecia também a importância de se considerar o caráter prévio e a reputação do orador.

Podemos perceber a importância atribuída à figura do orador na argumentação é marca essencial nas retóricas antigas, cada um com suas peculiaridades. Ao comparar as concepções de *ethos* defendidas por Aristóteles e Cícero, Wisse (1989) encontra os *ethé* “racional” e de “simpatia”. O primeiro, seria a visão aristotélica do *ethos*, na qual o orador persuade seu auditório mostrando sua competência e confiança por meio do discurso, mantendo a neutralidade e restringindo as emoções ao *pathos*. Por outro lado, Wisse (1989) considera que o interesse de Cícero era o de estabelecer um elo emocional entre orador e audiência resultante da descrição do caráter.

Depois dos estudos clássicos, a noção de *ethos* sofreu diferentes deslocamentos de sentido e de uso com o passar dos anos, especialmente ao longo do século XX. Partindo da designação de Aristóteles sobre a retórica, para quem o *ethos* está associado a uma imagem de si que o orador elabora no discurso para obter sucesso em seu empreendimento persuasivo, Amossy listou no capítulo introdutório de *Imagens de si no discurso* (2005) uma série de estudiosos que direta ou indiretamente trouxeram suas contribuições para os estudos sobre *ethos* nos estudos discursivos contemporâneos. A partir dessa introdução, construímos um quadro⁴² com os pesquisadores apresentados, sua filiação de pesquisa e sinteticamente pontuamos suas contribuições para os estudos do *ethos*.

Estudioso	Filiação de pesquisa	Contribuições para os estudos sobre <i>ethos</i>
Émile Benveniste	Linguística da enunciação	<ul style="list-style-type: none"> - Mostra que a construção da imagem de si está ligada à enunciação; - Noção de "quadro figurativo": a enunciação é alocação onde há também uma relação de interdependência dos parceiros.
Catherine Kerbrat-Orecchioni	Linguística da enunciação/análise do discurso	<ul style="list-style-type: none"> - Examina os procedimentos linguísticos utilizados pelo locutor para imprimir sua marca no enunciado, se inscrever na mensagem e situar a esse enunciado; - Vê no jogo de espelhos entre os interlocutores apenas as marcas de competências não-linguísticas dos interlocutores; - Redefine a noção goffmaniana de face: conjunto de imagens valorizantes que tentamos construir sobre nós mesmos e impor aos outros durante a interação; - Retoma o princípio de gerenciamento de faces (trabalho de face ou <i>face work</i>) para mostrar como ele governa os fatos estruturais e as formas convencionais na língua.

⁴²Este quadro foi desenvolvido por nós a partir de uma atividade proposta pela disciplina "STV em Linguística do Texto e do Discurso: Conceitos fundamentais em Linguística do Texto e do Discurso (LIG954A) 2018.01" oferecida pelo professor Renato de Mello. A ideia era apresentar apenas aqueles estudiosos que se relacionavam diretamente aos estudos linguísticos, mas acreditamos que o quadro com os pesquisadores de áreas correlatas pode servir como consulta rápida a alguns dos pontos trabalhados por eles e que aproximam ou distanciam essas linhas de pesquisa. Nada substitui, evidentemente, a consulta aos originais e a própria leitura de Amossy (2005).

Estudioso	Filiação de pesquisa	Contribuições para os estudos sobre <i>ethos</i>
Michel Pêcheux	Análise do discurso	<ul style="list-style-type: none"> - Incorpora a construção especular da imagem dos interlocutores: cada um dos parceiros da comunicação faz uma imagem de si mesmo e de seu interlocutor.
Erving Goffman	Microsociologia/psicologia social	<ul style="list-style-type: none"> - Analisa a produção de uma imagem de si do ponto de vista interacional; - Ritos de interação: influências recíprocas entre os parceiros (interactantes). Em presença física, os atores fornecem certa impressão de si mesmo, voluntariamente ou não, e que acaba contribuindo para influenciar seus parceiros. É a representação de papéis sociais e dados situacionais; - Conceito de face: imagem do “eu” delineada a partir de atributos sociais aprovados para causar uma boa imagem.
Oswald Ducrot	Semântica da enunciação/pragmática integrada	<ul style="list-style-type: none"> - Integra o termo <i>ethos</i> às ciências da linguagem; - Teoria polifônica da enunciação: a enunciação é o surgimento de um enunciado não o ato de produção de um indivíduo. O enunciado fornece informações sobre os autores da enunciação; - Diferencia locutor (L) [instância discursiva, diferente do ser do mundo “λ”] do enunciador (E), responsável pelas posições expressas pelo discurso e responsável por ele; - Teoria da argumentação na língua: o <i>ethos</i> está ligado a L e enfatiza a fala como ação para influenciar o parceiro.
Dominique Maingueneau	Análise do discurso	<ul style="list-style-type: none"> - Articulou a noção de <i>ethos</i> à cena de enunciação. O locutor pode escolher mais ou menos livremente uma cenografia adequada ao tom que ele pretende se apoiar; - Expande as noções do quadro figurativo de Benveniste e de <i>ethos</i> de Ducrot. A maneira de dizer autoriza a construção de uma imagem de si do locutário, contribuindo para o estabelecimento da inter-relação entre os parceiros da comunicação ao mesmo tempo, o <i>ethos</i> se liga ao

Estudioso	Filiação de pesquisa	Contribuições para os estudos sobre <i>ethos</i>
		estatuto do locutor e ao seu processo de legitimação pela fala; - O <i>ethos</i> aparece em toda troca verbal.
Aron Kibédi-Varga, Michel Le Guern, Bernard Lamy e Bourdaloue	Argumentação e análise retórica do texto	- Retomam os manuais de retórica da idade clássica recolocando a autoridade moral ligada à pessoa do orador. - Le Guern: distinção dos caracteres reais dos oratórios: o homem pode construir uma imagem de si pelo discurso.
Chaïm Perelman	Teoria contemporânea da argumentação	- “Nova retórica”: atualiza a noção de <i>ethos</i> como instrumento de análise. O orador constrói uma imagem favorável para se adaptar a seu auditório.
Marc Angenot	Teoria contemporânea da argumentação	- Reúne os estudos argumentativos com a teoria dos atos de linguagem de Austin e Searle; - Estuda a imagem do enunciador no panfleto entendido aqui como o ato de engajamento do interlocutor para influenciar seu auditório; - O enunciador se manifesta por um "eu performativo" que se apropria da enunciados dóxicos tornado-os suas opiniões; - Imagem-tipo do panfletário é de um homem à margem, solitário, homem do <i>pathos</i> e da indignação; - Destaca as regularidades de gênero de discurso: no panfletário, a imagem de si é modulada em cada texto.
Albert W. Halsall	Narrativa pragmática	- Unindo retórica e narratologia propõe uma teoria do <i>ethos</i> sob a perspectiva da credibilidade do narrador; - Estuda como e em que condições o enunciador parece confiável ao leitor; - Examina as figuras da retórica disponíveis para a narração e que asseguram a autoridade do narrador; - Mostra como se sobrepõem na narrativa ficcional as imagens de si construídas por narradores e personagens não apenas para seus alocutários ficcionais como também para o leitor suposto.

Estudioso	Filiação de pesquisa	Contribuições para os estudos sobre <i>ethos</i>
J. S. e T. F. Baumlím	Estudos culturais	<ul style="list-style-type: none"> - Exploram diferentes concepções retóricas do <i>ethos</i> a partir das teorias contemporâneas do sujeito; - Propõem a possibilidade de instauração de um <i>ethos</i> discursivo que contribua para construir uma fala que traga também um posicionamento político, ligado ao gênero e a etnicidade, por exemplo.
Ekkehard Eggs	Pragmática	<ul style="list-style-type: none"> - Destaca as dimensões moral e estratégica do <i>ethos</i>.
Marcelo Dascal	Pragmática	<ul style="list-style-type: none"> - Defende a contribuição da retórica às ciências da linguagem; - Para ele, a prova pelo <i>ethos</i> e os processos pragmáticos de interpretação de enunciados não se diferem significativamente.
Jean-Michel Adam	Linguística textual e análise argumentativa	<ul style="list-style-type: none"> - Empresta de Jean-Blaise Grize a noção de esquematização⁴³ e propõe uma análise pragmática dos conectores argumentativos dos atos de discurso e performatividade, das marcas pessoais do orador, permitindo o estudo do <i>ethos</i> em suas relações de troca com o <i>logos</i> e o <i>pathos</i>.
Ruth Amossy	Análise argumentativa do discurso	<ul style="list-style-type: none"> - Traz para o plano da análise linguística os modelos propostos por Perelman e aos trabalhos de Kerbrat-Orecchioni e de Plantin; - Introduz na análise do <i>ethos</i> a noção do estereótipo.
Galit Haddad	Análise argumentativa e pragmática	<ul style="list-style-type: none"> - A partir das noções de estereótipo e de posição no campo intelectual (Bourdieu), destaca a dimensão do <i>ethos</i> <i>prévio</i> (AMOSSY, MAINGUENEAU, HADDAD, 2005): a imagem do locutor que o auditório possui no momento em que o locutor toma a palavra.

⁴³Esquema: “Um esquema constitui uma representação discursiva por definição parcial e seletiva de uma realidade construída pelo discurso; a esquematização se refere tanto a atividades de construção (a enunciação) quanto ao resultado (o enunciado).” (AMOSSY, 2005, p.25)

Estudioso	Filiação de pesquisa	Contribuições para os estudos sobre <i>ethos</i>
Alain Viala	Análise do discurso e sociologia dos campos	<ul style="list-style-type: none"> - Reflexão sobre a noção do <i>ethos</i> no campo literário considerando também o dispositivo de enunciação no interior do texto; - Para ele, o <i>ethos</i> permite a adesão aos <i>habitus</i> (Bourdieu) de um grupo social dominante que faz com que eles valores compartilhados sejam considerados indiscutíveis.

Percebe-se a partir do quadro que, diante das diferentes definições e aplicações propostas ao estudo do *ethos*, cabe ao pesquisador mais uma vez identificar quais dessas conceituações será a mais adequada ao estudo do seu *corpus*. Em nosso caso, optamos por apresentar uma introdução panorâmica das reflexões propostas por Charaudeau (2008), Maingueneau (2008, 2006) e Amossy (2018).

2.5.1 O *ethos* segundo Charaudeau

Para Charaudeau (2008, p.115), o *ethos* é parte essencial de todo ato de linguagem e “relaciona-se ao cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê.” Sua qualidade é ambivalente, dependendo das circunstâncias, sendo que o *ethos* mais transparece que aparece, pois o querer-dizer não é dito jamais abertamente e é transmitido pelos atos de linguagem e, sobretudo, pelo valor ilocutório da linguagem com o qual se constrói essa imagem de si.

Além dos estudos de Aristóteles, o autor valeu-se ainda das contribuições dos estudos de Ducrot e de Maingueneau para o seu trabalho sobre a noção de *ethos* desenvolvida principalmente no campo da análise do discurso político⁴⁴. Assim como Maingueneau e Amossy, Charaudeau (2008) afirma que a noção de *ethos* deve levar em consideração tanto a imagem do locutor antes mesmo do ato de enunciação (*ethos prévio ou pré-discursivo*), quanto aquilo que é propriamente discursivo. Ou seja, o *ethos* é produzido na dialética entre a identidade social e a identidade discursiva. Para o referido autor essa imagem de si não tem de

⁴⁴ Em *Discurso Político* (2008) o autor cria uma lista de *ethé* sociais empregado pelos políticos para estabelecer os *ethos* de credibilidade e identificação, como *ethos* de “sério”, “virtude”, “competência”, “potência”, “solidariedade”, “humanidade” e “chefe”. Charaudeau traz em outros trabalhos discussões a respeito do *ethos*, mas a partir do guarda-chuva de identidade e seus desdobramentos em identidade social, discursiva e linguística. (CHARAUDEAU, 2002, 2004, 2005, 2006, 2009, 2015).

estar exclusivamente ligado a um único indivíduo (*ethos individual*) e pode dizer respeito a grupos que compartilham valores, ética, hábitos (*ethos coletivo*). A construção dessas imagens leva em consideração sistemas de pensamento e dos tipos de saber compartilhados na sociedade, pois “o sujeito falante não tem outra realidade além daquela permitida pelas representações que circulam em dado grupo social e que são configuradas como imaginários sociodiscursivos. (CHARAUDEAU, 2008, p. 117).

No entanto, para Charaudeau (2008), existem elementos que complexificam a noção de *ethos*. A primeira é que ele não é plenamente consciente, ou seja, nem sempre o sujeito consegue identificar as imagens que ele deixa transparecer em seu discurso. Além disso, a compreensão do interlocutor nem sempre coincide com o que o locutor quis expressar, levando esse interlocutor a construir um *ethos* que não é exatamente o que o locutor deseja, como acontece muitas vezes na política.

2.5.2 O *ethos* segundo Maingueneau

De acordo com Maingueneau (2008), o *ethos* é uma noção discursiva, ou seja, se constrói através do discurso. Assim, o autor retoma a retórica aristotélica na qual o *ethos* está ligado à enunciação e consiste na tentativa de construir pelo discurso uma boa imagem de si capaz de convencer e conquistar a confiança do auditório, mas não se trata de uma ação unilateral, pois o *ethos* é um processo interativo de influência sobre o outro. Outro ponto característico de seu conceito é que ele considera o *ethos* como uma noção híbrida (sócio-discursiva), ou seja, em uma situação de comunicação o locutor precisa integrar uma conjuntura sócio-histórica para construir a imagem de si.

Além disso, para o referido autor, embora o *ethos* esteja ligado ao ato enunciação, há também uma construção de representações dos *ethé* do enunciador feitas pelo público antes que esse enunciador tome a palavra, pois “mesmo que o destinatário nada saiba antes do *ethos* do locutor, o simples fato de um texto estar ligado a um dado gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas no tocante ao *ethos*.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 269). Resumidamente, o destinatário se vale do conjunto de representações partilhadas na sociedade e nos estereótipos que podem ser confrontados ou transformados na enunciação e a partir de uma percepção complexa das informações obtidas no material linguístico e ambiental que o *ethos* se elabora para o auditório.

Com isso, o autor propõe uma concepção “encarnada” de *ethos* composto de duas partes: o *ethos pré-discursivo*, que é a imagem do orador construída pelo ouvinte antes do início do

discurso, e o *ethos discursivo* elaborado no próprio discurso. Sua proposta definidora de um *ethos* do discurso considera também a interação de outros fatores, tais como o *ethos* pré-discursivo, o *ethos* discursivo (mostrado), fragmentos textuais nos quais a própria enunciação é evocada pelo enunciador (*ethos* dito), direta ou indiretamente. Por fim, a interação dessas diversas instâncias é resultado do *ethos* efetivo construído pelo destinatário.

Outro ponto importante pontuado por Maingueneau (2006, p.272), que merece atenção dos pesquisadores que trabalham com o referido conceito, é o cuidado com o reconhecimento do espaço das representações sociais nos quais se ancoram os diferentes *ethé* e que não são parte do nosso ambiente cultural, temporal ou espacial muitas vezes prejudicado “não por graves lacunas em novo conhecimento enciclopédico, mas pela perda dos *ethé* que circulam essa situação.”

2.5.3 O *ethos* segundo Amossy

Em sua conceituação de *ethos* Amossy (2018) integra pontos de vista sobre a autoridade e a credibilidade de um orador que se originam da retórica aristotélica, da pragmática, da sociologia e da análise do discurso. Com base nestes campos teóricos, a autora propõe que, "em vez de se perguntar se a força da persuasão vem da posição exterior do orador ou da imagem que ele produz de si mesmo em seu discurso, parece mais profícuo ver como o discurso constrói um *ethos* que se funda em dados pré-discursivos diversos." (AMOSSY, 2018, p.89).

Assim como os autores supracitados, ela defende a conciliação de dois *ethé*, sendo um *ethos* discursivo a imagem de si construída pelo locutor deliberadamente ou não em seu discurso e o *ethos* prévio ou *pré-discursivo*, conceito desenvolvido por Amossy, Maingueneau e Haddad (2005), relacionado a dados anteriores sobre o orador que são de conhecimento do auditório. Esse *ethos* se elabora no papel social do orador (seu status e poder, bem como seu gênero, etnia e orientação sexual) e também com base no imaginário social e dos estereótipos e representações de sua época:

[...] a importância atribuída ao auditório acarreta naturalmente a insistência no conjunto de valores, de evidências, de crenças, fora dos quais todo diálogo se revelaria impossível; em outras palavras, conduz a uma *doxa* comum. É mediante um trabalho sobre a *doxa* que o orador tenta fazer seu interlocutor partilhar seus pontos de vista. [...]. (AMOSSY, 2005, p. 123).

Para Amossy (2018, p.92) o locutor está enfim condicionado aos modelos culturais e, por isso,

[...] no momento em que toma a palavra, o orador faz uma ideia de seu auditório e da maneira pela qual será percebido; avalia o impacto sobre seu discurso atual e trabalha

para produzir uma impressão conforme às exigências de seu projeto argumentativo. (AMOSSY,2005, p.125)

É a partir disso também que podemos identificar um locutor que se apropria das imagens prontas e a partir daí as remodela pelo discurso, reforçando-as ou transformando-as, como afirma a supracitada autora. Por isso, Amossy (2018) conclui que o *ethos* no discurso não deve ser visto como imagem alimentada por modelos consensuais. Ao contrário, ele se mostra uma tarefa subversiva com a possibilidade de invenção de uma imagem que se recusa às comodidades de representações e normas vigentes, dedicando-se à invenção de uma identidade. “Trata-se, em um primeiro momento de manifestar a dificuldade que tem um sujeito ‘outro’ de se pensar e de se dizer em uma linguagem que não está prevista para ele.” (AMOSSY, 2018, p.103).

Para encerrar o capítulo

Falamos no início deste capítulo do caráter interdisciplinar da AD com outras disciplinas, buscando ferramentas teórico-metodológicas que permitem trabalhar a materialidade linguística. Foi o mesmo caminho que tentamos apresentar aqui e que julgamos o mais adequado para nossa proposta de pesquisa. Trouxemos uma curta introdução dos grandes trabalhos realizados por Patrick Charaudeau, Ida Lucia Machado, Dominique Maingueneau e Ruth Amossy e demais contribuições do capítulo. Afinal, dentro do recorte proposto, nosso objetivo não foi o de realizar um grande inventário sobre as teorias e conceitos trazidos. Novamente, destacamos aqui a excelente produção acadêmica dos discentes do Poslin, a partir da qual certamente será possível encontrar trabalhos que discutem de modo mais detalhado – e com seu recorte particular, claro – esses conceitos e teorias.

Vimos que somos seres de linguagem e por isso estamos sempre a trazer, produzir e ouvir relatos de vida. Conseguimos acompanhar um breve percurso dessas histórias na literatura e no cinema documental apresentando a relevância desses trabalhos também para aqueles seres que se contam, em especial no documentário do modo performático, categoria na qual se insere *Que bom te ver viva*. Se “viver é uma aventura e aventuras devem ser transcritas”. (MACHADO, 2016c, p.4), aquele que relata sua vida não o faz sem o uso da narrativa, tampouco sem apresentar pelo menos uma dimensão argumentativa em seu discurso. No caso do documentário, em que há um interlocutor cuja interação não se dá no instante do processo comunicativo, o foco recai sobre os sujeitos-narradores e em nosso *corpus* há a presença de vários deles, como pudemos verificar nos excertos trazidos ao longo do capítulo.

Destaca-se também o papel dos sujeitos de carne e osso ou atores da cena enunciativa e a mobilização que ocorre entre as instâncias intra e extradiscursiva que acaba revelando identidades, ou imagens de si no discurso, o *ethos*. Para nossa análise, a partir dos teóricos destacados, faremos uma abordagem de *ethos* que leva em consideração os participantes da situação de enunciação em um determinado contexto da troca verbal, no caso, o documentário. Entendemos que essa imagem de si, que só pode ser apreendida no e por meio do discurso, pode não corresponder necessariamente à imagem do locutor, o ser real, pois essa imagem discursiva especialmente no contexto das narrativas de vida ocorre em um processo que mescla ficção e factual, imaginação e memória.

Do mesmo modo, o *ethos* prévio pode também não corresponder a esse sujeito, pois esse *ethos* é uma apreensão feita pelo interlocutor e envolve os imaginários, a *doxa* e os estereótipos. Tais imaginários circulam em um espaço de interdiscursividade e refletem as identidades coletivas e a percepção e os julgamentos que os grupos fazem dos fatos e atores sociais. Esses imaginários materializam conjuntos de valores, produzem sentidos e constituem identidades. E por essas razões, assim como os referidos teóricos, em particular Machado (2016b) e Amossy (2018), entendemos que discursos relatos podem funcionar como um campo para a revisão das imagens que os narradores de vida receberam no passado. Entender se essa estratégia foi empregada em *Que bom te ver viva* é mais um dos pontos que pretendemos analisar no próximo capítulo.

CAPÍTULO

3



Sobreviver é um instinto animal, né? Você tem que sobreviver, né? Agora, ter sobrevivido sem enlouquecer é que é a grande vitória da gente, a grande revanche que a gente tem.

Que bom te ver viva (1989)

CAPÍTULO 3 – AS MULHERES DE *QUE BOM TE VER VIVA* E SEUS ETHÉ

Apresentamos neste capítulo a análise do documentário *Que bom te ver viva*. Nosso objetivo foi identificar as diferentes identidades atribuídas ou reivindicadas pelas oito mulheres protagonistas do documentário. Retomamos, a partir dos relatos analisados, algumas das questões levantadas no primeiro capítulo, como o silêncio imposto àqueles que sofreram as sevícias dos torturadores e a dificuldade de compartilhar suas histórias. Apresentamos ainda algumas reflexões sobre a militância, a tortura e a indignação presentes nesses discursos.

Antes, apresentamos a metodologia empregada para a transcrição das entrevistas. Em seguida, trazemos os *ethé* prévios presentes no documentário e que revelam parte da identidade social atribuída às depoentes, a partir das notícias dos jornais, da ficha de apresentação no formato 3x4 e das inserções em *voz-over* feitas pela Atriz-guia. No item seguinte, analisamos alguns excertos das narrativas de vida dessas mulheres, agrupados a partir de três temas que se mostraram recorrentes nos testemunhos que compõem *Que bom te ver viva*: a maternidade, a tortura e a sobrevivência.

Considerando as dimensões impostas a uma dissertação, não apresentaremos uma análise exaustiva de todos os depoimentos presentes, tampouco de cada um dos trechos selecionados. O que tentamos fazer foi destacar aquelas informações presentes nos relatos que consideramos interessantes para cumprir nossa proposta de trabalho.

3.1. Sobre a transcrição das entrevistas

Reconhecemos que uma das maiores vantagens da AD oferecidas ao pesquisador é a possibilidade de trabalhar com diferentes *corpora*, como o audiovisual, por exemplo. Infelizmente, neste trabalho, não podemos recuperar de modo mais detalhado as expressões, olhares ou desvios da câmera. Em nosso recorte, optamos pela análise discursiva dos depoimentos transcritos.

A transcrição do documentário (ANEXO 2) seguiu a metodologia proposta por Marcuschi (2003, p.09), que defende essa tarefa como um "sistema eminentemente ortográfico, seguindo a escrita-padrão, mas considerando a produção real". O autor reconhece também que não existe um tipo de transcrição ideal, cabendo ao pesquisador escolher o caminho que melhor lhe convém. Por isso, apresentamos os critérios de Marcuschi (2003) adotados em nosso trabalho com adaptações para nossa análise:

a) *grafia dos sinais de hesitação e a reprodução de sons cuja grafia é discutida ou mais ou menos claro, eh, ah, oh, ahã.*

Como se trata de um relato oral, esses sinais são abundantes nos depoimentos presentes em *Que bom te ver viva*. Em sua maioria, os testemunhos falam de uma memória do passado e parece haver muita hesitação nas falas desses sujeitos-narradores também no momento de descrever as experiências mais traumáticas.

b) *ênfase ou acento forte (MAIÚSCULA) quando a sílaba ou a palavra é pronunciada com mais ênfase que o habitual.*

Consideramos importante registrar graficamente a entonação do discurso falado, mesmo que esse registro tenha sido identificado em poucas situações ao longo de toda a transcrição.

c) *reduplicação da parte repetida no caso de repetições. "Ex: e e e ele; ca ca cada um" (MARCUSCHI, 2003, p.13).*

d) *grafia de itens ou termos pronunciados que se diferem do padrão né, pra, tava.*

A partícula *né* é facilmente encontrada no registo falado da língua tomada como uma estrutura sintática reduzida de *não é?* e foi recorrente na fala de todos os entrevistados. Ortiz (1995) reconhece que embora o *né* e o *não é?* possam ser facilmente eliminados da cadeia discursiva da qual fazem parte sem provocar alterações no sentido desse enunciado como um todo, essas formas linguísticas também produzem um efeito de encadeamento discursivo. Será possível identificar o emprego do *né* para a produção de encadeamento principalmente nos trechos selecionados para a análise.

Além disso, assim como ocorre com as estruturas francesa, alemã, e inglesa, respectivamente *n'est-ce pas?* *Nicht wahr?* e *isn't*, têm como efeito de sentido, segundo Ortiz (1995), a solicitação de concordância do interlocutor à asserção anteriormente enunciada pelo locutor. No caso do nosso objeto de pesquisa e dos sujeitos que participam do documentário, o emprego do *né* e do *não é?* não se refere apenas ao contexto da enunciação e da relação entre entrevistador (a diretora Lúcia Murat) e as entrevistadas, mas a procura pela concordância e identificação dessas mulheres com a ex-militante da luta armada Lúcia Murat no reconhecimento de que aquilo que é dito sobre o passado é verdadeiro, já que todas essas mulheres compartilharam as experiências de militância, prisão e tortura.

e) *pausas e silêncios indicados entre parênteses, com um sinal de “+” para indicar uma pausa de até 0.5 segundos: (+).*

Acreditamos que o silêncio também precisa estar identificado na transcrição dos depoimentos. Afinal, ele é caro aos estudos discursivos e discutido em trabalhos como o de Orlandi (1997) e o de Mello (2008), que é o defensor da ideia de que essas pausas discursivas permitem a manifestação de "algo fecundo que subjaz o discurso" (MELLO, 2008, p.2590). Em *Que bom te ver viva*, elas também servem como um tempo de reflexão do sujeito-narrador indicando um debate de consciência ou revelando aquilo que não pode ser dito com palavras.

3.2. Ethos prévio

Em *Que bom te ver viva*, os diferentes *ethé* atribuídos às mulheres do nosso *corpus* são enriquecidos pelo olhar de um outro, pelo *princípio da alteridade* (CHARAUDEAU, 2015). Temos no documentário a apresentação de diferentes imagens das protagonistas, antes mesmo de seus atos de enunciação. Essas representações são feitas por meio de recortes de jornais da época, que remetem às prisões ou ações nas quais as militantes estavam envolvidas; as fotografias de arquivo pessoal dessas mulheres; a ficha de apresentação de cada uma das testemunhas nos minutos iniciais do filme; a narração em *voz-over* feita pela Atriz-guia e os comentários de amigos e parentes. Todo esse acervo confirma uma característica comum aos documentários do tipo performático e buscam integrar questões sociais coletivas ao retrato particular das experiências narradas, de acordo com a proposta de Nichols (2014). Lembremos ainda que o uso de imagens de registro como prova histórica do período enquadraria o filme também na leva da produção cinematográfica sobre a ditadura civil-militar chamado por Xavier (1985) de "naturalismo de abertura".

Decidimos apresentar nesta seção apenas os recortes de jornal e as fichas de apresentação, com alguns trechos da narração em *voz-over* da Atriz-guia. Vamos a eles.

3.2.1. Os jornais da época e o reforço da imagem dos subversivos

A cineasta faz uso de manchetes de jornal da época da ditadura com informações que permitem ao espectador conhecer um pouco a visão que a sociedade brasileira tinha das diferentes identidades atribuídas àqueles que militaram contra a ditadura civil-militar durante os anos de chumbo e, mais especificamente, atuaram nos grupos de luta armada. Assim, podemos ainda levantar alguns dos diferentes *ethé* presentes nessas chamadas. Produzimos uma

colagem (IMAGEM 5) na qual aparecem alguns dos jornais utilizados por Murat antes dos relatos das testemunhas.



Imagem 5: Quadro com as notícias de jornal que aparecem ao longo do documentário

Encontramos nas imagens apresentadas uma seleção lexical que induz o espectador a construir uma imagem negativa dos militantes de organizações de esquerda, graças a sintagmas cujo sentido remete à violação da ordem, tais como: *sequestradores*, *guerrilha*, *terrorista*, “*o terror*”, *assaltante* e *subversivos*. A partir desses sintagmas, podemos identificar a construção de uma imagem dos militantes como criminosos e culpados.

Para Turpin (2018)⁴⁵, o discurso de regimes totalitários ou ditatoriais é sobretudo identitário e se concentra no *ethos*, seja para construir e legitimar sua própria imagem (ou aquilo que ele espera transmitir como verdadeiro, real), seja na categorização do outro como diferente. Lembrando que à época as publicações impressas eram a fonte de informação de maior prestígio (MAZINI, 2012), o posicionamento ideológico dos meios de comunicação teve sempre um

⁴⁵TURPIN, Béatrice. *Seminário de Tópico Variável em Linguística do Texto e do Discurso - Análise do discurso e Semiótica do ódio*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/POSLIN, 2018. Notas de aula.

papel importante na elaboração desses *ethé* coletivos. Afinal, é por meio da linguagem que essas representações sociais são compartilhadas.

A opção por expressões como “*o terror*” e *subversivos* são exemplos daquilo que Amossy (2018) chama de “argumentação velada”, segundo a qual a própria seleção lexical já indica um julgamento e uma tomada de partido que deslegitimariam os combates político-ideológicos das organizações de esquerda e reduziria as ações à categoria de violência repreensível.

Acreditamos que isso ocorreu no Brasil durante os anos do regime militar não apenas permitindo a elaboração de um imaginário unilateral sobre a resistência no país, como também ofereceu justificativas frente à opinião pública para as ações de repressão, em especial a tortura. Considerando ainda que o documentário foi gravado pouco mais de duas décadas após o golpe de 1964, é possível perceber como esse imaginário aparecerá de alguma maneira nos relatos das protagonistas do filme, de seus amigos e familiares visto que essas imagens estavam muito presentes na memória coletiva durante o registro fílmico. Arriscamos dizer que as recentes falas a respeito da ditadura civil-militar, retomados por movimentos ligados aos grupos brasileiros mais conservadores, são prova de que esses imaginários ainda repercutem no discurso social.

Podemos afirmar ainda que nos jornais apresentados no documentário foram utilizados termos e expressões que naturalizaram a ideia de que os militantes anti-governo agiam não contra um regime opressor, mas contra o país. A seção do jornal intitulada “Subversão”, ilustrada acima e presente em quase todos os jornais da época, compilava uma série de reportagens sobre os crimes cometidos ou atribuídos aos grupos de oposição à ditadura, com informação de suas condenações e prisões. Curioso também é o emprego do sintagma *civis* para designar os militantes. Essa generalização de uns = todos também ajuda a reforçar os imaginários sociais sobre essas identidades, de acordo com Turpin (2018). Em nosso *corpus*, o emprego de *civis* também confirma o que dissemos no primeiro capítulo, sobre a possibilidade de qualquer cidadão ser considerado inimigo nacional. O *princípio da alteridade* se manifesta aqui como marca de rejeição a um outro também coletivo, no caso, os opositores do regime militar.

Além disso, ao empregarem os qualificadores *esquerda* e *trotskistas*, os jornais em questão mostram também um deslocamento político-ideológico desses sintagmas também para a esfera da ilegalidade e do rompimento da ordem.

3.2.2. As fichas 3x4 e as informações em *voz-over*

Acreditamos que as fichas que a diretora chama de 3x4 e as inserções em voz-over da Atriz-guia são, depois dos próprios testemunhos, uma boa fonte de informação sobre os diferentes *ethé* das protagonistas do documentário, pois elas ajudam a compor as narrativas de vida dessas mulheres de uma perspectiva enunciativa por vezes marcada pela neutralidade (como na apresentação das fichas), ou pelo engajamento como quando a Atriz-guia questiona: “Nossas guerras são maiores ou apenas o nosso medo é maior?”. Desse modo, optamos por enquadrar essas fichas na categoria de efeitos de narrativa de vida proposta por Machado (2016b).

As informações complementares às narrativas trazidas em voz-over, narradas pela Atriz-guia, trazem em algumas inserções informações concretas: “Pupi nunca deixou de militar e durante os anos 70 foi presa mais três vezes.” Em outros momentos, ela parece convidar o espectador a refletir um pouco mais sobre aquilo que foi ou será dito mais adiante, como em: “Conviver com o sofrimento sem perder, por exemplo, o prazer de pensar. Isto é possível? O prazer está aí, claro, ostensivo. Mas e o resto?”.

No primeiro capítulo, vimos que as fichas 3x4 apresentam mais ou menos a mesma estrutura: nome completo, ano de prisão, profissão, estado civil, número de filhos e um retrato das mulheres capturado de cenas das entrevistas. A opção das informações da militância e da vida pessoal e profissional no presente da narrativa são efeitos de realidade empregados como mais uma estratégia discursiva da cineasta para assegurar a adesão dos espectadores. Além disso, ao trazer informações do passado dessas mulheres, a cineasta confere credibilidade às narrativas que são apresentadas na sequência do documentário. Ao mesmo tempo, ao falar sobre a profissão e a vida das mulheres como mães e esposas, constrói um *ethos* de identificação com as mulheres espectadoras que não necessariamente atuaram na militância.

Também no Capítulo 1, falamos que as fichas seriam uma referência às fichas criminais das mulheres por causa da sombra que aparece ao fundo representando o cárcere. Todavia, a estrutura da ficha também se assemelha aos documentos que faziam parte dos registros das militantes. A título de comparação, trazemos a ficha da própria cineasta, que apresenta o retrato 3x4, como o das depoentes em seu documentário, e a de Maria do Carmo Brito (IMAGEM 6), nos permitindo considerar a relação interdiscursiva proposta por Murat entre as fichas de *Que bom te ver viva* e as fichas do DEOPS/DOI-CODI.


<p>Lúcia Maria Murat Vasconcellos</p> <p>Esclarecimentos prestados sobre deturmin dos elementos arquivados da Pasta de Interrogatórios pacote "2" de 19/9/73 IBIUNA - Album 05 foto 1168</p> <p>Citação das declarações de Vera Silvia Araujo Magalhães em 07/06/73.</p> <p>Obs.: - brasileira, natural do Rio de Janeiro, GB, solteira, 19 anos, nasc. aos 29/10/48, filha de Miguel Vasconcellos e Antonia Murat Vasconcelos, residente à rua Hilário Gouveia 30, aptº 202 Copacabana, GB, estudante da Faculdade de Economia e Administração da Universidade Federal do Rio de Janeiro, in</p> <p>NS 492</p>		<p>Cutis Cabelos Bigode Olhos Estatura Marcas</p> <p>A.M.</p>	<p>SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL</p> <p>Ficha n.º</p> <p>Nome: = MARIA DO CARMO BRITO = Data: 2-6-1970 Vulgo: <u>viúva verso</u> Prontuário Delegacia n.º 146,560= Prontuário Geral n.º Atividade:</p> <p>Filiação { Pai: JEFERSON DE OLIVEIRA E SOUZA Mãe: REGELINA DUTRA DA SILVEIRA</p> <p>Idade: 27 anos. Nascido em 3 de SETEMBRO de 1942 Sexo: FEMININA Nacionalidade: BRASILEIRA Natural de BELO HORIZONTE-MG Estado civil: VIÚVA Profissão: TRADUTOR Ordenado: NCR\$ Local de trabalho:</p> <p>Residência: RUA VISC. ALBUQUERQUE, 400-ap. 208-RIO DE JANEIRO</p> <p>É sindicalizado? Sindicato e locais que costuma frequentar:</p>
---	---	---	--

Imagem 6: Fichas Do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo

Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo

As duas fichas têm em comum com aquelas apresentadas no documentário a fotografia 3x4 e informações sobre profissão e estado civil, mas Murat não incluiu nas apresentações as datas de nascimento ou idade das entrevistadas. Todas as descrições são feitas no tempo presente, que não corresponde ao momento da enunciação. O emprego desse tempo verbal na apresentação de fatos passados é identificado por Fiorin (2010) como uma “debreagem temporal enunciativa”. Isso é possível, segundo o autor, pois o “tempo linguístico comporta suas próprias divisões em sua própria ordem, independentemente do tempo crônico.” (FIORIN, 2010, p.143).

O modo presente do indicativo é empregado ainda como referência ao presente momentâneo da vida das entrevistadas no instante da gravação dos registros. Retomando Charaudeau (2009), podemos sugerir que o emprego desse tempo verbal na descrição de dois momentos distintos da vida das mulheres que participam do documentário indica de certo modo que essas duas fases estão presentes na história pessoal desses indivíduos, e, portanto, constituem a identidade social das mulheres.

Não há o emprego de operadores temporais para evitar a ambiguidade, mas a referência aos anos em que foram presas ou ao período das prisões e torturas ajuda a separar os acontecimentos. Mesmo a ordem de aparição das informações e a distância entre os fatos passados e o presente separam em blocos os enunciados que se referem a “ontem” e a “hoje”.

Por fim, como pode ser visto a seguir, podemos enquadrar as fichas 3x4 dentro do modo de organização descritivo, com a presença de todos os seus componentes: *nomear*, *localizar-situar* e *qualificar* (CHARAUDEAU, 2014). Há a nomeação das mulheres, um recorte objetivo do mundo em dois momentos temporais distintos (militância/tempo da enunciação), qualificação precisa: nome completo, profissão e número de filhos, por exemplo.

Na sequência deste item, apresentaremos cada uma das fichas utilizadas no documentário.

3.2.2.1. O *ethos* prévio de Maria do Carmo Brito

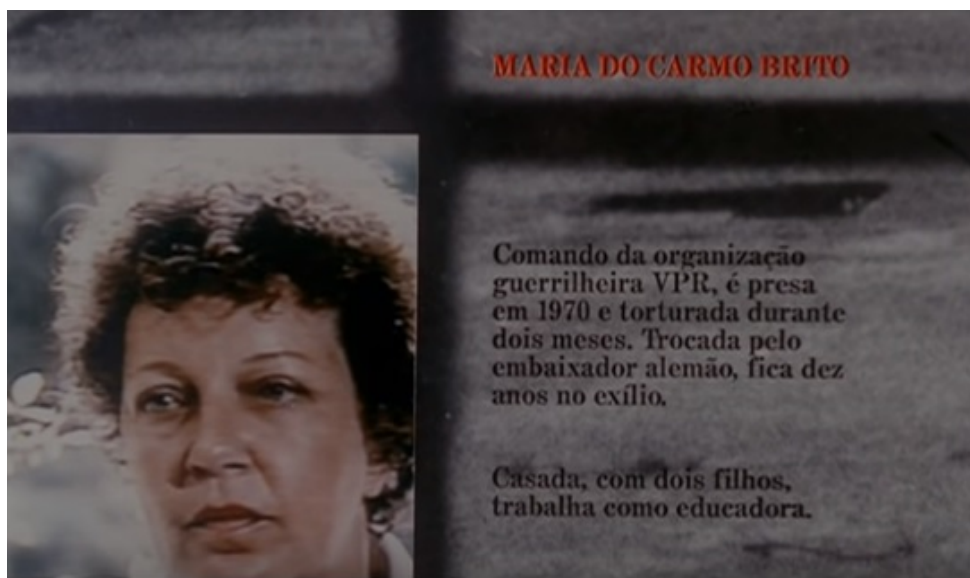


Imagem 7: Ficha de apresentação de Maria do Carmo Brito

Na ficha de Maria do Carmo Brito, o nome próprio, escrito em maiúsculas, já apresenta um *ethos* que contrasta com aqueles *ethé* coletivos presentes nos jornais, assim como o retrato que também confere uma identidade que a qualifica e a singulariza. Na sequência, identificamos o *ethos* de comandante da organização guerrilheira VPR⁴⁶. Em nenhuma outra ficha é apresentada a informação do posto ocupado no período de militância, mas aqui a informação marca uma particularidade na trajetória de resistência política de Maria do Carmo, pois, como vimos no início deste trabalho, a posição hierárquica dentro das organizações de esquerda mantinha também uma estrutura conservadora com poucas oportunidades de ascensão às mulheres.

Outro momento que marca essa distinção surge quando o sujeito-narrador em *voz-over* descreve essa experiência como: “[...] a história épica da ex-estudante que organiza camponeses, participa de uma organização de guerrilha urbana[...].” Inserir estas informações

⁴⁶ VPR é a sigla utilizada pela Vanguarda Popular Revolucionária que em 1968 reuniu dissidentes da Política Operária (Polop) e estudantes e ex-militares do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), entre eles Carlos Lamarca. O grupo realizava ações de luta armada nos centros urbanos com o objetivo de divulgar o movimento de guerrilha e obter adesão popular. No campo, a mobilização camponesa tinha como objetivo repetir o modelo da Revolução Cubana no Brasil. (MACIEL, 2015).

apresentam outros *ethé*: *ethos* de ex-estudante, *ethos* de organizadora de camponeses, *ethos* de organizadora de guerrilha urbana. Ademais, o emprego do modalizador *épico* para caracterizar a história de vida de Maria do Carmo confirma o reconhecimento não só das ações heroicas, mas de uma narrativa digna de ser ouvida.

Os outros *ethé* presentes desta ficha são o *ethos* de presa, *ethos* de torturada, *ethos* de exilada, *ethos* de casada, *ethos* de mãe e *ethos* de educadora.

3.2.2.2. O *ethos* prévio de Estrela Bohadana

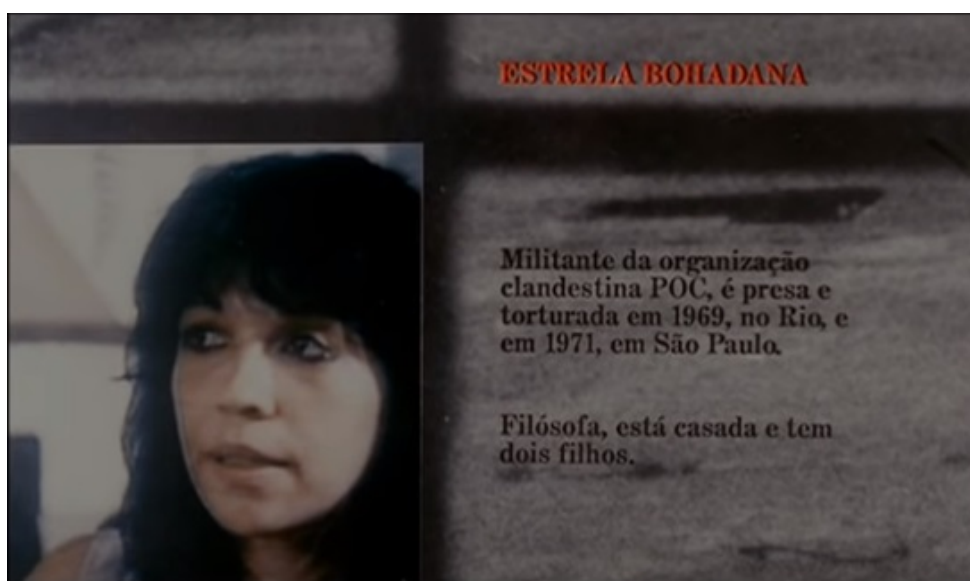


Imagem 8: Ficha de apresentação de Estrela Bohadana

Além da apresentação do nome e da imagem de Estrela, são apresentados o *ethos* de militante da organização POC⁴⁷, *ethos* de presa, o *ethos* de esposa e de mãe de dois filhos. O *ethos* de filósofa informado na ficha também é trazido em *voz-over*, acrescentando seu grau acadêmico “acabou doutora em Filosofia”, que nos induz a levantar o *ethos* de sapiência. A informação adicional trazida pela Atriz-guia também oferece uma imagem de Estrela no período de militância em: “era uma garota secundarista que queria fazer arquitetura.”

⁴⁷O Partido Operário Comunista foi uma organização marxista-leninista fundada em 1968 que visava a uma revolução socialista no Brasil conduzida pela classe operária. Suas ações estavam voltadas para os movimentos operários e a mobilização do movimento estudantil. As ações armadas foram realizadas para a obtenção de recursos para o partido. (FIGUEIREDO-FILHO, 2016).

3.2.2.3. O *ethos* prévio de Maria Luiza G. Rosa (Pupi)



Imagem 9: Ficha de apresentação de Pupi

Junto à identidade ligada ao nome próprio, essa mulher tem também um apelido, Pupi, que parece ser uma referência à boneca de mesmo nome lançada no Brasil ainda na década de 1950. O *ethos* associado à imagem delicada e ingênua da boneca faz um contraste com o ato de rebeldia da jovem estudante dos anos 1970. Outros *ethé* levantados são o *ethos* de militante ligada ao movimento estudantil, *ethos* de presa, *ethos* de torturada, *ethos* de mulher separada, *ethos* de mãe e *ethos* de médica sanitarista.

3.2.2.4. O *ethos* prévio de Rosalinda Santa Cruz (Rosa)



Imagem 10: Ficha de apresentação de Rosalinda

Rosalinda também possui um apelido, Rosa e os *ethé*: militante da esquerda armada, presa, torturada, professora universitária, mãe de três filhos. Há também a imagem de familiar com um ente desaparecido, que constitui um *ethos* compartilhado pelas famílias que perderam seus filhos, maridos, esposas, pais, mães e irmãos.

Há também importantes imagens reveladas em *voz-over* que intercala os testemunhos de Rosalinda, como quando o sujeito-narrador fala da necessidade de administrar a dor ao mesmo tempo em que precisa:

[...] se preocupar com os três filhos, os deveres da escola, comida, a empregada que faltou, a roupa que ficou sem lavar, o aparelho dos dentes do mais velho, a fonoaudióloga do mais novo. Bom, e é claro, a militância no partido, o grupo Tortura Nunca Mais e, quem sabe, até uma festa para rever o pessoal de 68. (MURAT, 1989)

A enumeração dos afazeres cotidianos de Rosa – que vão além de seu trabalho de professora universitária – revela um *ethos* de atarefada. A quantidade de responsabilidades e a ausência de informação sobre o estado civil permitem inferir um *ethos* de solteira. Essa imagem é um retrato comum da década de 1980 e que se estende até a contemporaneidade, no qual mães solteiras ou separadas encaram “uma dupla jornada de trabalho que obriga a mulher a acumular as atividades profissionais e de cuidados com a casa e os filhos”. (ALVES; PITANGUY, 1981, p.66).

Outro fato relevante do trecho está diretamente ligado à identidade social de Rosa no passado: a militância política. Se durante a ditadura civil-militar a luta era armada e contra a opressão do regime, no presente da enunciação a militância se dá na esfera política e democrática e no movimento de apoio aos direitos humanos de luta dos familiares de presos políticos, mortos e desaparecidos.

3.2.2.5. O *ethos* prévio da testemunha Anônima

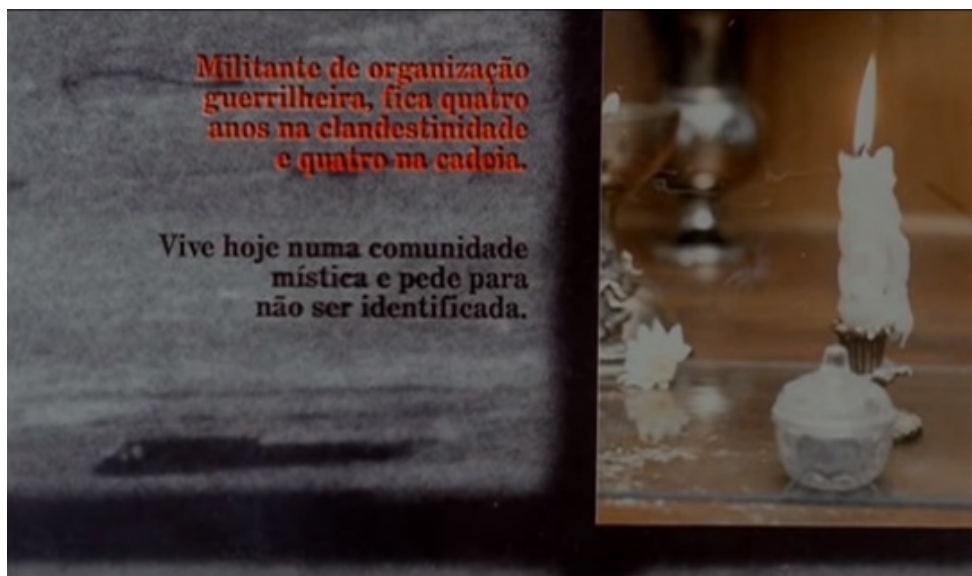


Imagem 11: Ficha de apresentação da testemunha anônima

Esta ficha é diferente das demais, porque a testemunha preferiu manter-se no anonimato. Em vez de um nome, podemos supor a projeção de um *ethos* de discrição e reserva, reforçado pela ausência de uma fotografia.

Verificamos a presença de um *ethos* de militante de organização guerrilheira, *ethos* de clandestina e *ethos* de presa. Sua situação no presente da enunciação é marcada pelo dêitico *hoje*, que revela a vida desta mulher anônima em uma comunidade mística e, logo, um *ethos* de mística. Não há referências ao estado civil, ao número de filhos e, no lugar de sua foto 3x4, foi inserida uma imagem capturada de um templo religioso, com uma vela, taças e uma peça de vidro.

Para Ballesteros Doncel (2014), a vela se mostra como um elemento material com analogias de "artefato mágico" e, por isso, é um item presente em rituais religiosos e nos imaginários de purificação. No documentário, esse símbolo vai reforçar o *ethos* de mística da ex-militante. Perceberemos ainda, por meio das narrativas do sujeito-narrador que realiza a leitura da carta na sequência do documentário, que a vela também pode ser entendida como símbolo da iluminação e crescimento espiritual, autoconstruído em seu testemunho.

3.2.2.6. O *ethos* prévio de Criméia de Almeida

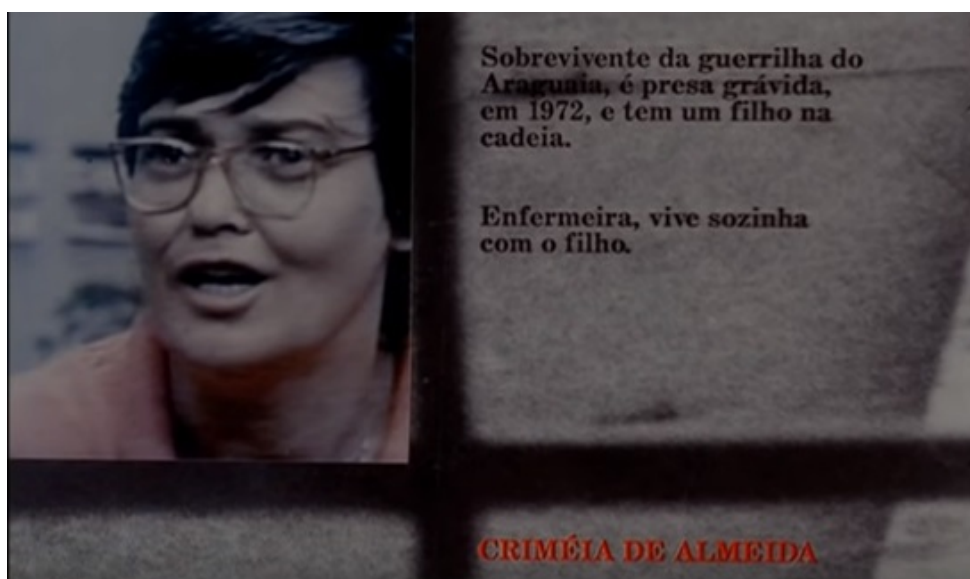


Imagem 12: Ficha de apresentação Criméia

Na ficha de Criméia de Almeida, o *ethos* de sobrevivente da Guerrilha do Araguaia está em destaque e aparece acima do seu nome. Este posicionamento parece querer lembrar que o feito da militante foi também de algum modo heroico, pois a guerrilha é considerada o episódio mais violento da ditadura civil-militar.

O *ethos* de guerrilheira, o *ethos* de presa, o *ethos* de mãe e o *ethos* de enfermeira são acompanhados também de um *ethos* de solitária. O estado civil é novamente confirmado em outra inserção em voz-over: “Criméia nunca mais casou.”

3.2.2.7. O *ethos* prévio de Regina Toscano

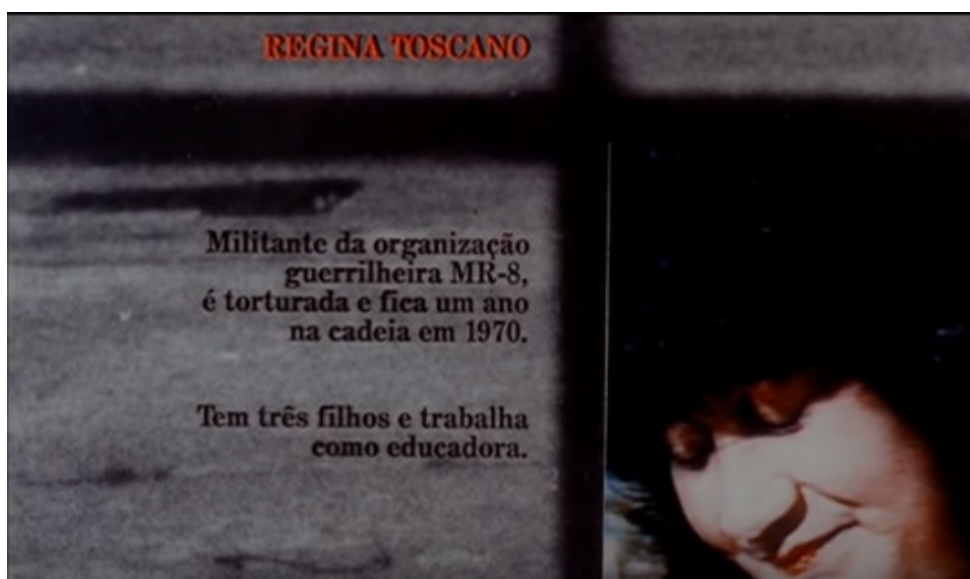


Imagem 13: Ficha de apresentação de Regina Toscano

Regina Toscano também é identificada pelo grupo guerrilheiro do qual fez parte, o MR-8⁴⁸, apresentando o *ethos* de guerrilheira. A ele são acrescidos os *ethé* de presa, torturada, mãe de três filhos e educadora.

A imagem escolhida pela cineasta para compor a ficha de apresentação de Regina foi retirada do trecho no qual ela comenta a perda do primeiro filho como consequência de uma violência sexual cometida pelos militares mesmo antes da prisão: “onde eu fui despida e procuraram até dentro da minha xoxota mesmo se eu tinha alguma arma”, apresentada no Capítulo 2. Mesmo que o interlocutor ainda não tenha assistido a esse excerto, a cabeça baixa e os olhos fechados da depoente nos permitem identificar um *ethos* de sensibilidade e de emoção.

3.2.2.8. O *ethos* prévio de Jessie Jane



Imagem 14: Ficha de apresentação de Jessie Jane

O *ethos* de presa de Jessie Jane é acrescido da imagem de sequestradora de um avião. Não encontramos nas outras fichas referências às ações cometidas por essas mulheres durante o período de militância. Essa informação na ficha 3x4 marca a particularidade da ação considerada grandiosa.

⁴⁸Como informado no Capítulo 1 (p.19), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro foi uma organização de luta armada responsável pelo sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick. Murat e Regina pertenceram, portanto, ao mesmo grupo de resistência à ditadura civil-militar.

Há também os *ethé* de torturada, casada, mãe de uma filha e historiadora. Por meio de uma descrição precisa sobre os nove anos na prisão em *voz-ver* temos acesso a mais traços constitutivos da imagem de Jessie: “[...] três meses de tortura, um ano de isolamento com as presas comuns consideradas loucas e o resto no pavilhão das presas políticas.” A imagem selecionada para a ficha e que apresenta Jessie Jane sorrindo e com os olhos marejados também sugere um *ethos* sensível.

Após a análise de todas as fichas, é possível concluir que, mesmo que a estrutura básica das apresentações não tenha sido diferente entre as entrevistadas, mantendo uma neutralidade enunciativa, a cineasta conseguiu capturar pequenos detalhes das identidades sociais dessas mulheres, o que de alguma maneira ajudou a reforçar ainda mais a subjetividade de cada uma delas.

Nas seções seguintes, veremos como nossas protagonistas apresentam direta ou indiretamente imagens de si no documentário a partir de temas que são levantados na introdução do filme e nas fichas de apresentação: a maternidade, a tortura e a sobrevivência. Valemo-nos mais uma vez das inserções em *voz-over* da Atriz-guia e também dos comentários de amigos presentes em *Que bom te ver viva*.

3.3. As imagens de si nas narrativas de vida

Seguindo à proposta de Machado (2016b), consideramos os relatos como narrativas de vida e buscamos identificar também nos testemunhos desses *seres-que-se-contam* as estratégias languageiras implícitas ou não em suas narrativas, a partir dos pressupostos teóricos discutidos ao longo deste trabalho.

3.3.1. *Ethos* e a maternidade

No primeiro capítulo, vimos que um novo tipo de representação e socialização do feminino surgido a partir da década de 1960, principalmente no que diz respeito à sexualidade e à inserção no mercado de trabalho, transformou o imaginário da mulher em questões como o uso da pílula anticoncepcional e a participação política.

No entanto, a imagem que se destaca na maior parte das narrativas de vida que compõem *Que bom te ver viva* é o *ethos* da maternidade presente nos comentários de amigos e parentes das oito mulheres depoentes (“Apesar disso tudo, Maria do Carmo teve dois filhos, dois filhos lindos.”), nas inserções em *voz-over* (“Os filhos? Não há qualquer dúvida sobre o que eles representaram.”) e também nos próprios testemunhos. Nesta seção, vamos analisar como esse

ethos voltado para maternidade aparece nos relatos e de que modo eles conferem uma identidade particular a cada uma das entrevistadas, começando pelo trecho no qual Maria do Carmo Brito fala sobre a gravidez:

(1) [...] me reconciliei com essa situação na minha primeira gravidez. Descobri que a melhor coisa do mundo era ser mulher, descobri porque que o homem tem que mandar no mundo. Porque a barriga dele só produz cocô, deve ser uma coisa terrível isso. E a gente produz vida e é uma coisa (+) não é uma frase, não é um troço intelectualizado não. Foi uma descoberta TÃO bonita, aí que eu descobri que ser mulher era o maior barato.

No excerto, o sujeito-narrador emprega um efeito de confiança que justifica a reconciliação com a experiência da morte do marido: a primeira gravidez.

Em (1) não houve o emprego dos sintagmas *mãe* ou *maternidade*, mas o texto revela o *ethos* de grávida. Além disso, ela traz uma imagem que não é apresentada por nenhuma das outras depoentes desta seção, o “ser mulher”.

O emprego do verbo factivo *descobrir* é um marcador de pressuposição de verdade do seu complemento lexical: “a melhor coisa do mundo era ser mulher”. O uso da hipérbole *a melhor coisa do mundo* e da expressão *o maior barato* indicam o sentimento de prazer do sujeito-narrador em ser mulher e, assim como o advérbio *TÃO* (com ênfase na pronúncia), revela o comportamento elocutivo desse sujeito na avaliação dos fatos.

Outro ponto que merece ser destacado no trecho acima é a construção argumentativa utilizada pelo sujeito-narrador para justificar o fato de que ser mulher é a melhor coisa do mundo a partir da oposição entre o homem e a mulher, que também aparece com a gravidez. Assim como o reconhecimento da descoberta de ser mulher, o sujeito-narrador também utiliza o marcador de pressuposição *descobrir* para anteceder a causalidade presente em “por que que o homem tem que mandar no mundo.”

O emprego de *Porque* no enunciado seguinte serve como um articulador de conteúdo proposicional que confirma a relação lógico-semântica exposta no enunciado anterior, marcando a consequência e esclarecendo a razão pela qual o homem tem que mandar no mundo. A qualificação dos seres referidos em (1) é genérica e não há operadores discursivos que sinalizem a clara oposição entre ser mulher *x* ser homem, pois o argumento que diferencia os dois gêneros, bem como o “ter que mandar” masculino são apresentados no encadeamento dos enunciados e no contraste adversativo marcado pelo “E” em: “E a gente produz vida”. Já “A gente” mobiliza um *ethos* coletivo: as mulheres.

A partir dos elementos acima e do trecho em questão, podemos dizer que, para este sujeito-narrador, a gravidez não só a reconcilia com a culpa do passado (não ter atirado em si

mesma), como também restitui sua feminilidade e sua identidade de mulher. Ela elabora uma hierarquia e um *ethos* de superioridade/potência a partir do gênero social que opõe o poder de mandar no mundo à capacidade de gerar uma vida, atribuindo desse modo um novo sentido ao que seria de fato “poder”. É interessante observar ainda que a possibilidade de gerar uma vida é descrita como “não é um troço intelectualizado não”, associando à maternidade ao não intelectualizado, algo próximo ao instintivo.

Para concluir, existe também um movimento realizado por esse sujeito-narrador de atração em relação ao interlocutor a partir do imaginário compartilhado sobre a maternidade e que associa o ser mulher a ser mãe, bem como a gravidez como uma condição de felicidade.

Outra depoente que recupera o imaginário social da maternidade associado ao *ethos* de potência é Regina Toscano, como mostra o excerto abaixo:

(2) [...] E durante a cadeia toda, né, o que realmente me segurou era a vontade de ter um filho, né, eu tinha a certeza que eu ia ter filho. Isso representava pra mim vida, né. Se eles tavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida, né? [...] Se alguém um dia quis me matar por estar lutando, né? Eu dei uma resposta com a vida, né, a e a vida dos meus filhos, né?

O trecho (2) se inicia com a localização-situação da narrativa, oferecendo um recorte objetivo do mundo narrado ainda que não seja detalhado precisamente: “durante a cadeia toda” e que antecede a confiança do desejo de ter um filho. A resolução é entregue no final do excerto em “Eu dei uma resposta com a vida”. O sujeito-narrador assume um comportamento elocutivo a partir do qual compartilha com o espectador suas reflexões pessoais sobre a relação entre a maternidade e a violência vivida na prisão. Neste relato há a identificação dos torturadores com o uso do pronome *eles*.

O ato elocutivo estabelece ainda uma relação de “obrigação interna” (CHARAUDEAU, 2014, p.94) do sujeito-narrador pelo emprego (“eu tinha”) cuja coerção viria de uma instância opressora (a polícia e os torturadores). A conjunção condicional “se” marca a relação lógico-semântica dessa obrigação (“dar uma resposta de vida”) e da oposição entre violência e vida.

Ademais, a oração modalizadora “eu tinha certeza” contribui para a construção de um *ethos* de confiança que fez com que o sujeito-narrador não sucumbisse às torturas. Outros *ethé* de força e de resistência são mobilizados no enunciado: “Se eles tavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida, né?”.

Os excertos de Maria do Carmo Brito e Regina Toscano trazem imagens associadas ao símbolo de realização feminina a partir da maternidade. Para Moraes (2003), esta condição é ainda na contemporaneidade vista como um elemento constituinte indissociável à identidade da

mulher. Podemos então dizer que esses excertos estabelecem um *ethos* de identificação com outras mães.

Analisaremos a seguir o comentário de Jessie Jane sobre a maternidade. Ela ficou grávida na prisão, após uma liberação para um único encontro com o marido Colombo⁴⁹, também militante, preso e torturado: “[...] era o famoso parlatório que se fala nesse tempo em terciário, né? E desse parlatório nasceu a Letinha.”

(3) Quando a Leta nasceu, eu não tinha a menor perspectiva de sair da prisão. A Leta nasceu em 77 (+). Quer dizer, se eu fosse cumprir pena, eu não teria saído da prisão ainda. Sairia no ano dois mil e não sei quanto, nem me lembro mais. Então, em 77 não existia a perspectiva de sair. Assim, eu não tinha, né? (+). Então, assim, o nascimento da Leta foi uma coisa interessante porque ele (+) abriu (+) abriu uma brecha das emoções fluírem. [...]

Aqui em (3), identificamos o predomínio do modo de organização descritivo desse relato sobre o nascimento da filha de Jessie Jane. O sujeito-narrador a nomeia (Leta), a localiza-situa (“Quando a Leta nasceu”, “A Leta nasceu em 77”), qualificando o nascimento da criança como (“uma coisa interessante” e “uma brecha das emoções fluírem”).

O emprego do articulador metaformativo *quer dizer* é sinalizador que marca o comportamento elocutivo de avaliação do sujeito-narrador sobre o dito que busca enfatizar a casualidade da maternidade na prisão, pois a filha nasceu em um momento no qual não havia nenhuma perspectiva de soltura.

Em (3), somos capazes de associar o *ethos* de mãe à Jessie Jane, porque temos informações que estão fora do enunciado em destaque, como a apresentação que antecedeu o excerto, a ficha introdutória do documentário e as fotos de arquivo que intercalam o depoimento sobre o período da prisão. O sujeito-narrador não faz nenhum comentário sobre a gravidez, sobre estar grávida, tampouco relaciona o episódio da maternidade à tortura ou menciona os torturadores. Logo, diferentemente dos excertos de Maria do Carmo Brito e Regina Toscano, não são mobilizados *ethé* de potência ou força e nem de imaginários sociais que fariam parte do repertório do espectador, estabelecendo alguma identificação entre eles.

As únicas menções que situam o trecho no tema da maternidade são o verbo *nasceu* e o substantivo *nascimento*. Esse nascimento é entendido aqui como o responsável por permitir a fluidez das emoções. Há também o uso de um verbo de ação *abriu* que se repete logo na sequência. Para Koch (2004, p.81), “[...] a repetição de itens lexicais tem por efeito trazer ao enunciado um acréscimo de sentido que ele não teria se fosse usado somente uma vez.”

⁴⁹ Além das mulheres entrevistadas, Colombo é o único personagem do documentário identificado pelo nome próprio. Todos os demais parentes, amigos e até o psiquiatra são descritos de modo genérico: a mãe, o marido, os filhos, etc.

Como o sujeito-narrador inicia seu relato insistindo na falta de perspectiva, podemos sugerir que o verbo *abrir* também indica uma mudança de estado em uma oposição àquilo que parecia fechado e também como uma resistência. Também o restante do enunciado “uma brecha para as emoções fluírem” pode ser interpretado a partir contexto discursivo e pré-discursivo. *Brecha* pode ser entendida como a oportunidade para extravasar as emoções, mas também como uma pequena ruptura de fuga da realidade da prisão, enquanto o verbo *fluírem* traz uma ideia de movimento que reforça a ideia de fuga e ainda de continuidade.

O próximo trecho inscrito na temática da maternidade é de Criméia, presa quando ainda estava grávida de seu único filho pouco tempo depois de deixar a guerrilha do Araguaia.

(4) Eu vejo assim como uma marca muito grande do que eu vivi e que eu não quis repetir depois é a questão da gravidez. Isso sim, pra mim a gravidez foi (+) marcou muito, né, teve seus aspectos positivos. Eu acho que ter um filho é uma coisa gostosa e eu senti isso mesmo na prisão, que foi uma situação difícil ter um filho na prisão, mas foi uma sensação gostosa, sabe? Uma sensação, assim, parece até meio impossível que a gente consiga pensar isso tendo um filho na prisão, cercada com metralhadoras, etc. E eu pensava o seguinte, eles tentam acabar comigo e nasce mais um aqui mesmo onde eles tentam me eliminar. Onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua (+) né? Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero. Pra mim, era uma coisa, era uma (+) um sinal de liberdade, o meu filho livre. É claro que teve as marcas negativas. E essas marcas negativas me marcaram. Uma segunda gravidez pra mim era qualquer coisa assim de pavoroso. Nove meses de gravidez era muito tempo, muita coisa podia acontecer em nove meses. Então, isso aí me marcou. Uma segunda gravidez, jamais.

O início do excerto (4) apresenta o comportamento elocutivo avaliativo, marcado pelo emprego do verbo *ver* na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. *Eu vejo* atua ainda como desencadeador de pressuposição de verdade da sequência do enunciado: a questão da gravidez foi uma marca muito grande daquilo que o sujeito-narrador diz ter vivido e não deseja repetir. E os enunciados seguintes vão apresentar a avaliação desse locutor consigo mesmo.

Podemos observar a recorrência do emprego do substantivo *marca* e do verbo *marcou*. Em “uma marca muito grande” e “a gravidez foi (+) marcou muito, teve seus aspectos positivos”, o advérbio de intensidade *muito* opera como um modalizador que demonstra mais uma vez a atitude subjetiva do sujeito-narrador na reflexão sobre a gravidez. No segundo extrato do enunciado, no entanto, o verbo *marcar* tem uma conotação positiva da gestação: “marcou muito, né? Teve seus aspectos positivos.”

No enunciado “É claro que teve marcas negativas”, *É claro* opera a função de modalizador alético. De acordo com Koch (2004, p.135), esses modalizadores expressam o “conhecimento que temos a respeito da obrigatoriedade de alguns estados do mundo.” No caso, a existência da dualidade entre positivo e negativo.

A redundância presente em “E essas marcas negativas me marcaram.” parece ressaltar que as marcas negativas foram bastante pronunciadas tanto que, logo em seguida, o sujeito-narrador utiliza o modalizador *pavoroso* ao descrever a possibilidade de uma segunda gravidez. Mesmo a opção pelo emprego do sintagma *aspectos*, em vez de marcas para se referir ao que houve de positivo na gravidez, nos parece indicar o trauma. Em uma consulta ao Houaiss, verificamos que o substantivo *aspecto* pode ter, por metonímia, o sentido de "aparência exterior". Já *marca* apresenta entre outros o sentido de "impressão, efeito de uma causa qualquer sobre o espírito." Ou seja, as marcas positivas parecem ter sido muito menos profundas que as negativas a ponto desse sujeito-narrador adotar um comportamento elocutivo que marca uma decisão: "Uma segunda gravidez, jamais."

Para sustentar essa interpretação, apresentamos quatro quadros do documentário de onde extraímos o excerto analisado (IMAGEM 15). Como dissemos no primeiro capítulo, durante o depoimento o enquadramento da câmera se concentra apenas no rosto das mulheres. No entanto, ao falar de sua experiência sobre a maternidade, Criméia movimenta-se bastante e suas mãos aparecem de relance na tela:



Imagem 15: Sequência do relato de Criméia sobre a maternidade

Observamos que a gesticulação foi mais expressiva nos pontos nos quais havia uma conotação negativa da gravidez. O primeiro quadro – no alto, à esquerda – indica o início do relato, quando ela diz “uma marca muito grande do que eu vivi...”. Os dois quadros seguintes – no alto, à direita e abaixo à esquerda – marcam o momento em que há uma descrição positiva

da maternidade, enquanto a última imagem – abaixo, à direita – indica o minuto em que o sujeito-narrador afirma: “Essas marcas negativas me marcaram”.

A partir dessas observações, identificamos em (4) um imaginário diferente das outras mulheres depoentes, mesmo em relação à Jessie Jane que também foi mãe durante a prisão. A gravidez aqui foi associada à uma experiência traumática: “foi difícil ter um filho na prisão” ou em “tendo um filho na prisão, cercada com metralhadoras, etc.”

Ao mesmo tempo, assim como nos testemunhos anteriores de Maria do Carmo Brito e Regina Toscano, existe o reconhecimento da maternidade como satisfação. Em “Eu acho que ter filho é uma coisa gostosa e eu senti o mesmo na prisão”, o verbo *achar*, que aparece no presente do indicativo, é, de acordo com Koch (2000), um verbo de atitude proposicional e é empregado como uma espécie de “manobra discursiva” que dá ao espectador a possibilidade de concordar ou não com o argumento apresentado na sequência: “ter um filho é uma coisa gostosa”. Contudo, logo em seguida, o sujeito-narrador inicia a oração coordenada com *eu senti*. Ao contrário de *achar*, verbo *sentir* é um marcador de pressuposição (MOURA, 2006, p.18) que reafirma a sensação prazerosa de ser mãe.

A oposição entre a prisão e a vida presente na narrativa de Regina Toscano também é evocada no testemunho de Criméia, em especial no trecho: “eles tentam acabar comigo e nasce mais um aqui mesmo onde eles tentam me eliminar. Onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua (+) né? ” Aqui, existe o paralelismo sintático na repetição da estrutura “eles tentam” e que marca o embate simbólico entre eles (a repressão) e ela (com o filho). A conjunção “e” marca a oposição no primeiro enunciado, enquanto no enunciado seguinte o encadeamento por justaposição sem a presença de conectores também sinaliza o confronto. Podemos identificar um *ethos* de resistência, bem como um *ethos* coletivo de mulheres militantes presas, marcado em “as pessoas”.

O sujeito-narrador também associa o nascimento à liberdade, ainda que não seja a dele, mas do filho em: “Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero. Pra mim, era uma coisa, era uma (+) um sinal de liberdade, o meu filho livre.” A referência à liberdade no caso dessa narrativa de vida tem muito a ver com a experiência descrita nas linhas anteriores, marcando uma vitória sobre o embate identificado em (3).

Esse entendimento da maternidade como forma de resistência presente nos depoimentos de Regina Toscano e Criméia é, de acordo com Oliveira (1996), um elemento bastante comum entre as mulheres que lutaram contra a ditadura civil-militar. Aquelas que foram mães ainda na prisão, viram nos filhos a força para encarar a vida do cárcere, enquanto as que já eram mães

ou engravidaram já em liberdade viram na maternidade a possibilidade de um recomeço e de um reajuste ao espaço social.

3.3.2 *Ethos* e a tortura

A tortura está presente não apenas na ficha de apresentação, como também nas narrativas das presas políticas, inclusive no breve testemunho anônimo. Outra característica comum aos relatos é que o foco se concentra mais na experiência da tortura do que na descrição das violências físicas em si.

Ao mesmo tempo, identificamos a sensibilidade da direção típica do documentário performático, pela qual Murat consegue preservar a subjetividade das experiências e, ao mesmo tempo, transformar esses relatos um acesso a partir do qual os espectadores conseguem uma entrada para as questões sociais e políticas que envolvem essas narrativas de violência.

Veremos ao longo dessa seção como a identidade de torturada e de vítima surge em três desses testemunhos começando pelo depoimento de Regina Toscano, que fala sobre o desafio de prevenir as crises da epilepsia surgida ainda na adolescência, “controlada não só em cima de medicamentos, mas também em cima de terapia com base psicanalítica” durante o período da prisão e da tortura.

(5) [...] O que eu sentia na tortura era que eu não tinha controle sobre mim, né? E não era um controle só no momento né, de eu ter, né, como eu chamo às vezes, o *estrebuchó*, né? Mas eu sentia é que aquilo não tinha muito a ver comigo, eu me sentia desligada, né, que não sabia o que tava fazendo ali, né? E com muito medo de ter novamente uma convulsão e eles se aproveitarem da minha convulsão, né, pra me torturarem em cima. Então era um negócio muito confuso. Eu acho que tinha a tortura que era um negócio que fisicamente batia em cima de mim e tinha também a epilepsia, que era um negócio que eu não queria ter, mas ao mesmo tempo eu não tava com condições nem psíquicas pra controlar, nem tinha o medicamento. Então era uma briga muito grande, eu comigo mesma, né, para que eu não tivesse aquilo, porque eu sabia que se ter a epilepsia é um negócio ruim em qualquer momento não é das coisas mais agradáveis, na tortura, era um negócio muito degradante, né, porque as pessoas se aproveitavam disso também, né? Por eu ser epilética.

Machado (2016b) observa que os testemunhos presentes em narrativas de vida de sujeitos que vivenciaram uma experiência traumática são marcados pela tentativa de uma descrição dos fatos que busca se distanciar da *subjetividade individualizada*, mas estamos diante de um documentário performático cujo objetivo é justamente o de representação de uma subjetividade coletiva, aqui no caso, a experiência de vítimas da tortura adotada durante a ditadura civil-militar como forma de repressão aos opositores do regime.

Neste relato de Regina (5), identificamos um sujeito-narrador testemunha de uma fatalidade que marca claramente seu posicionamento discursivo assumindo um comportamento

elocutivo (*eu sentia, eu acho*.) evidenciado pela descrição subjetiva dos sentimentos que envolviam a dificuldade em manter a epilepsia sob controle.

As imagens de descontrole, desconexão, medo e confusão ajudam a compor o *ethos* de epilética da depoente, mas também apresentam a relação entre a doença e a experiência da prisão durante a ditadura civil-militar. Assim, revela-se um *ethos* de vítima duplicado: vítima de uma doença e vítima das sevícias de um regime político opressor.

Em (5) A primeira imagem associada à tortura é o descontrole e surge já no primeiro enunciado. Em seguida, o sujeito-narrador vai associar o descontrole também à crise epilética, qualificada aqui pelo sintagma *estrebuchos*. Mais adiante, a tortura e a doença são novamente associadas em “Eu acho que tinha a tortura [...] e tinha também a epilepsia[.]”, mas a tortura aparece afinal como a causa da desestabilização física e psíquica. Somada aos abusos e à falta de medicamentos para o controle da doença, a pressão confidenciada nesta narrativa de vida sugere também uma imagem de desamparo diante dos abusos.

O descontrole e o desproteção presentes nos enunciados seguintes ajudam a explicar a desconexão e a confusão descritas pelo sujeito-narrador e a briga interna vivida para evitar uma crise em uma situação degradante. Entretanto, apesar de testemunhar a experiência da violência, não encontramos uma referência direta aos torturadores identificados apenas duas vezes no excerto por meio das nomeações *eles* e as *pessoas*. Já a tortura é descrita ora como um recorte de um período específico da vida do sujeito-narrador (“O que eu sentia na tortura”), ora assume uma qualificação que a personifica (“a tortura que era um negócio que fisicamente batia em cima de mim”) e ora como experiência (“na tortura, era um negócio muito degradante, né?”).

No próximo excerto temos o testemunho de Rosa sobre uma das sessões de tortura:

(6) E eu me sentia inteiramente amedrontada. O que eu me lembro naquele momento, assim, era um sentimento de solidão, de medo, de total desproteção diante da (+) daquele homem, daqueles homens. E que eles então me levaram pra uma sessão de tortura que não era nenhum (+) o que tava em jogo não era a informação. O que tava em jogo era a minha desestruturação, era a minha rebeldia. Era (+) era (+) o fato de eu ter me, me rebelado contra a autoridade e a prepotência deles, né? Então, depois deles terem me batido muito com telefone, choque elétrico, pau de arara, choque na vagina, né, sempre despida (+) eu cheguei a um momento em que eu pedi: “Me matem”, né? “Eu quero morrer, eu não to aguentando”. E eu lembro do olhar, do riso dele dizendo assim pra mim: “Eu não te mato, não me interessa lhe matar. Eu vou te fazer em pedacinhos. Eu vou lhe torturar o quanto eu quiser, inclusive eu lhe mato se eu quiser.” Então, esse, esse nível assim, esse nível de impotência diante do torturador, de toda a impunidade, da capacidade que ele podia realmente fazer isso se ele quisesse, ele podia ficar dias e dias e meses comigo, não é? [...]

Temos em (6) a presença de mais um sujeito-narrador testemunha da experiência da tortura e o predomínio de um comportamento elocutivo, que, com a ajuda de qualificadores permitem que esse sujeito construa para si as imagens de: amedrontada, sozinha, desprotegida,

desestruturada, rebelde, impotente e incapaz de reagir às tribulações descritas. Esses *ethé* vêm acompanhados de modalizadores que intensificam a sua fragilidade, como em *inteiramente amedrontada e total desproteção*.

Além da descrição subjetiva, há nesse excerto mais elementos da encenação descritiva, como, por exemplo, a nomeação de maneira explícita de algumas das técnicas utilizadas durante em uma sessão de tortura (telefone, choque elétrico, pau de arara e choque na vagina) e a qualificação que o sujeito-narrador acrescenta sobre estar despida durante as agressões.

Até agora, vimos nos trechos analisados certo apagamento da imagem do torturador, por vezes mencionado de modo pouco preciso com o emprego de pronomes (eles) ou generalizações (as pessoas). Em (6), o sujeito-narrador em faz uso de “torturador”, “ele”, “daquele homem” e “daqueles homens” para qualificar os algozes. Essa diferenciação nos dois últimos termos marca a ação e o “fazer existir” desses actantes na narrativa de vida contada. Enquanto são “eles” que levam o sujeito-narrador para a sessão de tortura e que batem muito, cabe a um homem específico – marcado aqui pela terceira pessoa do singular – uma participação especial no relato.

Isso ocorre no momento em que o sujeito-narrador descreve a conversa que teve com um torturador no momento em que estava prestes a sucumbir, onde identificamos um comportamento delocutivo na enunciação: “E eu lembro do olhar, do riso dele dizendo assim pra mim: ‘Eu não te mato, não me interessa lhe matar. [...] Eu vou lhe torturar o quanto eu quiser, inclusive, eu lhe mato se eu quiser.’”. Com isso, temos acesso ao que seria participação ativa do torturador nesse relato, um comportamento discursivo que contribui para o reforço do *ethos* de vítima e a representação da tortura psicológica sofrida pelos presos políticos. Visualizamos ainda um efeito de realidade que faz com que o testemunho seja ainda mais credível.

Charaudeau (2014) considera peculiar esse ato de enunciação que descreve a relação com um terceiro. Ainda de acordo com o referido autor, o ato delocutivo “é um ‘jogo’ protagonizado pelo sujeito falante, como se fosse possível a ele não ter ponto de vista, como se pudesse desaparecer por completo do ato de enunciação e deixar o discurso falar por si.” (CHARAUDEAU, 2014, p.84).

Após a inserção momentânea do relato do outro, o sujeito-narrador parece buscar manter seu apagamento no texto, quebrado pela repetição do pronome *esse* (marcando a hesitação do sujeito-narrador): “Então, esse, esse nível de impotência diante do torturador, de toda a impunidade, da capacidade que ele podia realmente fazer isso se ele quisesse [...]”. Mas logo em seguida, esse sujeito se vale do comportamento elocutivo avaliativo (“ele podia ficar dias e

dias e meses comigo, não é?”), contribuindo para reforçar seu sentimento de impunidade frente à tortura.

No próximo trecho, Jessie Jane também é mais uma depoente que faz referência à tortura psicológica. Além do marido, seus pais, a irmã e os sogros também foram presos, inclusive torturados em sua frente, para que ela sucumbisse aos interesses dos torturadores:

(7) [...] Inclusive, naquele momento, eu vi minha irmã sendo torturada, minha irmã sim. Eh (+) A polícia de São Paulo que tava aí, um coronel da Polícia Militar de São Paulo que tava junto com a minha irmã. Torturou a minha irmã pra me desestruturar porque o grande objetivo comigo não era nem informação, era levar pra televisão porque foi nesse período, nesse período que foi o Lungaretti⁵⁰ e aqueles companheiros todos que foram pra televisão renegar a esquerda, aquela coisa toda. Então eu era uma pessoa importante naquele esquema né? Uma mulher presa numa ação espetacular, entendeu, né, tudo isso.

Nas narrativas anteriormente analisadas, os sujeitos-narradores testemunhas de uma fatalidade elaboram ou deixam transparecer imagens associadas ao medo, ao descontrole, à impotência e à fragilidade. Aqui, o sujeito-narrador se comporta de modo diferente e constrói para si um *ethos* de potência ao reconhecer-se como uma pessoa importante, “uma mulher presa numa ação espetacular”.

Também observamos em (7) um comportamento reflexivo desse sujeito-narrador que serve como uma estratégia argumentativa para enfatizar o *ethos* de potência e elaborar um *ethos* de força por não se desestruturar mesmo ao ver a irmã sendo torturada. Também são acionadas nomeações e qualificações precisas (“a polícia de São Paulo, o coronel da Polícia Militar e Lungaretti”) que atuam como efeitos de realidade que confirmariam o reconhecimento dos militares desse sujeito-narrador como uma figura importante dentro do movimento de resistência.

No primeiro capítulo, falamos brevemente sobre o trauma das vítimas de episódios como as violências perpetradas pelos órgãos de repressão da ditadura civil-militar. No subitem seguinte, buscamos indicar como as questões traumáticas surgem nos relatos de *Que bom te ver viva*.

3.3.2.1. Os traumas

⁵⁰ Celso Lungaretti foi um ex-guerrilheiro que atuou na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Acusado por Carlos Lamarca de ter sido o delator de uma área de treinamento, foi excluído da lista de militantes trocados pelo embaixador alemão em 1970. Ignorado pela esquerda e perseguido pela repressão, Lungaretti foi preso, torturado e pressionado a escrever manifestos renegando seu passado na guerrilha, material publicado em revistas da época. Ele também foi obrigado a ir a TV para declarar-se arrependido da militância. Em 2005, lançou uma narrativa autobiográfica: *Naufrágio da Utopia: Vencer ou morrer na guerrilha aos 18 anos*. (LUNGARETTI, 2005).

De acordo com Caruth (2000), o trauma pode ser entendido como uma resposta a um ou mais eventos violentos, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam nos anos seguintes por meio de *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. Em *Que bom te ver viva*, encontramos muitos relatos que revelam um *ethos* de traumatizada, ainda que os sujeitos-narradores nem sempre reconheçam como tal, como no trecho em destaque:

(8) E tem sido uma coisa terrível pra mim. Quer dizer, toda vez que eu vejo uma lagartixa, eu tenho (+). Ou tenho crises de choro, ou saio correndo procurando socorro. E mesmo que racionalmente eu saiba que ela não vai virar um jacaré, o problema não é esse de virar ou não um jacaré é o que ela suscita, né? Quer dizer, quando eu olho pra lagartixa volta a memória toda do que foi aquela situação quer dizer, não só aquela situação, mas a situação de prisão e de tortura.

O sujeito-narrador estabelece com seu interlocutor uma relação de confiança de uma memória traumática desencadeada a partir de um acontecimento aparentemente banal, como encontrar uma lagartixa, descrito aqui como “uma coisa terrível”.

No enunciado seguinte identificamos a relação de causa (“toda vez que eu vejo uma lagartixa”) e consequência pontuada por uma pausa “ (+) ” e por um ajustamento no relato de “eu tenho” para “Ou tenho crises de choro, ou saio correndo procurando socorro.” Esses enunciados por si só não permitem ao interlocutor inferir que a fuga ou choro sejam fenômenos ligados ao passado da tortura e o sujeito-narrador parece consciente disso, reconhecendo saber (“racionalmente”) que o animal é inofensivo. É nos enunciados seguintes que esse sujeito vai ancorar a memória da violência à imagem da lagartixa, a partir dos extratos “é o que ela suscita” e “volta a memória toda do que foi aquela situação quer dizer, não só aquela situação, mas a situação de prisão e de tortura.”

Chamamos atenção para o emprego dos sintagmas: *racionalmente* e *memória*. Em "mesmo que racionalmente eu saiba", o verbo empregado já assume a modalidade elocutiva de saber. O acréscimo do sintagma *racionalmente* serve para evidenciar que "a informação pressuposta é reconhecida em sua verdade pelo locutor." (CHARAUDEAU, 2014, p.92). Além disso, *racionalmente* realiza uma relação de oposição ao choro e o pedido de socorro descritos no enunciado anterior indicando que esse sujeito-narrador reconhece as duas reações como pertencentes à ordem daquilo que não pode ser explicado de modo lógico. Considerando os *ethé* de filósofa e sapiência identificados na ficha de Estrela, podemos compreender a necessidade desse sujeito-narrador de incluir esse sintagma.

Em (8), o sujeito-narrador afirma que o encontro com a lagartixa “suscita” e “volta a memória toda”. Machado (2016a, p.122) lembra que a memória de um ser humano “é um

universo onde diferentes vozes se conjugam, além da voz do ser que reflete sobre si e sobre sua existência". O emprego de *memória*, acrescido de *toda*, parece mobilizar nesse sujeito-narrador não apenas a lembrança ou a reflexão sobre o passado, atuando aqui como uma espécie de repetição da situação traumática, na qual os elementos citados no testemunho – o jacaré (uma possível referência à tortura) e situação da prisão – são sempre restituídos e reconstruídos a partir do encontro com a lagartixa na memória desse sujeito-narrador que se mostra como testemunha de uma experiência traumática.

No excerto seguinte trazemos o relato da militante de organização que preferiu se manter anônima:

(9) Fomos enquanto geração afetados pela aspiração de nos devotarmos ao bem da humanidade. Essa aspiração sofreu a interferência de um pensamento dominante na época, que a menor forma de minorar o sofrimento humano seria uma revolução social. [...] No desenrolar desses fatos, a tortura tornou-se um acidente inevitável. Sou como todos nós, um elo na corrente evolutiva da humanidade e como tal, sei que sou corresponsável por qualquer violência ocorrida. Considerar-me vítima de um sofrimento físico e psicológico, imposto de fora por um tirano lobo mal, seria para mim uma infantilidade. [...]

Neste excerto, o sujeito-narrador assume um comportamento discursivo muito peculiar. Inicialmente, há uma encenação elocutiva aparentemente mais apagada do relato, se compararmos com os trechos apresentados ao longo do nosso trabalho. No primeiro enunciado, o emprego da primeira pessoa do plural *fomos* apresenta um “eu-narrador” em conjunto com os companheiros de sua geração que, assim como ela, aspiravam o bem da humanidade. Para Fiorin (2010), ao substituir o emprego da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural, esse sujeito-narrador assume ao mesmo tempo uma posição coletiva de participante e porta-voz. Daqui, podemos extrair um *ethos* coletivo de altruísta.

O comportamento elocutivo em “Sou como todos nós” possui ainda um tom de declaração de um falante que, de acordo com Charaudeau (2014, p.98) detém um saber, supõe que seu interlocutor ignora ou duvida da verdade desse saber dizendo "que esse saber existe em sua verdade". No trecho (9) esse efeito de conhecimento é que cada indivíduo faz parte da corrente evolutiva da humanidade. Ainda de acordo com o autor, ao realizar essa afirmação, esse sujeito-narrador assume também uma posição de autoridade, logo um *ethos* de autoridade. Essa imagem autoritária é confirmada pelo trecho de apresentação de sua ficha, já citado no primeiro capítulo: “Este é o depoimento que posso fazer se você quiser usá-lo anonimamente, tem minha autorização.”

Ao final do excerto, o sujeito-narrador posiciona-se de modo mais claro, no qual um *nós* que volta a ser *eu*, pois, “individualizar uma posição torna-a mais forte, mais viva, mais veraz.” (FIORIN, 2010, p.97). Esse posicionamento surge exatamente no momento no qual esse

sujeito assume a imagem de corresponsável pela violência, declinado o *ethos* de vítima: “Considerar-me vítima de um sofrimento físico e psicológico [...] seria para mim uma infantilidade”. É estabelecida aqui uma relação de oposição entre ele e outros ex-companheiros torturados, que se reconhecem como vítimas, na qual o sujeito-narrador marca também uma posição de superioridade ao associar o comportamento das vítimas à infantilidade.

No enunciado (9), o sujeito-narrador substitui o emprego do sintagma *tortura* pela metáfora “sofrimento físico e psicológico” e também não há o emprego do sintagma *torturador*, substituído por mais um efeito de ficção: “tirano lobo mal”, que se relaciona ao imaginário sobre o universo infantil, como a avaliação sobre as vítimas.

Na ficha de apresentação da militante anônima, vimos que sua imagem foi substituída por uma vela e identificamos a narração em *voz-over* que informa que a depoente vivia em uma comunidade mística à época das filmagens. O modo como essa narrativa de vida descreve a experiência da tortura como acidente, a ideia de corresponsabilidade e dos indivíduos pertencentes a um elo evolutivo permitem mais uma vez a evocação do *ethos* de mística e espiritualmente evoluída.

Este é o único testemunho apresentado por meio de uma carta. Se compararmos às demais transcrições, percebemos claramente que não há pausas ou hesitações durante a fala. Não temos, como nos depoimentos anteriores, a possibilidade de utilizar a imagem ou até mesmo a entonação da narrativa de vida – mesmo em *voz-over* – que nos permitisse identificar aqui a experiência traumática.

No entanto, Lúcia Murat adotou a mesma estratégia empregada nos demais testemunhos e trouxe o relato de uma amiga da ex-militante, companheira de organização que “sempre visitava na cadeia” a depoente anônima:

(10) [...] Eh, pra mim é muito difícil encontrar um elo entre o que ela diz hoje e aquela época. Naquela época eu sei que ela foi muito torturada, se desestruturou e foi punida com a expulsão da organização. Eu sentia que era um processo muito doloroso pra ela [...].

O relato acima nos apresenta os acontecimentos e sentimentos que poderiam ser associados a essa ex-militante – que ficou presa durante quatro anos, foi expulsa da organização na qual militava – e revela *ethé* que não foram mobilizados no testemunho da militante anônima, como o de torturada e desestruturada. Implícito a esse comentário da amiga emerge o *ethos* de vítima.

A partir dessas observações e da análise do excerto (09) temos um exemplo de uma situação na qual o *ethos* discursivo autorreferenciado pelo sujeito-narrador pode não coincidir

com seu *ethos* pré-discursivo. Lembramos ainda que “toda narrativa de vida implica em uma escolha” (MACHADO, 2015, p.103) na qual os sujeitos atuam em um processo de reconstrução, a partir de um mergulho no passado a fim de remediar as tensões entre as partes mais apreciáveis de outras da qual ele não gosta (MACHADO, 2016b). No sujeito-narrador em questão ainda existe parte daquele indivíduo afetado e devoto que sofreu a tortura, mas ao lançar as experiências para o presente narrativo, ele optou por transpor as barreiras traumáticas do passado, reinventando-se.

3.3.2.2. O indizível

A Atriz-guia narra um episódio em um jantar quando surgiu entre os presentes o assunto das marcas culturais do Brasil durante a ditadura civil-militar:

Desta vez, eu marquei a fala. Esperei a deixa direitinho, respirei fundo, e eu comecei assim (+). Assim como quem não quer nada: ‘Eu por exemplo, nos meus primeiros meses de DOI-CODI...’ e continuei, né como se estivesse falando do vestido da cretina que tava lá do outro lado. Menino, mas foi uma coisa tão horrorosa, pintou um baixo astral na mesa, ninguém conseguia continuar o papo. (MURAT, 1989).

Essa cena reproduz a questão que levantamos no primeiro capítulo sobre a dificuldade em se discutir as violências cometidas e sofridas durante o regime militar. *Que bom te ver viva* apresenta o embaraço de compartilhar, por meio dos relatos pessoais de cada uma delas, a experiência traumática das mulheres que foram torturadas, mas também problematiza a dificuldade que essas mulheres têm ao narrarem suas experiências.

Um amigo de Pupi que atua com ela em movimentos políticos desde que ela saiu da prisão, por exemplo, falou sobre o desconforto desencadeado em torno do tema da tortura: “Me parece que é um tema que constrange a todos, tanto quem fala da sua experiência quanto quem ouve. E por isso, é um tema muito difícil de se falar. Inclusive, quando ela falou sobre esse filme eu perguntei a Pupi: ‘Mas quem vai ver um filme sobre tortura?’”. A dificuldade em discutir a questão também é apontada por uma colega de trabalho de Maria do Carmo, que reconhece a força e a coragem da amiga de falar sobre o assunto: “Eu não sei como uma pessoa que passou por tudo isso, por toda essa problemática da tortura consiga ter estrutura, porque eu, nem para ouvir eu tenho.” Já um aluno de Rosa diz reconhecer seu desconhecimento sobre a tortura, mas prefere não comentar o assunto com a professora: “[...]A gente não sabia de nada do que tava acontecendo, né? E a gente procura por livros entendeu? [...] Eu, por exemplo, não pergunto nada pra Rosalinda porque é uma coisa recente, não deve ser agradável pra ela.”

Ao trazer a questão pessoal das entrevistadas para o contexto social, incluindo também outras vozes à questão da tortura, vemos mais uma vez que Murat fez uso de um recurso empregado nos documentários do tipo performático. É preciso reconhecer também o esforço e a coragem das oito depoentes em compartilhar suas experiências de violência.

3.3.3. *Ethos e sobrevivência*

A maior parte das narrativas de vida se concentra nos episódios do passado, ou em acontecimentos do presente que se relacionam à prisão e à tortura. Mas encontramos alguns fragmentos ao longo do documentário nos quais as depoentes parecem tentar responder à pergunta contida na epígrafe de Bruno Bettelheim apresentada no início do documentário: “Como sobrevivemos?”. Maria do Carmo Brito, por exemplo, sinaliza sua transformação de atitude em lidar com os acontecimentos do passado:

(11) Ou era dizer "Eu sofro", ou era dizer "Eu sou o sofrimento". Eu demorei uns dois dias pra entender. É que quando você é o sofrimento, você é o de todas as mulheres, no Vietnã, naquele momento tivessem ficando viúvas também (+) eh (+). As mães que tivessem perdendo filhos, isso também não é uma coisa intelectualizada, também dá pra mudar de atitude. E eu mudei.

Em (11) o interlocutor é apresentado aos critérios que nortearam reflexão que o sujeito-narrador fez consigo mesmo sobre o sofrimento. O operador *ou* introduz as alternativas de imagens de si opostas que se apresentavam para o esse sujeito: “Ou era dizer ‘Eu sofro’, ou era dizer ‘Eu sou o sofrimento’.”.

O enunciado seguinte (“Eu demorei uns dois dias pra entender”) quebra o encadeamento explicativo introduzido pela expressão *É que*, mas permite situar a descrição do tempo de reflexão confidenciado pelo sujeito-narrador.

A diferença entre sofrer e ser o sofrimento é descrita por meio da combinação entre o imaginário simbólico criado por esse sujeito e elementos do mundo real (todas as mulheres, Vietnã, as mães que tivessem perdendo filhos). No entanto, as descrições se concentram apenas no que é “ser o sofrimento”, definido pelo sujeito-narrador como uma coisa não intelectualizada. Assim podemos estabelecer um esquema:

Eu sou o sofrimento: o sofrimento é inerente ao sujeito; *ethos* coletivo (todas as mulheres que sofrem) e não intelectualizado⁵¹ (instintivo, irracional, ilógico).

Eu sofro: o sofrimento é uma experiência; *ethos* racionalizado, identidade individual.

⁵¹ Interessante perceber novamente o emprego de intelectualizado também realizado quando o sujeito-narrador falou sobre ser mãe em (1): “a gente produz vida (...) não é um troço intelectualizado.”.

O sujeito-narrador indica também que é possível mudar, o que denota uma mudança de estado e pressupõe um estado anterior à mudança ocorrida: sofrer. “Eu mudei” confirma uma reformulação identitária e comprova a veracidade do enunciado anterior “dá pra mudar de atitude”. No caso, podemos dizer que o sujeito-narrador optou por dizer “Eu sofro”, sustentando uma imagem de si mais individual e um posicionamento mais racional diante da experiência do sofrimento, contribuindo para aquilo que Machado (2016b, p.86) chama de “cura e edificação identitária” (MACHADO, 2016b.p.86).

Para Pupi, a prisão e a tortura não a distanciou da militância:

(12) A minha relação com a política ela continua a mesma, né? Eu continuei, eu continuo até hoje achando que vale a pena você lutar pra transformar o mundo num mundo melhor, embora eu enxergue que o mundo que a gente viva hoje ele não tem essas ilhas ideais que eu achava que tinha.

Aqui temos mais um sujeito-narrador que compartilha suas reflexões pessoais, que marca também seu posicionamento de cidadão ativo. A repetição do verbo *continuar* reforça a constância da relação com a política (“ela continua a mesma”) e a crença de que “vale a pena você lutar pra transformar o mundo num mundo melhor”. A partir dessas informações, podemos apontar o posicionamento de um sujeito-narrador político de acordo com a nossa proposta anunciada no Capítulo 2 e da manutenção do *ethos* de militante.

No entanto, há em sua narrativa de vida uma reflexão que indica uma mudança de olhar sobre o desejo de melhorar o mundo. Ao reconhecer a ausência de *ilhas ideais* no presente da narrativa (“no mundo que a gente vive hoje”), o sujeito-narrador esboça uma posição menos idealizada em relação à política e às possibilidades de transformação. Como vimos, as narrativas de vida também permitem que os sujeitos-narradores consigam refletir sobre as suas identidades do passado e do presente. Nesse balanço, acabam por avaliar as mudanças de comportamento.

A militância aparece ainda nos comentários de Criméia (13) e Jessie Jane (14). Verificamos também nos dois excertos, como veremos a seguir, que existe uma mobilização nesses relatos para romper com o silenciamento sobre a violência cometida contra os militantes políticos durante a ditadura civil-militar:

(13) Eu persisto na cobrança, eu continuo cobrando. Eu não (+) não fiz parte desse acordo de silêncio.

“Eu persisto” e “eu continuo” marcam o comportamento elocutivo engajado do sujeito-narrador. Além disso, o emprego dos verbos *persistir* e *continuar* assim como no excerto anterior mantém a constância de uma ação, nesse caso, a cobrança.

A dupla negação *não (+) não* no enunciado seguinte reforça a oposição do sujeito-narrado ao “acordo de silêncio”. Não fica claro no enunciado a que cobrança e acordo o sujeito-narrador se refere, mas considerando o todo do depoimento de Criméia no documentário, podemos dizer que a cobrança diz respeito a informações sobre os militantes desaparecidos da Guerrilha do Araguaia, enquanto o “acordo de silêncio” seria uma menção à Lei da Anistia. Assim, podemos concluir que o *ethos* de militante também se manteve e que o enunciado é de um sujeito-narrador político.

(14) Ah, eu sou profundamente radical nisso, entendeu? Se eu encontrar torturador, eu vou fazer escândalo em qualquer lugar que eu estiver. Não tem, olha, não tem espaço (+) É mesmo um problema emocional. Eu não consigo, entendeu? Nós não podemos esquecer não, entendeu? Não tem esse negócio de esquecer não. Não tem mermo!

Em (14) o comportamento elocutivo do sujeito-narrador – também considerado por nós como político – tem seu engajamento reforçado pelo modalizador *profundamente*, que intensifica essa imagem de luta para a denúncia dos torturadores a partir do qual identificamos os *ethé* de indignada e inconformada.

Nos enunciados seguintes temos uma dupla negação marcando o posicionamento contrário ao esquecimento da violência cometida pelos torturadores. Indiretamente, o texto trata de duas questões que envolvem o contexto do desfecho da ditadura civil-militar: a impunidade dos crimes cometidos pelo Estado e o “acordo de silêncio” que descrevemos no primeiro capítulo e ao qual Criméia (13) também se referiu. Vale lembrar também que a ficha de apresentação de Jessie Jane traz a informação de que ela é uma historiadora. Logo, podemos inferir que seu engajamento não se mostra apenas como um desejo de reparação pessoal e envolve o reconhecimento da necessidade de uma revisão da memória da ditadura do ponto de vista social. E talvez por isso, ela convoque um engajamento coletivo contra o esquecimento em “Nós não podemos esquecer não”, um vocativo que incluiria não apenas os ex-presos políticos, como também a sociedade civil e mais diretamente, os espectadores do documentário.

O último excerto analisado é o de Regina Toscano:

(15) O que eu sinto, eu acho, talvez eu tenha me superestimado, mas eu acho que eu sou muito mais forte do que os caras, né? Eu passei um momento onde eles eram numericamente muito superiores a mim. Mas eu acho que em termos de pessoa, em termos de ser gente, de sentimento, eu me sinto mais forte que eles. Eu acho que hoje em dia, eu posso falar (+) ah, sabe, que eu tive vitórias e acho que eles não podem falar isso, entendeu? (+). Eu acho que eles tiveram derrotas, derrotas pessoais, né? Então eu me sinto, sabe, superior. Não é o negócio de medir forças com o torturador, mas eu acho que não sou eu, nós somos, entendeu, bem acima deles mesmo, entendeu (+) negócio claro.

Podemos dizer que este trecho confirma a narrativa de vida como "uma forma de liberação dos monstros que dormem no sótão das mentes dos narradores". (MACHADO, 2016b, p.134). Em (15), o sujeito-narrador aqui avalia sua experiência do passado, comparando-a a de seus algozes, descrevendo os saldos positivos e negativos de cada lado.

O início de sua confiança é marcado pela hesitação, mas apesar da presença do modalizador *talvez* apontando um *ethos* de humildade em “talvez eu esteja me superestimando”, o operador *mas* marca a oposição à afirmação anterior e apresenta um *ethos* de força com o complemento modalizador *muito*: “mas eu acho que eu sou muito mais forte do que os caras, né?”. Essa imagem de força é confirmada nos enunciados seguintes mantendo a relação de oposição com os torturadores identificados no relato como *os caras* e *eles*.

A oposição segue nos demais enunciados, mas com novos *ethé* de vitoriosa e de superioridade. Pensando no comentário feito por esse mesmo sujeito-narrador na seção em que abordamos a temática da tortura, conseguimos identificar de modo claro as imagens de si utilizadas na construção da narrativa da tortura, como as de vítima e desamparada, foram substituídos por *ethé* com peso positivo. O verbo auxiliar modal no enunciado “eu posso falar” mostra o posicionamento desse sujeito-narrador no presente e podem levantar inclusive um *ethos* de coragem.

O comportamento elocutivo em (15) é predominantemente marcado pelo comprometimento do sujeito-narrador no discurso por meio da primeira pessoa do singular. Mas no momento de confirmar uma posição de superioridade em relação aos agressores, esse sujeito mobiliza um *ethos* coletivo: “mas eu acho que não sou eu, nós somos, entendeu, bem acima deles mesmo”. Identificamos nesse trecho, assim como em (09), um sujeito-narrador que emprega a primeira pessoa do plural em sua fala para assumir ao mesmo tempo uma posição coletiva e também de porta-voz de um grupo. (FIORIN, 2010, p.97)

Desse modo, o sujeito-narrador evoca um *ethos* coletivo e de identificação no final do excerto no qual *nós somos* representa todas as mulheres que foram presas e torturadas durante a ditadura civil-militar. A essas mulheres é atribuído também o *ethos* de superioridade reforçado pelos modalizadores *bem acima*, *entendeu* e *negócio claro*.

Também identificamos neste trecho aquilo que Solomon (2014) define como "forjar significado", ou seja, reunir os traumas para a construção de uma nova identidade transformando os piores momentos da vida em uma narrativa de redenção. Não por acaso, esse depoimento é inserido nos minutos finais de *Que bom te ver viva*, pois consegue apresentar um otimismo, sem que seja preciso renegar as experiências do passado.

3.3.4. Sobre a militância, os torturadores e a indignação

Pode parecer estranho que a análise de um documentário cuja temática gira em torno de depoimentos de militantes que atuaram em oposição à ditadura civil-militar não discuta de algum modo como a militância, a tortura e o sentimento de indignação se apresentam nos testemunhos presentes em *Que bom te ver viva*. Por isso, não poderíamos encerrar o capítulo sem fazer algumas breves considerações.

Nas narrativas de vida presentes no documentário – incluindo aquelas que não aparecem em nossa análise –, a experiência da tortura foi sempre marcada pela subjetividade de cada sujeito-narrador, privilegiando as emoções suscitadas ao relembrar a experiência, em vez de uma descrição impessoal dos acontecimentos. Observamos também que a referência aos torturadores se deu por meio de qualificadores genéricos. Pensando nisso, lançamos algumas hipóteses para tentar entender um pouco melhor essa questão.

A primeira é a “voz” do filme de Lúcia Murat e sua proposta de construção narrativa, que buscou fugir dos trabalhos de testemunho que descreviam a tortura como algo “rápido, grosso e impessoal”. A diretora buscou privilegiar os testemunhos das mulheres militantes que foram vítimas da tortura, oferecendo a elas a possibilidade de deslocar a questão da tortura da prática para a experiência. Esse ineditismo é reconhecido por Estrela:

Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura. Não exatamente ao relato de como se faz uma tortura, isso me parece que foi muito explorado, né? O que que é o pau de arara, o que que é o choque é (+) enfim, essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio de como que as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso, né? Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada e (+) e acho que as pessoas até sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura, qual foi a sua experiência emocional e interna (+) diante da tortura.

Outro desejo de Murat era o de que não houvesse uma vitimização das entrevistadas conforme indicamos no primeiro capítulo. Acreditamos que uma referência mais detalhada e precisa dos algozes poderia desviar a atenção das histórias de vida que seguiram ao trauma, vitimizando as depoentes.

Pensando agora nos próprios testemunhos e em nosso referencial teórico, recordamos as palavras de Charaudeau (2014, p.112), que lembra que nomear não corresponde a uma simples etiquetagem, mas consiste em “fazer existir seres significantes no mundo, ao classificá-los.” Considerando também o que disse Machado (2016b) sobre o processo de (re)construção identitária – que estaria baseado na representação que o indivíduo faz para si e envia àqueles que o rodeiam –, é possível inferir que esses sujeitos-narradores, diante da impossibilidade de

apagar os torturadores de seus mundos particulares, optaram por não singularizar seus algozes conferindo a eles um papel de destaque nas narrativas pessoais dessas testemunhas.

No que diz respeito à relação entre as depoentes e a militância, vemos que ela é uma questão muito presente no filme, direta ou indiretamente. Nenhuma delas justifica objetivamente sua entrada nas organizações de resistência, especificamente na luta armada, nem qual eram as suas propostas de enfrentamento político contra a ditadura civil-militar.

O engajamento político e social no presente da narrativa, no entanto, é explícito nos próprios testemunhos e nas informações dadas pela Atriz-guia em *voz-off*, como no comentário sobre o trabalho de Criméia na periferia de São Paulo: “O caminho feito entre a liberdade do mato e as esquinas paulistas. Entre a onipotência da guerrilha e as reuniões das mulheres onde se discute a política do dia a dia.”. E sobre Regina Toscano:

Da experiência de tortura ficou em Regina um sentimento de indignação muito forte e a necessidade de transformar seu trabalho como educadora numa briga constante contra a violência. Como na organização dessas mulheres na Baixada Fluminense onde foi encontrar a pior forma de tortura. (+) Aquela que está tão impregnada no dia a dia que sequer merece destaque.

Além da militância voltada para a violência urbana, o trecho aponta para um “sentimento de indignação muito forte”, logo, um *ethos* de indignada. Essa imagem – que também apareceu no relato de Jessie Jane, como vimos na análise – está presente também em um relato de Rosa, que inicia problematizando a dificuldade em se discutir sobre o passado:

Hoje a gente corre outro risco. Quer dizer, quando a gente fala dessas coisas, a gente parece que tá falando de uma coisa velha, de uma coisa do passado. Parece que a gente é rancoroso, é quem não consegue esquecer que (+) e eu já ouvi muitas vezes as pessoas falarem isso, ou me senti como as pessoas me olhando assim: "Ah, mas como é? Não dá pra passar uma borracha nisso? Lá vem de novo falar em tortura, mas que coisa mais antiga, esquece! Eu acho que as pessoas que não passaram por isso, não tiveram uma pessoa querida, um irmão, um pai desaparecido não podem, não pode imaginar a imensidão da dor, da revolta. E não pode imaginar o quanto isso é importante pra humanidade.

Maria do Carmo Brito e a depoente anônima nem chegam a tratar sobre uma ação contra o esquecimento da violência ou sobre “acordos de silêncio”. Já os testemunhos de Pupi e Estrela (primeiro e segundo excertos, respectivamente), há um *ethos* de desesperança que carrega uma frustração por não serem ouvidas:

Não seguram porque não têm coragem de discutir, não têm coragem de enfrentar a discussão, porque é uma coisa longe da vida das pessoas. Eu acho que só fica pra quem viveu. Pra quem não viveu é: deu um pisão no pé e saiu andando. "Pisei no pé? Não, não lembro."

E o que eu tenho percebido é que quando você se coloca, mobiliza muito as pessoas, né? Ninguém quer ouvir. (+) Ou aqueles que escutam ficam tão, tão mobilizados que enxergam um certo constrangimento. Onde você acaba se perguntando qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa, né?

Vemos que essas questões apresentadas aqui indicam novos *ethé* que ajudam a compor uma rica identidade de cada uma das entrevistadas e também permitem entrever novas possibilidades de análise do documentário, para além dos pontos discutidos ao longo do capítulo. Mas isso fica para um próximo trabalho.

Para encerrar o capítulo

Além de Machado (2016b), Charaudeau (2009) considera que o valor dos testemunhos se dá a partir de uma atitude discursiva de distanciamento, mas não é o que encontramos no documentário. Identificamos em nossa análise a presença de uma *voz social* de sujeitos-narradores que asseguram sua legitimidade em torno de uma experiência em comum. É no comportamento enunciativo nitidamente específico desse grupo de indivíduos que encontramos uma narrativa que está além do mundo social dos espectadores (NICHOLS, 2014, p.172).

Há um predomínio de um tom subjetivo construído com o auxílio de efeitos da encenação descritiva, sobretudo os de confiança e realidade. Embora Charaudeau (2014, p.140) afirme que os efeitos de realidade e ficção devam ser tratados em conjunto, "visto que o fenômeno de alternância entre esses dois modos de visão do mundo é que constitui o principal interesse de muitos relatos", observamos a dominância do efeito de real nos trechos analisados. Segundo o referido autor, isso é uma característica comum de textos como as autobiografias, onde o efeito de ficção parece ser substituído pela subjetividade do escritor. Podemos confirmar que o recurso é empregado do mesmo modo neste documentário do tipo performático.

Ainda sobre o comportamento enunciativo desses sujeitos-narradoras, há em outro sentido um movimento de atração numa tentativa de aproximação do outro para resolver aquilo que Charaudeau (2009) qualificou como o "problema da diferença", a partir do emprego de referências e valores compartilhados, como nos relatos em torno da maternidade.

O modo narrativo se revelou a partir dos relatos das experiências em articulação com os demais modos de organização discursiva, por meio dos quais as mulheres protagonistas do documentário partilharam suas experiências como mães, torturadas e sobreviventes. Também encontramos nos trechos analisados a presença de *actantes* componentes das narrativas e que exercem um papel determinante em todos os rumos das narrativas apresentadas: os torturadores, identificados na maioria das vezes como *eles*. Por fim, a dimensão argumentativa encontra-se amalgamada às demais organizações discursivas, como nos pressupostos e nas relações de causalidade e oposição destacados ao longo da análise.

Conseguimos confirmar que a proposta de análise discursiva do *ethos* a partir dos pressupostos de Charaudeau (2008), Maingueneau (2008, 2006) e Amossy (2018) como um eficiente dispositivo analítico com o qual fomos capazes de recuperar os *ethé* pré-discursivos e as imagens de si inscritas nos relatos de cada uma das oito mulheres.

Ao examinarmos o *ethos prévio*, identificamos uma marca de alteridade e os procedimentos de rejeição e julgamento do outro numa tentativa de proteção da identidade do regime militar nos jornais que intercalam a apresentação dos depoimentos ao longo de *Que bom te ver viva*. Já as fichas 3x4 e a inserção em voz-over da Atriz-guia propuseram novas imagens sobre as ex-presas políticas, adicionando informações que ultrapassam o imaginário negativo vinculado à militância, com *ethé* familiar e profissional das mulheres.

Nas narrativas relacionadas à tortura e ao trauma, encontramos imagens predominantemente delineadas na negatividade e que compõe a imagem de vítima, pontuando também o sentimento de impotência e desestruturação dos sujeitos-narradores. A maternidade foi descrita sobretudo a partir da referência ao imaginário social, como a vida, mas também suscitou *ethé* de luta e força. Há uma ressignificação do *ethos* de militante compartilhado pelo senso comum, marcando uma continuidade dessa imagem no presente narrativo desses sujeitos. Quanto à sobrevivência, os *ethé* foram marcados pela positividade, pela oposição ao silenciamento das memórias da ditadura civil-militar e pela superação com o *ethé* de mudança, perseverança, força e superioridade.

Nossa análise não comportou a totalidade dos *ethé* presentes nas narrativas de vida, mas, considerando os pontos apresentados, observamos uma grande variedade de imagens comuns e não excludentes entre si em questões em torno das temáticas adotadas. Isso ocorre graças à combinação entre as identidades social e discursiva, como nos lembra Charaudeau (2009), combinação que oferece aos indivíduos a possibilidade de produzir relatos diferentes uns dos outros, mesmo diante de um mesmo tema e uma mesma situação de comunicação.

A apresentação de Maria do Carmo Brito nos coloca diante de uma mulher com uma história de destaque dentro do movimento de resistência à ditadura civil-militar. Ela ocupou um alto cargo dentro de sua organização, mobilizou camponeses, participou da luta armada no episódio do sequestro do embaixador alemão, foi presa, torturada e exilada. A morte de seu primeiro marido esteve presente em seu relato sobre a maternidade, misturando dor e o passado com a vida e o presente. A gravidez também abriu para esse sujeito-narrador a possibilidade de se descobrir mulher entendida aqui a partir da perspectiva da maternidade. Em seu testemunho presente na temática da sobrevivência, identificamos um trabalho de reconstrução identitária

para mudar sua atitude em relação ao sofrimento. E a marca da mudança, que indica um possível êxito nessa empreitada está inscrita em sua fala em “Eu mudei”.

Rosa é entre as depoentes aquela que traz a imagem do torturador de modo mais evidente em seu relato e que melhor descreve a experiência da tortura – das técnicas ao sentimento de ser torturada. Vimos em seus *ethé* prévios imagens de si comuns a outros indivíduos, como os dos familiares que perderam parentes durante a repressão da ditadura civil-militar e às mulheres atarefadas que assumem múltiplas funções, unindo as experiências do passado com a vida relatada no presente da narrativa. Sua militância política e o trabalho no grupo Tortura Nunca Mais, mostram que o engajamento político permaneceu.

No testemunho da militante de organização anônima, vimos um sujeito-narrador que recusa o *ethos* de vítima e que se identifica como corresponsável pela tortura. Nosso possível interpretativo é que esse entendimento deriva da identidade assumida após a prisão e tortura na vida em uma comunidade mística. Enquanto suas companheiras de documentário ainda defendem a militância, agora readaptada a novos “inimigos”, a depoente anônima preferiu se distanciar do mundo político. Além disso, seu testemunho que se destoa dos demais, quando comparado ao relato da amiga da depoente, mostra que a identidade discursiva pode não corresponder necessariamente à identidade social ou àquela que o outro apreende de nós.

Assim como Maria do Carmo, Criméia tem uma identidade de militância em destaque, por sua experiência na guerrilha do Araguaia, de onde saiu para ter o filho. Em seu relato sobre a maternidade, somos apresentados às dificuldades de conciliação entre a vida no cárcere e a gravidez e reconhecemos sua experiência como traumática, apesar de considerar o filho como uma resposta de vida à violência. Criméia traz em seu relato de sobrevivência a militância e a recusa ao silenciamento imposto à memória dos torturados, desaparecidos e mortos.

O relato de Regina Toscano também apresenta o reconhecimento da maternidade como resistência, mas a partir de uma perspectiva positiva, também presente ao fazer um balanço entre ela e outras companheiras de militância que foram presas e torturadas e os torturadores. É, como vimos, um retrato otimista que consegue reconciliar as identidades do passado e do presente. Por outro lado, a memória da prisão e da tortura foram evocadas a partir da dificuldade em controlar as crises de epilepsia, um trauma que permaneceu como podemos ver no relato feito pela Atriz-guia logo após o depoimento de Regina: “Como encaixar este sorriso de Regina que parece se abrir para o mundo com a lembrança de que durante toda a entrevista o remédio contra a epilepsia estava ao lado? O medo de não aguentar fez com que ela se preparasse para o pior num ritual que só ela conhece.” A identidade tem a capacidade de adquirir novas dimensões, mas não consegue garantir o desaparecimento de alguns fantasmas do passado.

O ponto de vista sobre a tortura de Jessie Jane apresentado em nossa análise traz sua experiência sob um ponto de vista diferente dos apresentados. Enquanto havia pressão psicológica dos militares para que ela sucumbisse e renegasse a militância, esse sujeito-narrador se reconhecia mais forte e potente frente a esses torturadores. Essa identidade destemida também aparece no relato no qual ela insiste em denunciar os torturadores e confirma seu engajamento na ação de militância contra o esquecimento das ações de tortura.

Por uma questão de concisão, trouxemos apenas um relato de Estrela e outro de Pupi na análise apresentada. No trecho por nós selecionado, Estrela compartilha sua experiência traumática. Na apresentação de imagens pré-discursivas, encontramos os *ethé* de filósofa que de alguma forma se mostra em sua confiança tentando explicar aquilo que, como vimos, é de certa forma inexplicável, o trauma. Já Pupi confirma a permanência de sua identidade de militante com um olhar que parece ser um pouco mais maduro em relação ao desejo de um mundo melhor. Ao voltar-se para o passado para a elaboração de sua narrativa de vida, esse sujeito-narrador atua ao mesmo tempo como personagem e observador. E é nesse jogo que ele consegue avaliar sua história, negando ou confirmando suas convicções do ontem.

Considerando as análises preliminares durante a elaboração do projeto e o desenvolvimento da pesquisa, um dos nossos objetivos era também o de aprofundar a ideia de uma construção do que chamamos de “narrativas de sobrevivência” a partir desses relatos.

A hipótese se sustentava nos conhecimentos prévios adquiridos durante o estudo do documentário e também a partir de elementos presentes no filme, tais como: a mudança do título, de *Mulheres Torturadas* para *Que bom te ver viva*; a nota introdutória: “[...] este é um filme sobre os sobreviventes destes anos.”; a epígrafe de Bruno Bettelheim e o questionamento feito pela Atriz-guia no início do filme: “Em vez de ‘Por que sobrevivemos?’ seria importante perguntar ‘Como sobrevivemos?’”.

Ademais, entendemos que, além de serem convocadas a relembrar suas memórias e os traumas, essas mulheres utilizaram suas narrativas de vida para um processo de reescrita da identidade que mostraria uma luta em aceitar a própria sobrevivência.

Mas, ao final, se nos indagassem hoje sobre o conteúdo presente em *Que bom te ver viva*, acrescentaríamos que os depoimentos são também “narrativas de resiliência”. Como afirma Colombo, no trecho que acompanha a imagem introdutória deste capítulo, sobreviver é instintivo. Reagir às situações adversas e tentar encontrar novos significados após as experiências traumáticas, como pudemos verificar nos relatos analisados, vai muito além disso. É sobreviver à tortura sem ultrapassar a barreira da sanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um trabalho que se propõe a lidar com as imagens de si presentes em uma obra composta por personagens tão complexos e questões tão importantes de serem conhecidas e discutidas não se encerra sem que tenhamos a sensação de que poderíamos ter feito mais. No decorrer da pesquisa, algumas questões foram se modificando, por isso, não conseguimos incluir uma análise sobre como os outros sujeitos participantes do documentário *Que bom te ver viva* (amigos, parentes e até um psiquiatra) veem as mulheres protagonistas e que identidades podem ser reveladas a partir desse olhar, como defendia nosso projeto.

Surgiram também muitas questões durante a análise que por si só renderiam novas pesquisas, como o estudo do emprego dos sintagmas sobre a militância, a tortura e os torturadores brevemente comentados ao final do terceiro capítulo ou os *ethé* relacionados à culpa identificados em alguns relatos. A análise das imagens também ficou para um próximo momento, bem como o desejo de trabalhar com o *pathos* e a presença da Atriz-guia. Outra questão importante é a discussão sobre o gênero social que perpassa todo o nosso trabalho e que merece uma investigação à parte.

No entanto, independentemente das questões apontadas acima, consideramos válido o recorte apresentado. No primeiro capítulo, reunimos informações sobre o contexto da ditadura-civil militar, com destaque para a participação política das mulheres nos movimentos de resistência, a violência cometida contra elas e as questões sobre o que chamamos de “não-memória” da ditadura. Para além de uma contextualização sócio-histórica de *Que bom te ver viva* para a análise das narrativas de vida, conhecer um pouco dos acontecimentos do período ilumina também os ecos da ditadura que reverberam ainda hoje.

O Capítulo 2 trouxe nosso aparato teórico-metodológico para a análise discursiva dos depoimentos selecionados. Apresentamos ainda um levantamento sobre as histórias de vida na literatura e no cinema documental que nos serviu para identificar nosso *corpus* no âmbito dos estudos do discurso a partir do conceito “narrativas de vida”. Fomos um pouco além e até sugerimos a expansão de algumas definições sobre os sujeitos-narradores de Machado (2016b). Acreditamos que essa possibilidade de aprendizagem e diálogo com o conhecimento existente é a chave para expandir as fronteiras do conhecimento.

E, enfim, a análise. A tarefa de seleção dos depoimentos para compor este trabalho pode ser considerada uma das etapas mais difíceis de toda a pesquisa. Com um material discursivo e humano tão rico, saber escolher aqueles que melhor correspondiam à nossa proposta de trabalho exigiu muito desta pesquisadora em formação.

Procuramos identificar as imagens de si que Maria, Estrela, Pupi, Regina, Criméia, Rosa, Jessie Jane e a militante de organização anônima apresentaram em seus relatos e observamos o predomínio um trabalho de reconstrução dos sujeitos. É interessante destacar que, embora Murat tenha elaborado uma composição de relatos marcados pelas experiências pessoais, foi curioso observar discursivamente que as narrativas de vida individuais apresentaram pontos em comum. Na maioria das vezes, os sujeitos-narradores buscaram apresentar um "eu" melhor, em resposta àquilo que machuca seja na referência à maternidade, na própria resposta sobre como sobreviver a uma experiência traumática como a tortura e mesmo na recusa ao silenciamento.

Selligman-Silva (2005) compara os relatos como os de *Que bom te ver viva* a um dique cuja potência pode ser transformada em energia por causa do entrecruzamento entre vida íntima e pública. Por isso, a partir de uma metodologia interpretativa de trabalho, buscamos a todo momento trabalhar com nosso *corpus* sob os ângulos discursivo e social buscando compreender como eles se articulavam nos excertos analisados. Sem dúvida, uma abordagem múltipla tem seus riscos, mas consideramos exitosa a tarefa apresentar demonstrar que o gênero documental é realmente campo fértil para o trabalho de analistas do discurso.

Murat incluiu em uma sequência de quatro segundos cenas muito simbólicas para fechar o ciclo de reflexões das mulheres no que parece ser uma tentativa de finalmente responder por que ou como sobreviveram. Inspirados nessa combinação típica do modo performático, escolhemos as três imagens que compõem essa sequência na introdução de cada um dos capítulos. A imagem do portão e do cadeado trancado que antecede o primeiro capítulo representa os pontos ainda pouco conhecidos de nossa história. No segundo capítulo, o cadeado está aberto para as reflexões teórico-metodológicas e para as narrativas de vida. Já na terceira imagem, que abre o Capítulo 3, a cela escancarada deixa o dique discursivo finalmente fluir.

E esse dique é marcado por vozes corajosas de mulheres que ousaram resistir. Primeiro, ao golpe militar, depois às torturas, passando pela resistência aos imaginários conferidos a elas. Resistiram também ao silenciamento, estampando seus rostos – ou seu relato escrito – em um filme tão importante quanto *Que bom te ver viva*. E seguiram militantes, sempre em busca de uma sociedade melhor.

É sempre importante lembrarmos de lutas que foram travadas por direitos humanos ao longo de nossa história para lembrarmos de seguir em frente combatendo e denunciando tantas injustiças e violência que perpetuam, por isso, este trabalho também é um ato de resistência. Ao nos abirmos para esses depoimentos, nos posicionamos contra essa nuvem opressora que

ainda insiste em encobrir nossa história, em especial a história dos que estão à margem. Que outros pesquisadores continuem também resistindo, principalmente nas universidades públicas.

Iniciamos o trabalho falando sobre cinema e encerramos com uma frase do cineasta Alfonso Cuarón, dita à ocasião do lançamento do *teaser* de sua delicada narrativa de vida *Roma* (2018): “Existem períodos na história que assustam a sociedade e existem momentos na vida que nos transformam como indivíduos.” Acredito que essas palavras sintetizam todo o caminho percorrido da elaboração à conclusão deste trabalho. Não foi uma tarefa fácil mergulhar em um período do passado marcado pela violência e a intolerância, especialmente no contexto sócio-político contemporâneo, tampouco assumir a responsabilidade de trilhar um novo caminho em uma nova área de pesquisa. Mas foi também um momento de muito aprendizado e transformação pessoal e acadêmica. E essa travessia está apenas começando.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Literatura de resistência na América Latina: a questão das narrativas de testemunho. *Revista Espéculo*. Ano XII, número 37, 2007.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. São Paulo: Contexto, 2018.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- AUHLIN, Antoine. Ethos e experiência do discurso: algumas observações. In: MARI, H; MACHADO, I.L.; MELLO, R. (orgs). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD, 2001. p.201-225.
- BALLESTEROS DONCEL, Esmeralda. Usos sociales de las velas. Aproximación desde el análisis de materiales visuales. *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*, [S.l.], n. 28, p. 79-106, mayo 2014. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/12122/11442>>. Acesso: 11 out. 2018.
- BARBOZA, Nelson Alves. *O golpe no Brasil e a Revolução no Cinema*. Rio de Janeiro: Jornal Tipo Carioca Ltda, 2012.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BERGER, John. *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival*. New York: Verso Books, 2016.
- BEZERRA, Joana. Lúcia Murat: o cinema militante. *Revista de Cinema*, v. 5, n. 53, abril de 2005, p.18-23.
- BRASIL. *Relatório/Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014. vol. I.
- BRASIL. Presidência da República. Ministério da Justiça. *Lei da anistia política reverteu punições da época da ditadura*. Brasília: Governo Federal, 2017.
- BELIDO, Vivaldo. *Política, políticos & eleições*. Itaperuna, RJ: Ed. Alvorada, 1988.
- BERTAUX, Daniel. *Les récits de vie*. Collection 128. Paris: Nathan, 1997.
- BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. 11ª ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda*. São Paulo: UNESP, 2001.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: Nestrovski, Arthur; Seligmann-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

CARVALHO, Aline Torres Sousa. *O discurso da "santidade" em narrativas de vida de São Francisco de Assis e Francisco Cândido Xavier*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, p.220, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/RMSA-AHNP55>>. Acesso: 13 mar. 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick. L'identité culturelle entre langue et discours. In: *Revue de l'AQEFLS* vol.24, n°1, Montréal, 2002. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-langue.html>>. Acesso: 13 jul. 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual". In: MACHADO, I. L.; MELLO, Renato. *Gêneros reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Visadas-discursivas-generos.html>>. Acesso: 13 jul. 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise Semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L. & GAVAZZI, S. (orgs.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade lingüística, identidade cultural. In: Glaucia Proença Lara, Rita Pacheco Limberti (orgs.). *Discurso e (des)igualdade social*. São Paulo: Contexto, 2015.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

COLLING, Ana Maria. 50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. *OP SIS*, [S.l.], v. 15, n. 2, p. 370-383, dez. 2015. ISSN 2177-5648. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/33836>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

COSTA, Albertina de Oliveira et al. *Memórias das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DIAS, Reginaldo Benedito. A Comissão Nacional da Verdade, a disputa da memória sobre o período da ditadura e o tempo presente. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, p.71-95, janeiro-junho, 2013.

DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Tomo 3, vol.4. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995. (Col. História da Civilização Brasileira).

FIGUEIREDO FILHO, Celso Ramos. *Partido Operário Comunista (POC): história e memória de uma organização marxista-leninista (1968-1971)*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.8.2016.tde-13092016-135537. Acesso em: 06 out. 2018.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2010.

FREIRE, Marcius, PENAFRIA, Manuela. Biografias e histórias de vida. *Doc. ON-Line Revista Digital de Cinema Documentário: Biografias e Histórias de Vida*. Espanha: n.09 12/2010. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5355720>>. Acesso: 23 mai. 2018.

FULLAN, Danielle. *Persépolis, de Marjane Satrapi: do roman graphique à adaptação fílmica*. Monografia (Bacharelado em Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p.86. 2015.

GALLO, Carlos Artur. *Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça: Um Estudo sobre o Trabalho da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil*. Jundiaí, Paco Editorial: 2014.

GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; TRINDADE, Zeidi Araujo; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. *Mulheres e militância: encontros e confrontos durante a ditadura militar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GIGLIOLI, Daniele. *Crítica da Vítima*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.

GIORDANO, Alessandra. A arte de contar histórias e o conto de tradição oral em práticas educativas. In: *Construção Psicopedagógica*. São Paulo, v. 21, n. 22, p. 26-45, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-69542013000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 jul. 2018.

GUTMANN, Juliana. O que dizem os enquadramentos de câmera no telejornal?. *Brazilian Journalism Research*, vol. 8, número 2, 2012. p.64-79.

HARISSON, Marguerite Itamar. Light Upon Dark: The Anti-Dictatorship Work of Brazilian Filmmakers Lúcia Murat and Tata Amaral. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. n.

46, v.1, Tempe Arizona, maio de 2017. Disponível em: <https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=spp_facpubs>. Acesso em 12 de ago. 2018.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Pressuposto/Pressuposição. In: MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick (eds.). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à Linguística Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, Ingedore Villaça. *A Inter-Ação Pela Linguagem*. São Paulo: Contexto, 2007.

LAMPOGLIA, Francis; SILVA, Jonathan Rapahel Bertassi; BASTOS, Gustavo Grandini; ABRAHÃO E SOUSA, Lucília, Maria. Golpe ou revolução? Um jogo discursivo na mídia. *Entremeios: revista de estudos do discurso*. v. 12, jan-jun. 2016. Disponível em: <http://www.entremeios.inf.br/published/308.pdf>. Acesso: 26 mar. 2018.

LUNGARETTI, Celso. *Náufrago da utopia: vencer ou morrer na guerrilha, aos 18 anos*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

LYSARDO-DIAS, D. Representações sociais e *ethos*: algumas reflexões em torno de textos biográficos. In: GOMES, M. C. A. et al. *Práticas Discursivas: Construindo Identidades na Diversidade*. Viçosa: UFV, 2009.

LYSARDO-DIAS, D. Narrativas autobiográficas na mídia impressa. In: MACHADO, Ida Lucia. MELO, Mônica Santos de Souza (Orgs.). *Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2016.

MACHADO, Ida Lucia. Práticas discursivas: construindo identidades na diversidade... e na adversidade. In: GOMES, M. C.; MELO, M. S. S.; CATALDI, C. (Org.). *Práticas discursivas: construindo identidades na diversidade*. Viçosa: Arca, 2009.

MACHADO, Ida Lucia. Le rôle du récit de vie dans le discours politique de Lula. *Argumentation et Analyse du Discours*, n. 7, 2011, p.01-14. Disponível em: <<http://aad.revues.org/1166>>. Acesso: 02 fev. 2018.

MACHADO, Ida Lucia. Algumas reflexões sobre elementos de base e estratégias da Análise do Discurso. *Revista de Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte, v.20, n.1, jan./jun. 2012, p. 187-207. Disponível em: <<http://relin.letras.ufmg.br/revista/upload/20108-IdaLucia.pdf>>. Acesso: 02 fev. 2018.

MACHADO, Ida Lucia. A 'narrativa de si' e a ironia: um estudo de caso à luz da Análise do Discurso. *Cadernos Discursivos*, Catalão, v.1, p. 01-16, 2013.

MACHADO, I.L. O prefácio visto como uma prática discursiva em que diferentes vidas e obras se entrecruzam. *Revista GEL*, Campinas/São Paulo, volume 43, série 3, p.1129-1139, 2014. Disponível em: <revistas.gel.org.br>. Acesso em: 04 fev. 2018.

MACHADO, I.L. A narrativa de vida como materialidade linguística. In: *Revista da Abralin*, volume 14, número 2, p. 95-208, 2015.

MACHADO, Ida Lucia. Nos bastidores da Narrativa de vida & Análise do Discurso. In: MACHADO, Ida Lucia. MELO, Mônica Santos de Souza (Orgs.). *Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2016a.

MACHADO, Ida Lucia. Reflexões sobre uma corrente de análise do discurso e sua aplicação em narrativas de vida. Coimbra: Grácio Editor, 2016b.

MACHADO, I.L. Um espaço de liberação para vozes femininas? In: MACHADO, I.L.; SANTOS, J.B.C.; NUNES DE JESUS, S. (organizadores) *Análise do Discurso. Afinidades epistêmicas Franco-Brasileiras*. Curitiba: Editora CRV, 2016c.

MACHADO, I.L. Reflexões sobre a *memória familiar* da família Prestes. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, 18(1), 2017.

MACIEL, Wilma Antunes. VPR: contra a ditadura, pela revolução. In: SALES, Jean Rodrigues (org.). *Guerrilha e revolução: a luta armada contra a ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da Conversação*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

MAZINI, André. A década de 60 e a reinvenção do jornalismo. *Comunicação & Mercado/UNIGRAN* - Dourados - MS, vol. 01, n. 02 – edição especial, p. 101-115, nov 2012. Disponível em: <<http://www.unigran.br/mercado/paginas/arquivos/edicoes/1N2/9.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2018.

MEDEIROS, Angela; RAMALHO, Thalita. Que bom te ver viva - Memória das Mulheres. *O Olho da História*. n.14, Salvador (BA), JUNHO DE 2010. Disponível em: <<http://oohodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/angela.pdf>> . Acesso em 28 de ago. 2018.

MELLO, Renato de. O silêncio faz sentido. *Múltiplas perspectivas em Linguística* (Coletânea de trabalhos apresentados no XI Simpósio Nacional de Letras e Linguística e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística, realizado em Uberlândia de 22 a 24 de novembro de

2006.) / José Sueli de Magalhães, Luiz Carlos Travaglia (organizadores). - Uberlândia: EDUFU, 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_146.pdf>. Acesso em: 15 de out. 2018.

MEZAROBBA, Glenda. Mulheres na ditadura: as torturas sofridas e a luta contra o autoritarismo. *Revista Azmina*, 08 de maio de 2018. Disponível em: <<https://azmina.com.br/reportagens/mulheres-na-ditadura/>>. Acesso: 09 ago. 2018.

MORAES, Maria Lygia Q. *Feminismo, Movimentos de Mulheres e a (re)construção da democracia em três países da América Latina*. Campinas: IFCH/ Unicamp, Col. Primeira Versão, vol. 121, 2003.

MOSCA, Gaetano. *La classe politica*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1992.

MOURA, Heronides M.M. *Significação e contexto: uma introdução a questões de semântica e pragmática*. Florianópolis: Insular, 2006.

MURAT, Lúcia. Depoimento cinema e história. In: SEMINÁRIO 40 ANOS DO GOLPE DE 1964, 2004, Niterói e Rio de Janeiro. ABREU, Alzira Alves de; FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub; TOLEDO, Caio Navarro de; FERREIRA, Jorge; AQUINO, Maria Aparecida d. 1964-2004, *40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil : anais do seminário*. UFRJ, UFF, CPDOC, APERJ. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MURAT, Lúcia. *Nunca Mais Brasiliantage*, Berlin, 2014. Entrevista concedida a Anke Spiess e Lutz Taufer. Disponível em: <<http://www.wfd-projekte.de/wp-content/uploads/2014/08/L%C3%BAcia-Murat-Endfassung-port-adapt.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. Rio de Janeiro, v., n., 2002.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2014.

OLIVEIRA, E. M. de. Nosso corpo nos pertence: uma reflexão do feminismo pós-70. *Labrys Estudos Feministas. As relações entre mães e filhas (os) na solidão da tortura: reflexão de uma experiência*. v. 7, p.138-152, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

ORTIZ, Elsa Maria. *Né/não é? - Uma abordagem discursiva*. Organon. Porto Alegre, v.9. n. 3, p.155-162, 1995.

PARETO, Vilfredo. Tratado de sociologia geral. RODRIGUES, J. A. (Org.). *Vilfredo Pareto: sociologia*. São Paulo: Ática, 1984.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenção da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos 1960. In: CARNEIRO, M.L. (org). *Minorias silenciadas: histórias da censura no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: Seminário 40 anos do golpe de 1964, 2004, Niterói e Rio de Janeiro; ABREU, Alzira Alves de; FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub; TOLEDO, Caio Navarro de.; FERREIRA, Jorge; AQUINO, Maria Aparecida d. 1964-2004, *40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil : anais do seminário*. UFRJ, UFF, CPDOC, APERJ. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilha para os pesquisadores. In: SEMINÁRIO 40 ANOS DO GOLPE DE 1964, 2004, Niterói e Rio de Janeiro.; ABREU, Alzira Alves de.; FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub.; TOLEDO, Caio Navarro de.; FERREIRA, Jorge; AQUINO, Maria Aparecida d. 1964-2004, *40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil : anais do seminário*. UFRJ, UFF, CPDOC, APERJ. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

ROSA, Susel Oliveira. Mulheres versus ditadura, latifúndio e misoginia na Paraíba. *Estudos de Sociologia. Dossiê: Ditaduras no Cone Sul, Memória, Gênero e Feminismo*. Araraquara.v.20, n° 39, 2015 p.309-324. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7537/5625>>. Acesso: 20 jun. 2018.

ROSALEN, Eloisa. Das muitas memórias dos exílios. Anais XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1438608862_ARQUIVO_AnpuhNacionalEloisaRosalen.pdf>. Acesso: 12 set. 2018.

SELLIGMANN-SILVA. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Revista Projeto História*, São Paulo, n.30, p. 71-98, jun. 2005.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. In: *Tempo e Argumento - Revista do Programa de Pós-Graduação em História*. Florianópolis, v. 2, n. 1, jan. / jun. 2010. p. 3-20.

SOIHET, Rachel. Mulheres e Biografia. Significados para História. *Locus, Revista de História*. Juiz de Fora. v.o, n.1, p.33-48, 2003.

TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 1001-1022, dez. 2015 . Disponível em<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2015000301001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20 jun. 2018.

XAVIER, Elizabeth. Trajetória de ex-presas políticas da ditadura militar. In: SEMINÁRIO 40 ANOS DO GOLPE DE 1964, 2004, Niterói e Rio de Janeiro. ABREU, Alzira Alves de; FIGUEIREDO, Argelina Maria Cheibub.; TOLEDO, Caio Navarro de.; FERREIRA, Jorge; AQUINO, Maria Aparecida d. 1964-2004, *40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil : anais do seminário*. UFRJ, UFF, CPDOC, APERJ. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O Desafio do Cinema*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

XAVIER, Ismail. Prefácio. NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. Rio de Janeiro, v., n., 2002.

WISSE, Jakob. *Ethos and pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Adolf M.Hakkert Publisher, 1989.

REFERÊNCIAS EM MEIOS DIGITAIS

IHU ON-LINE. *As mulheres e a ditadura militar no Brasil*. Entrevista especial com Margareth Rago, 2009. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/26400-as-mulheres-e-a-ditadura-militar-no-brasil-entrevista-especial-com-margareth-rago>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

MURAT, Lúcia. Depoimento de Lúcia Murat à Comissão da Verdade do Rio. 2013. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio>>. Acesso: 14 mar. 2018.

MURAT, Lúcia: *Cineastas do Real*. Temporada 1, episódio 17. São Paulo: Canal Brasil. Exibido em 31 de janeiro de 2018.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos: 1922, 80 min, longa-metragem documentário. mudo. peb.

PARTICIPAÇÃO NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL. Ancine, 2016.

REIS FILHO, Daniel Aarão. In: VIZEU, Rodrigo. *Presidente da Semana detalha governo Costa e Silva, que aprofundou ditadura com AI-5*, 13 ago. 2018. Podcast. 1 MP3 (30 min.). Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/08/podcast-presidente-da-semana-detalha-governo-costa-e-silva-que-aprofundou-ditadura-com-ai-5.shtml>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

SÁ PESSOA, Gabriela. *Toffoli diz que hoje prefere chamar golpe militar de 'movimento de 1964'*. Disponível em: <<https://folha.com/598mcnj3>>. Acesso: 01 out. 2018.

SOLOMON, Andrew. *How Do Our Worst Moments Shape Us?* Palestra proferida no TED conference, mar. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2RJO4Fw>>. Acesso em 18 mar.2018.

QUE BOM te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: 1989, 100min. longa-metragem semidocumentário. son. color.

ANEXO 1
Lista de filmes que abordam a ditadura civil-militar brasileira

1. 15 filhos (1996) – Dirigido por Maria Oliveira e Marta Nehring
2. 1º de abril, Brasil (1989) – Dirigido por Maria Letícia
3. 1968 – Enigma. Passeata dos cem mil? (1968) – Diretor não identificado
4. 1972 (2006) – Dirigido por José Emílio Rondeau
5. ABC da greve (1979/1990) – Dirigido por Leon Hirszman
6. A derrota (1966) – Dirigido por Mario Fiorani
7. A dona da história (2004) – Dirigido por Daniel Filho
8. A dívida da vida (1992) – Dirigido por Octávio Bezerra
9. A luta do povo (1980) – Dirigido por Renato Tapajós
10. Ação entre amigos (1998) – Dirigido por Beto Brant
11. AI-5, o dia que não existiu (2004) – Dirigido por Paulo Markun
12. A Memória que me Contam (2013) – Dirigido por Lúcia Murat
13. A Opinião Pública (1967) – Dirigido por Arnaldo Jabor
14. Araguaya - Conspiração do silêncio (2004) – Dirigido por Ronaldo Duque
15. Arquivo Gui – Dirigido por Honestino Guimarães
16. A luta do líder (2006) – Dirigido por Paula Damasceno
17. As meninas (1995) – Dirigido por Emiliano Ribeiro
18. Ato de fé (2004) – Dirigido por Alexandre Rampazzo
19. Barra 68, sem perder a ternura (2000) – Dirigido por Vladimir Carvalho
20. Batismo de Sangue (2007) – Dirigido por Helvécio Ratton
21. Benjamin (2004) – Dirigido por Monique Gardenberg
22. *Besame mucho* (1987) – Dirigido por Francismo Ramalho Júnior
23. Blá, blá, blá (1968) – Dirigido por Andrea Tonacci
24. Braços Cruzados, máquinas paradas (1979) – Dirigido por Roberto Gervitz e Sérgio Toledo
25. Brasil, o relato de uma tortura (1971) – Dirigido por Haskell Wexler e Saul Landau
26. Cabra-cega (2005) – Dirigido por Toni Venturi
27. Cabra marcado para morrer (1984) – Dirigido por Eduardo Coutinho
28. Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo (2010) – Dirigido por Geneton Moraes Neto
29. Caparaó (2006) – Dirigido por Flávio Frederico
30. Cartas da Mãe (2003) – Dirigido por Fernando Kinas e Marina Willer
31. Céu aberto (1985) – Dirigido por Armando Lacerda

32. Chega de Saudades (1988) – Dirigido por Laís Bodansky
33. Cidadão Boilesen (2009) – Dirigido por Chaim Litewski
34. Clandestinos (2001) – Dirigido por Patrícia Moran
35. Condor (2007) – Dirigido por Roberto Mader
36. Contos da Resistência (2004) – Dirigido por Marcius Barbieri
37. Corpo em delito (1990) – Dirigido por Nuno Cesar Abreu
38. Corpo (2008) – Dirigido por Rossana Foglia e Rubens Rewald
39. De Pernambuco falando para o mundo (1982) – Dirigido por Michelini Bondi
40. Dezesperato (1968) – Dirigido por Sergio Bernardes
41. Diário de uma busca (2010) – Dirigido por Flávia Castro
42. Dois Córregos (1999) – Dirigido por Carlos Reichenbach
43. Dom Helder Câmara - O santo rebelde (2004) – Dirigido por Érika Bauer
44. Doramundo (1978) – Dirigido por João Batista de Andrade
45. Dr. Heráclito Fontoura Sobral Pinto, profissão advogado (1978) – Dirigido por Tuna Espinheira
46. E agora, José? (Tortura do Sexo) (1979) – Dirigido por Ody Fraga
47. Eles não usam black-tie (1981) – Dirigido por Leon Hirszman
48. Em nome da Segurança Nacional (1984) – Dirigido por Renato Tapajós
49. Em teu nome: a história de um exilado (2009) – Dirigido por Paulo Nascimento
50. Enquanto a tristeza não vem (2003) – Dirigido por Marco Fialho
51. Eunice, Clarice e Tereza (1978) – Dirigido por Joatan Vilela Berbel
52. Em busca de Iara (2014) – Dirigido por Flávio Frederico
53. Extremos do prazer (1982) – Dirigido por Carlos Reichenbach
54. Fênix (1980) – Dirigido por Silvio Da-Rin
55. Feliz Ano Velho (1987) – Dirigido por Roberto Gervitz
56. Frei Tito (1983) – Dirigido por Marlene França
57. Glauber, o filme - Labirinto Brasil (2004) – Dirigido por Silvio Tendler
58. Greve! (1979) – Dirigido por João Batista de Andrade
59. Hércules 56 (2006) – Dirigido por Silvio Da-Rin
60. História do Brasil (1974) – Dirigido por Glauber Rocha e Marcos Medeiros
61. Igreja dos oprimidos (1986) – Dirigido por Jorge Bodanzky
62. Jango (1984) – Dirigido por Silvio Tendler
63. Jardim de guerra (1968) – Dirigido por Neville d'Almeida
64. Lamarca (1994) – Dirigido por Sérgio Rezende

65. Leucemia (1978) – Dirigido por Noilton Nunes
66. Liberdade de Imprensa (1966/1967) – Dirigido por João Batista de Andrade
67. Linha de montagem (1982) – Dirigido por Renato Tapajós
68. Manhã cinzenta (1969) – Dirigido por Olney São Paulo
69. Marighella - Retrato falado do guerrilheiro (2001) – Dirigido por Silvio Tendler
70. Memória do movimento estudantil (2007) – Dirigido por Silvio Tendler
71. Memória para uso diário (2007) – Dirigido por Beth Formaggini
72. Memórias Femininas da Luta Contra a Ditadura Militar” (2015) – Do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (UFRJ)
73. Muda Brasil (1985) – Dirigido por Oswaldo Caldeira
74. Nada será como antes, nada? (1984) – Dirigido por Renato Tapajós
75. No olho do furacão (2002) – Dirigido por Renato Tapajós e Toni Venturi
76. Nunca fomos tão felizes (1983) – Dirigido por Murilo Salles
77. O ano em que meus pais saíram de férias (2006) – Dirigido por Cao Hamburger
78. O apito da panela de pressão (1977) – Dirigido pelos Diretórios Centrais dos Estudantes da Universidade de São Paulo (USP) e PUC São Paulo
79. O beijo da mulher aranha (1985) – Dirigido por Héctor Babenco
80. O bom burguês (1979) – Dirigido por Oswaldo Caldeira
81. O caso dos irmãos Naves (1967) – Dirigido por Luís Sérgio Person
82. O desafio (1965) – Dirigido por Paulo César Sarraceni
83. O dia que durou 21 anos (2010) – Dirigido por Camilo Tavares
84. O Evangelho segundo Teotônio (1984) – Dirigido por Vladimir Carvalho
85. O jogo da dívida – Quem deve a quem? (1990) – Dirigido por Eduardo Coutinho
86. O outro lado do paraíso (2014) – Dirigido por André Ristum
87. O país dos tenentes (1987) – Dirigido por João Batista de Andrade
88. O País de São Saruê (1967) – Dirigido por Vladimir Carvalho
89. O que é isso, companheiro (1997) – Dirigido por Bruno Barreto
90. O sol - Caminhando contra o vento (2006) – Dirigido por Tetê Moraes
91. O Velho - A história de Luís Carlos Prestes (1966) – Dirigido por Toni Venturi
92. Oito universitários (1967) – Dirigido por Carlos Diegues
93. Os anos JK (1980) – Dirigido por Silvio Tendler
94. Os fuzis (1964) – Dirigido por Ruy Guerra
95. Os homens do presidente (ou Plante que o João Garante) (1984) – Dirigido por Paulo Rufino

96. Os dias com ele (2014) – Dirigido por Maria Clara Escobar
97. Palestina do Norte, o Araguaia passa por aqui (1998) – Dirigido por Dácia Iapina
98. *Panair* do Brasil (2007) – Dirigido por Marcos Altberg
99. Patriamada (1984) – Dirigido por Tizuka Yamasaki
100. Paula: a história de uma subversiva (1979) – Dirigido por Francisco Ramalho Júnior
101. Peões (2004) – Dirigido por Eduardo Coutinho
102. Perdão, Mister Fiel - O operário que derrubou a ditadura no Brasil (2008) – Dirigido por Jorge Oliveira e Pedro Zoca
103. Pra frente, Brasil (1983) – Dirigido por Roberto Farias
104. Prata Palomares (1972) – Dirigido por André Faria
105. P.S.W. Uma crônica subversiva (1988) – Dirigido por Paulo Halm, Luiz Arnaldo Dias Campos
106. Quase dois irmãos (2005) – Dirigido por Lúcia Murat
107. 400 contra 1 - Uma história do Comando Vermelho (2010) – Dirigido por Caco Souza
108. Que bom te ver viva (1989) – Dirigido por Lúcia Murat
109. República da traição (1970) – Dirigido por Carlos Ebert
110. República de Assassinos (1979) – Dirigido por Miguel Faria Júnior
111. Resistência.doc (2007) – Dirigido por Carolina Dayer
112. Repare bem (2012) – Dirigido por Maria de Medeiros
113. Santos e Jesus, metalúrgicos (1984) – Dirigido por Claudio Kahns e Antônio Paulo Ferraz
114. Sobral - O homem que não tinha preço (2012) – Dirigido por Paula Fiuza
115. Sobre os anos 60 (1999) – Dirigido por Jean-Claude Bernardet
116. Sônia morta viva (1985) – Dirigido por Sérgio Waisman
117. Sonhos e desejos (2006) – Dirigido por Marcelo Santiago
118. Terra em transe (1967) – Dirigido por Glauber Rocha
119. Tempo de resistência (2004) – Dirigido por André Ristum
120. Três irmãos de sangue (2006) – Dirigido por Ângela Patrícia Reiniger
121. Torre das Donzelas (2015) – Dirigido por Susanna Lira
122. Universidade em crise (1975) – Dirigido pelo grêmio da Faculdade de Filosofia da USP
123. Utopia e Barbárie (2009) – Dirigido por Silvio Tendler
124. Vala comum (1994) – Dirigido por João Godoy
125. Várias Vidas de Joana (2009) – Dirigido por Cavi Borges
126. Veias e vinhos - Uma história brasileira (2006) – Dirigido por João Batista de Andrade
127. Vlado - 30 anos depois (2005) – Dirigido por João Batista de Andrade

128. Você também pode dar um presunto legal (1973-2006) – Dirigido por Sérgio Muniz
129. Voo cego rumo sul (2004) – Dirigido por Hermano Penna
130. Vozes do medo (1970) – Dirigido por Maurice Capovilla
131. Zuzu Angel (2006) – Dirigido por Sérgio Resende

ANEXO 2
Transcrição do documentário *Que bom te ver viva*

Legenda

Atriz-guia: AG

Maria do Carmo Brito: M

Estrela Bohadana: E

Maria Luiza G. Rosa (Pupi): P

Regina Toscano: RT

Criméia de Almeida: C

Militante de organização (Anônima): A

Rosalinda Santa Cruz (Rosa): RO

Jessie Jane: J

[00:00:04] **Nota:** Em 31 de março de 1964 um golpe militar derrubou o governo civil no Brasil. Quatro anos depois, em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o Ato Institucional nº 5, que suspendeu os últimos direitos civis que ainda vigoravam no país. Era o golpe dentro do golpe. A partir daí, a tortura tornou-se uma prática sistemática usada contra todos os que fizessem oposição ao regime.

Este é um filme sobre os sobreviventes destes anos.

[00:00:31] **Epígrafe:** "A psicanálise explica porque se enlouquece, não por que se sobrevive"
Bruno Bettelheim

[00:00:39] **AG:** Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa exatamente aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de "Por que sobrevivemos?", seria "Como sobrevivemos?".

[00:02:06] **AG:** O que? Saiu um depoimento meu no jornal? Mas eu não dei entrevista nenhuma. (+) Ah, eles devem ter tirado do "Brasil Nunca Mais". Fala o que, hein? Hum (+) tortura sexual? Não, não. Então isso aí foi da Comissão de Justiça e Paz, sei lá. É, eu vou comprar o jornal. Tá, depois te ligo. Tchau.

[00:02:44] **AG:** Alô. Oi, mãe. (+) Porra, não me enche o saco, mamãe. Não, eu não dei entrevista nenhuma. (+) Não dei! O cretino do jornalista tirou do lugar, não teve sequer a gentileza de perguntar se eu queria que saísse publicada, foi isso. (+) Agora esquece, né? (+) Mamãe, esquece. Cê não sabe que o jornal do dia seguinte é aquele que a gente limpa a bunda? (+) Tá, tá bom, eu prometo fazer a piada com mais estilo da próxima vez. (+) Tchau.

[00:04:15] **E:** Meu nome é Estrela Bohadana.

[00:04:33] **P:** É só o fato que cê qué né, seco, né?

[00:04:52] **RO:** Éramos torturados geralmente sem roupa, né? E o nosso corpo era um (+) objeto de tortura.

[00:05:13] **AG:** Acho que não vai ter problema não, saiu no pé da página, (+) ninguém lê nada mesmo até o fim. (+) [Olha para a câmera] Muito menos você, não é, querido? (+) Você é tão preguiçoso. (+) Talvez se lesse, apenas pensasse: "Hum, que coisa velha!". Eu iria ficar muito

puta em lhe explicar que não é velho não. Que eu detesto fazer as denúncias, mas que não saberia viver sem fazê-las, mas isso você não entende, não é?

[00:05:18] **A:** Este é o depoimento que posso fazer se você quiser usá-lo anonimamente, tem minha autorização.

[00:06:07] **C:** Eu estava disposta a pagar com a vida o preço da minha liberdade.

[00:06:27] **RT:** Porra (+) ai gente (+) peraí só um minuto, tá? Eu vou melhorar.

[00:06:54] **J:** Não, não, é (+) faz muitos anos que eu não falo disso, então (+). Pensei que eu não ia falar mais sobre isso.

[00:07:27] **AG:** Droga (+) ele não me telefonou, hein? Ai (+) eu tenho certeza que ele leu a matéria e agora não quer mais me ver (+) Tá simplesmente sem saber o que fazer, o bobalhão, idiota. Acha que não vai mais conseguir trepar comigo porque com mártir não se trepa. É Nossa Senhora (+) é Joana d'Arc. Quem é que trepa com Joana d'Arc? É isso, né, cara? (+). Não dá pra pensar que é humano, que tem vontade, que faz cocô, que (+) tem tesão, não dá! Quem sobreviveu não é humano (+) igual ao torturador, que também não é. Oh, merda, oh merda (+) pior é que eu também acho isso. (+) [Olha para a câmera]: Todos vocês acham que a gente é diferente, só pra fingir que nunca vão estar no lugar da gente, né? (+) Às vezes eu também acho. Aqui, vamos fazer, fazer aquela coisa: uma forca pra cada um de nós em praça pública! (+) Pode parar, pode parar (+) Guardem a minha pra quando eu tiver oitenta anos. Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar!

[00:09:29] **M:** A minha prisão não devia ter acontecido, porque eu fui num encontro com um companheiro que já havia faltado a dois pontos seguidos. O ponto era com Juarez Brito, meu marido.

[00:09:48] **M:** Bom, nós tínhamos um pacto, o Juarez e eu: um matava o outro e depois suicidava. A arma tava comigo. Quando começou o tiroteio, eu não o matei, eu atirei. (+) Ele então arrancou a arma da minha mão e deu um tiro no próprio ouvido. Enquanto isso, o carro tinha virado uma peneira, mas eu só levei um tiro no dedo mindinho. Não sei como também.

[00:10:24] **M:** Muita gente me pergunta sobre esse pacto de morte. Esse pacto de morte não tinha muito a ver com política. Esse pacto de morte tinha que a ver com o fato de que a gente achava que não conseguiria sobreviver ao outro (+) mas a minha experiência mostrou que na verdade essa história de "tresloucada mata os filhos e ateia fogo nas vestes", isso é coisa de tresloucado mesmo, gente normal não faz isso. Quando chegou na hora, eu atirei neles, ele arrancou a arma de mim e atirou em si mesmo, mas nenhum de nós matou o outro. (+) Agora, eu demorei MUITOS anos a descobrir que foi a minha parte saudável que fez dar o tiro, em vez de cumprir ou me matar, ou matar ele. É (+) a saúde consistia em atirar, em se defender e não em se matar, se entregar. Demorei demais a descobrir, eu me sentia muito culpada de não ter morrido. Eu tenho a impressão que eu descobri que esse tiro que eu dei neles era de saúde e me reconciliei com essa situação na minha primeira gravidez. Descobri que a melhor coisa do mundo era ser mulher, descobri porque que o homem tem que mandar no mundo. Porque a barriga dele só produz cocô, deve ser uma coisa terrível isso. E a gente produz vida e é uma coisa (+) não é uma frase, não é um troço intelectualizado não. Foi uma descoberta TÃO bonita, aí que eu descobri que ser mulher era o maior barato.

[00:12:13] **AG:** Observando do lado de fora como um *voyeur* olha pela janela da vizinha, meu olhar é igual ao de todo mundo. E a história de Maria hoje, uma educadora que é casada e tem dois filhos parece não ter muito a ver com esse passado. Na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida, mas isso explica ou encerra tudo?

[00:12:38] **M:** O que que foram aqueles sessenta dias? É muito (+) é muito (+) parece que são sessenta anos. Isso eu já disse, não dá pra descrever (+) é uma coisa terrível porque é uma luta constante pra você se manter inteiro.

[00:13:00] **M:** Eu me lembro que eu tava menstruada, eles então, pra me pendurar no pau de arara, em consideração a eu ser uma senhora, me punham uma calça nojenta, uma calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa, e eu ficava lá pendurada com aquela calça porque começou uma (+) a pingar e eles disseram que não tavam a fim de ver aquele espetáculo, então (+) puseram a calça. Aí, de vez em quando, eles me pegavam de calça e tudo e me jogavam dentro de um aquário que tinha ali numa outra sala. Depois pegava e tornava a pendurar no pau de arara. Isso durou até (+) eu não me lembro bem, é tudo confuso. Só me lembro que teve uma hora que (+) é (+) tavam tirando a minha pressão, aí o outro sujeito dizia assim: "Não, pode continuar. Pressão de atleta, pode continuar".

[00:13:49] **AG:** Como integrar esta dona de casa com a história épica da ex-estudante que organiza camponeses, participa de uma organização de guerrilha urbana, é presa, trocada por um embaixador sequestrado e passa dez anos no exílio?

[00:14:06] **AG:** Sua mãe, também perseguida, a acompanhou pelo mundo afora.

[00:14:13] **Mãe de Maria do Carmo:** No princípio, a vida dela foi muito difícil. Ela tinha pesadelos incríveis, alucinações, sofreu muito. E um médico do Chile chegou a me dizer que se ela houvesse perdido uma mão ou um dedo, seria fácil, porque a gente veria o problema. Mas não, o que ela perdeu foram células cerebrais. Isso dificultou muito no princípio a vida dela. Felizmente, ela superou tudo isso e hoje ela educa muito bem os seus filhos e, sobretudo, ela guarda uma grande coerência de vida.

[00:14:58] **AG:** No orgulho da mãe, a afirmação visceral de que tudo está superado. Não interessa sequer se é verdade. (+) No ciclo da vida, sua filha sobreviveu. Esta é a única resposta que o mundo deve ouvir. E Maria, quando se tornou mãe também entendeu isto, mesmo que o sofrimento continue.

[00:15:31] **M:** Eu sou capaz de adoecer, é (+) só de ficar puxando desgraça. Vamos supor, eh (+) há poucos dias atrás, eu tava numa praia e a minha mãe, o meu marido e meus dois filhos saíram pra ir numa cachoeira e tal, e eu resolvi não ir. Aí, armou um temporal terrível. Aí, eu comecei a imaginar eles atingidos por um raio e meia hora depois eu tava vomitando. Eu sou capaz de adoecer com a minha imaginação. E eu não tinha nada disso antes, quer dizer, suponho que seja uma sequela.

[00:16:18] **AG:** O difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo. Um difícil equilíbrio que para quem está de fora é impossível, como as colegas de trabalho que, espantadas, ouvem falar da história.

[00:16:33] **Colega de trabalho de Maria do Carmo:** Apesar disso tudo, Maria do Carmo teve dois filhos, dois filhos lindos. E eu não sei como uma pessoa que passou por tudo isso, por toda essa problemática da tortura, consiga ter estrutura, porque eu, nem para ouvir eu tenho.

[00:16:58] **AG:** [olhando para a câmera] Filhos da puta! Não adianta, não é? Três horas dando entrevista para sair isso? Chamar o filho da mãe do torturador de médico e eu de terrorista? Ah (+) vinte anos depois ele continua sendo doutor e a mim o que me fizeram? A mim só me tiraram o capuz. Se pelo menos tivessem colocado um "ex-", não é, antes de cada nome, ex-torturador e ex-terrorista. (+) Que não é pedir muito isso, não é? Olha, podia até ser "médico e ex-terrorista", nem precisava colocar profissional liberal. Mas médico e terrorista? E ainda por cima com aquele ar de quem ouve os dois lados. Tudo muito científico, tipo, veja como se faz uma boa e sólida imprensa liberal. Vocês já imaginaram como seria versão neutra e científica do caso Mengele?

Numa entrevista exclusiva ao nosso repórter especial no Paraguai, o médico Joseph Mengele explicou que não teve qualquer responsabilidade na transformação daquela sub-raça em sabão. Seu objetivo, disse ele, era apenas demonstrar a superioridade dos arianos e, para isso, algumas pesquisas precisavam ser feitas. Ao concluir a sua entrevista, o médico alemão esclareceu que não podia ser visto como responsável pelas barbaridades de que os nazistas são acusados.

Insistiu também em destacar que esses atos não foram devidamente provados e levantou a hipótese de que boa parte dessas denúncias se deve a uma propaganda intensa, subliminar, mas de grande alcance feita pelos chamados sobreviventes. Huf..

[00:19:13] **E:** Eh, eu acho que talvez uma das experiências mais marcantes dentro do processo todo de tortura tenha sido a (+) o que eles chamavam de, de (+) era uma espécie de procissão, né? Em que isso foi feito em Barra Mansa, onde tinha um padre também preso, e eles colocavam todo mundo nu e com uma vela na mão, essa vela amarrada em fios elétricos, né? E todo mundo tendo que cantar "Jesus Cristo eu estou aqui". E quem não cantasse ia pro pau de arara.

[00:19:49] **AG:** Estrela, quando foi presa, era uma garota secundarista que queria fazer arquitetura. Só que saiu da cadeia cheia de dúvidas e de novas perguntas. Desistiu da arquitetura e acabou doutora em Filosofia, tentando entender durante todos esses anos a loucura latente daquela procissão. Hoje, talvez as respostas não tenham ficado mais fáceis, mas Estrela conseguiu se aproximar mais das contradições, mesmo das que chegam tão perto do seu útero materno.

[00:20:22] **E:** Eu tenho um filho de dez anos e um que vai fazer quinze, né? Mas o que eu sinto nos dois é que, embora (+) quer dizer, o fato de eu ter sido presa e ter sido torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale, né? Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça. Então eu acho que eles de alguma forma reivindicam que eu esqueça. Talvez pra que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa.

[00:21:01] **AG:** Não falar. Lembrar das histórias contadas por seus pais judeus e que na sua adolescência não faziam parte do seu mundo. Como a sua história hoje não faz parte do mundo dos seus filhos. Com seu segundo marido, psicanalista e também judeu, pode ser feita a ponte entre passado e presente.

[00:21:27] **Marido Estrela:** Estou casado com a Estrela há cinco anos. Nós já conversamos muito sobre a tortura (+) mas eu tenho certeza que não tanto o quanto seria necessário. (+) Falar (+) sobre esse tipo de coisa provoca um sofrimento muito grande. Se por um lado não se pode fingir que isso não aconteceu, por outro lado (+) é impossível (+) falar apenas disso, digamos, porque não sobraria espaço para a (+) a vida que continua. De um lado seria como fingir que não houve nada, de outro lado, seria como fingir que não se sobreviveu. Eu posso comparar isso a (+) a experiência dos judeus na Segunda Guerra Mundial, e não só dos judeus. Um trauma que não pode ser esquecido, simplesmente não pode ser esquecido, mas também não pode ocupar a vida inteira da pessoa. (+) E o problema é que o equilíbrio nesse tipo de situação é impossível, de modo que o sofrimento é garantido pro resto da vida.

[00:22:08] **AG:** Conviver com o sofrimento sem perder, por exemplo, o prazer de pensar. Isto é possível? O prazer está aí, claro, ostensivo. Mas e o resto?

[00:23:03] **E:** E o que eu tenho percebido é que quando você se coloca, mobiliza muito as pessoas, né? Ninguém quer ouvir. (+) Ou aqueles que escutam ficam tão, tão mobilizados que enxergam um certo constrangimento. Onde você acaba se perguntando qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa, né?

[00:23:36] **AG:** Sobrevive-se, reflete-se, ensina-se, mas também tem surpresas no fim do túnel, como ver o nosso medo se transformar na coragem do outro.

[00:23:48] **Amigo Estrela:** Eu nasci em 65 [1965]. Eu e toda minha geração fomos muito poupados do que se passava no Brasil (+) naquele momento. A primeira vez que escutamos, que a gente ouviu falar em tortura, foi quando chegaram os primeiros escritos do exílio, as primeiras pessoas que voltavam aqui. E acho que havia uma preocupação muito grande em resgatar a existência daquele momento. E eu ficava muito assustado com a descrição das torturas que as pessoas, de que como eram as torturas daquele momento, do que eram as torturas. Estrela foi a primeira pessoa que eu conheci, da minha relação, que havia sido torturada. E foi a primeira experiência de saber de como era ter sido torturada e como era possível resistir a isso, sobreviver a isso. E acho que dá uma segurada no medo você ver uma pessoa que passa por isso e me ensina tanto, que tá a mil na vida agora.

[00:25:16] **AG:** Se eles pensam que eu vou dançar, eles tão tão enganados! Eles não sabem com quem tão lidando. Eu não dancei no pau de arara, agora vou dançar porque um velho gagá me despediu? olha pra câmera: Não adianta dizer que não tem nada a ver porque tem sim! E um dia tem troco! (+) Ele não pode fazer isso comigo não, quem que ele pensa que é? Me deixou completamente sem ação, amarrada, paralisada. (+) Mais uma vez pendurada. (+) Oh meu Deus, será que eu não posso ser sacaneada sem pensar nisso? O cara que me despediu tá tão velhinho, gagá, tá perto do túmulo (+) E pra mim é como se fosse o grande torturador todo poderoso.

[00:26:29] **E:** O que eu sinto é que em termos assim (+) é (+) conscientes, não, eu não fico medindo pra ver quem tá ganhando, quem tá perdendo. Se o torturador é eu, ou eu. Mas eu sinto que até há muito pouco tempo atrás eu elegia alguns torturadores na minha vida, né? Pessoas em que (+) por terem uma atitude que eu considerava agressiva, deplorável, violenta eu elegia como meu torturador e me relacionava dessa forma, né?

[00:27:09] **AG:** Lembra quando você me chamou de cachorrinho de Pavlov? Você disse que não ia precisar mais dar choque com a força dos primeiros dias porque a dor seria igual. (+) Naquele dia você só se esqueceu de dizer que isso valia pra sempre. E pode até ser, sabe? Mas

em troca disso tanta gente que morria de medo de você hoje precisa de mim. E você fica aí se escondendo em empreguinhas de assessoria. A gente te descobre e denuncia. (+) Eu acho pouco (+) tinha te prometido um julgamento, mas o nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas. Ficamos apenas com as nossas pequenas vinganças. Mas diga-me: o que a sua mulher achou quando leu no jornal que você andou fazendo tortura sexual? E o que você achou quando eu dei aquela fantástica entrevista na televisão falando sobre o meu último trabalho? (+). Pode ser que o seu cachorrinho de Pavlov vá passar o resto da vida levando choque (+) mas ele venceu.

[00:28:53] **P:** Quando eu fui presa eu tinha uma, uma, eu tinha uma sensação muito grande de poder. Como eu acreditava muito no que eu tava fazendo, acreditava, na (+) que a gente ia conseguir transformar o mundo e eu achava que os torturadores e a polícia eram seres quase que inferiores, assim. Eu tinha essa muita segurança em mim, né? E achava que eu ia conseguir dominar a situação e (+) dominar mesmo a situação. E aí a situação foi indo e a tortura foi acontecendo até um ponto em que eu cheguei a uma situação-limite em que eu já não aguentava mais. Foi num momento em que eles queriam que eu passasse pro lado deles, né, que eu começasse a passar informação. E eu ainda tentava resistir. Eles me puseram numa cela com um pessoal que tinha acabado de chegar e as meninas eram muito novas, tavam apavoradas. E eu pedi a elas então que (+) que me falassem, falassem pra mim o que que tava acontecendo e elas acabaram passando alguma informação pra mim. Aí, eles desceram numa nova sessão de tortura e me ameaçaram. Não chegaram nesse momento nem a me torturar, mas tinha um circo armado e disseram que tinham um gravador muito potente na cela e que eu devia contar tudo que as meninas tinham me contado. E aí é que eu senti assim como eu tava absolutamente entregue e eu acabei falando, né (+) Que essas alturas eu já tava presa há muito tempo, já tinha apanhado muito e eu senti a degradação minha, né, enquanto ser humano e a impotência mermo. E hoje eu sinto isso em relação ao poder e em relação a outras coisas da vida também, né, mais.

[00:30:45] **Amigo Pupi:** Eu conheci Pupi logo após a sua última prisão. Desde dessa época nós fazíamos movimento político juntos e, no entanto, nunca conversamos profundamente sobre a questão da tortura. Me parece que é um tema que constrange a todos, tanto quem fala da sua experiência quanto quem ouve. E por isso, é um tema muito difícil de se falar. Inclusive, quando ela falou sobre esse filme eu perguntei a Pupi: ‘Mas quem vai ver um filme sobre tortura?’

[00:31:15] **AG:** Quem vai ver o filme além de nós? Nossas guerras são maiores ou apenas o nosso medo é maior? Pupi nunca deixou de militar e durante os anos 70 foi presa mais três vezes. Nem por isto conseguiu discutir a questão da tortura.

[00:31:33] **P:** É impossível discutir, então dá uma sensação de solidão e nessa, nessa segunda, nessa terceira prisão, quando eu tentava discutir com os companheiros, né? E que ninguém queria discutir isso e quando eu fui presa e que de novo aconteceu essa coisa terrível que é você ter que (+) que não aguentar falar as coisas, né, eu fui extremamente censurada de novo, mas também passa, porque as pessoas não conseguem censurar muito tempo e depois esquecem, esquecem inteiramente que te censuraram porque é uma coisa que as pessoas não seguram, né? Não seguram porque não têm coragem de discutir, não têm coragem de enfrentar a discussão, porque é uma coisa longe da vida das pessoas. Eu acho que só fica pra quem viveu. Pra quem não viveu é: deu um pisão no pé e saiu andando. "Pisei no pé? Não, não lembro."

[00:32:29] **AG:** Ir ao cinema, namorar, ter filhos. Depois de tudo que passou, especialistas ou não, a perplexidade é a mesma e nem o psicanalista de Pupi consegue escapar.

[00:32:44] **Psicanalista Pupi:** A perplexidade vem não do fato dela não ter sentido, porque ela sentiu a ocasião. Mas pelo fato dela ter sabido administrar por conta própria (+) aquilo que de traumático ela sofreu.

[00:33:08] **AG:** A perplexidade da vida. Depois de três casamentos, Pupi está novamente separada. Vive entre seus dois filhos e o trabalho como médica sanitária na Baixada Fluminense. Os filhos? Não há qualquer dúvida sobre o que eles representaram.

[00:33:31] **P:** E aí quando eu fiquei grávida, eu tava até fazendo terapia. E (+) e aí o terapeuta falou: "Não, agora eu acho que você já tá bem, vai embora pra casa, vai ter seu filho, vai criar seu filho." Porque é uma vida nova que surge, porque é uma esperança grande, né, que vem junto. E aí você se desloca do social mais pro individual e aí vai viver uma outra coisa.

[00:34:11] **AG:** Mas se a vida tem a capacidade de adquirir novas dimensões, também não nos consegue garantir *happy endings*. A música e a dança vão acabar, e as dificuldades estarão lá mais uma vez.

[00:34:26] **P:** Díficil a tortura, difícil depois. É o fato de você falar o que você não quer falar, ou seja, você falar, você se abrir e entregar a sua vida. Porque quando você acredita como eu acreditava e eu acredito ainda, né, na possibilidade da gente transformar esse mundo num mundo melhor e você tá lutando pra isso e alguém te desestrutura e você entrega aquilo que te é mais caro, que são os elementos, os instrumentos pra você transformar essa sociedade que era na época a organização que eu participava, isso te tira um pedaço da alma, né? Isso eu não tenho de volta e acho que não vou ter nunca esse pedaço na minha alma que é você conseguir se sentir inteira, né? Querendo e podendo fazer. Aí hoje eu quero fazer e sei que eu tenho um limite, né?

[00:35:18] **AG:** Você não vai acreditar no que eu fiz. Nós estávamos num almoço de trabalho. Sabe como é que é né? Tudo muito fino, tudo muito intelectualizado. Aí, papo vai, papo vem, não sei quem começou a falar e a lembrar as marcas no Brasil deixadas pela ditadura. Sabe, negócio da questão cultural, essas coisas. Desta vez, eu marquei a fala. Esperei a deixa direitinho, respirei fundo, e eu comecei assim (+) assim como quem não quer nada: 'Eu por exemplo, nos meus primeiros meses de DOI-CODI...' e continuei, né, como se estivesse falando do vestido da cretina que tava lá do outro lado. Menino, mas foi uma coisa tão horrorosa, pintou um baixo astral na mesa, ninguém conseguia continuar o papo. O carinho que tava do meu lado, eu podia ver porque tava escrito na cara dele, não sabia o que fazer: "Oh meu Deus do céu, agora o que que eu faço? Eu pergunto pra ela alguma coisa ou não pergunto?" A cretina que tava do outro lado (+) eu senti que ela quis pegar na minha mão, assim, num gesto de solidariedade, né? Mas ela preferiu uma frase curta e bem afetiva: "Que tempos, hein." (+) Eu juro que foi muito engraçado! Desta vez era eu quem sentia na forma como eles me olhavam, na maneira com eles buscavam o que fazer com as mãos, não sabiam o que fazer com as mãos, cada uma das suas dúvidas. Desta vez, quem dirigiu o espetáculo fui eu. (+) Fui eu quem jogou o amendoim.

[00:37:14] **RT:** Eu fui presa no dia seis de março de 1970, acabando de fazer uma panfletagem numa fábrica ali no Jacarezinho. Houve uma perseguição, né, nós éramos sete pessoas em dois carros diferentes, né, e houve uma perseguição de várias viaturas, né, da polícia. Inclusive, na nossa fuga, a gente subiu pra uma pedreira e o próprio corpo de bombeiros ajudou a polícia a nos tirar de lá, né. A violência começou já desde essa pedreira, né, onde eu fui despida e procuraram até dentro da minha xoxota mesmo se eu tinha alguma arma, coisa que eu acho que

eles sabiam que não teria mesmo, acho que era um negócio muito mais para me degradar, né, e a partir daí eu fui pro DOI-CODI, né?

[00:38:15] **AG:** Depois do centro de tortura Regina ficou um ano presa. Quando saiu, voltou a estudar, se formou e teve três filhos.

[00:38:26] **RT:** Quando fui presa eu tava grávida e perdi esse neném que seria o meu primeiro filho lá, né. E durante a cadeia toda, né, o que realmente me segurou era a vontade de ter um filho, né, eu tinha a certeza que eu ia ter filho. Isso representava pra mim vida, né. Se eles tavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida, né? E ter um filho pra mim simbolizava e simboliza até hoje, né, a resposta que a coisa continua, que a vida tá aí, né que as coisas não acabam, né. E a primeira coisa que eu fiz ao sair da cadeia e logo depois Paulo, que era casado comigo na época também saiu, foi engravidar. E Daniel nasceu, né? Muito representando pra nós, né, pra mim, a vida. E os outros filhos que eu tive depois, André e Cecília, né, continuaram fortalecendo, né? Esse símbolo, né, que eu acho que, é a coisa mais forte, que eu tenho são as crianças, né? Se alguém um dia quis me matar por estar lutando, né? Eu dei uma resposta com a vida, né, a e a vida dos meus filhos né?

[00:39:43] **RT:** Olá moçada! Tudo bem, Dani? Tudo bem?

[00:39:57] **AG:** Estranhas as marcas que deixamos sem perceber. Regina hoje está novamente separada, mas seu segundo marido, que não tivera contato com a política da ditadura, nunca esqueceu uma noite em que a memória veio à tona sem freios ou censuras.

[00:40:12] **Ex-marido:** Eu me lembro uma coisa mais de perto, foi uma vez que a gente fez uma viagem e ganhei um livro do Gabeira de presente que contava os fatos da época. E Regina varou a noite lendo esse livro e eu acordei com ela balbuciando, né, assim numa convulsão, dizendo: "Filha da puta, filha da puta" numa referência clara aos torturadores dela.

[00:40:41] **RT:** A epilepsia surge mais ou menos em mim na minha adolescência, por volta de catorze, quinze anos, né? Mas ela era controlada não só em cima de medicamentos, né, mas também em cima de terapia com base psicanalítica, né? E quando eu só (+). Eu fui torturada, não só, né, parou não só o medicamento, como também a terapia. E além do mais, né, todo o tipo de tortura, né, que eu sofri parece que acirrou muito mais. O que eu sentia na tortura era que eu não tinha controle sobre mim, né? E não era um controle só no momento né, de eu ter, né, como eu chamo às vezes, o estrebuchinho, né? Mas eu sentia é que aquilo não tinha muito a ver comigo, eu me sentia desligada, né, que não sabia o que tava fazendo ali, né? E com muito medo de ter novamente uma convulsão e eles se aproveitarem da minha convulsão, né, pra me torturarem em cima. Então era um negócio muito confuso. Eu acho que tinha a tortura que era um negócio que fisicamente batia em cima de mim e tinha também a epilepsia, que era um negócio que eu não queria ter, mas ao mesmo tempo eu não tava com condições nem psíquicas pra controlar, nem tinha o medicamento. Então era uma briga muito grande, eu comigo mesma, né, para que eu não tivesse aquilo, porque eu sabia que se ter a epilepsia é um negócio ruim em qualquer momento não é das coisas mais agradáveis, na tortura, era um negócio muito degradante, né, porque as pessoas se aproveitavam disso também, né? Por eu ser epilética.

[00:42:19] **AG:** E o nosso quebra-cabeças fica de novo difícil de montar. Como encaixar este sorriso de Regina que parece se abrir para o mundo com a lembrança de que durante toda a entrevista o remédio contra a epilepsia estava ao lado? O medo de não aguentar fez com que

ela se preparasse para o pior num ritual que só ela conhece, porque mesmo suas amigas mais íntimas acham que TUDO já passou há muito tempo.

[00:42:48] **Amiga de Regina:** Olha, na época era terrível, porque eu acho que além da coisa em si, tinha um sentimento de culpa que era ilógico, mas eu acho que ela sentia. Agora acho que hoje em dia eu nunca penso nisso. Acho que é muito difícil você pensar na vida cotidiana e a Regina é uma pessoa que faz muito parte da minha vida, tem milhões de outros sentidos. Eu nunca penso nela como uma TORTURADA. Não é (+) sei lá, acho que a gente também evita pensar. Eu nunca penso nisso.

[00:43:30] **RT:** Nós não podemos deixar essa peteca cair, gente. Nós temos que continuar com a nossa organização, entendeu? Com a nossa batalha.

[00:43:34] **AG:** Da experiência de tortura ficou em Regina um sentimento de indignação muito forte e a necessidade de transformar seu trabalho como educadora numa briga constante contra a violência. Como na organização dessas mulheres na Baixada Fluminense onde foi encontrar a pior forma de tortura. (+) Aquela que está tão impregnada no dia a dia que sequer merece destaque.

[00:43:59] **Mulher da Baixada:** Isso não me choca porque a violência na Baixada Fluminense é maior do que uma tortura política. A quinhentos metro daqui é um ponto de desova e os nossos filho convive com isso no dia a dia. Não é dizer que não choque a gente, mas amortece.

[00:44:16] **P:** A situação-limite que eu cheguei é, na tortura, essa coisa da gente se sentir um pedaço de carne, não ter sentimento, né, eu enxergo muito no dia a dia do pessoal da baixada né? Porque eu acho que a pressão cotidiana, a vida é tão torturante (+) que há uma certa identidade, né? Tanto é que eu falo, aí fui presa (+) assim, eventualmente contando qualquer coisa ligada na tortura, as pessoas não têm muita emoção não. Olham assim, uma coisa meio que natural.

[00:44:58] **AG:** Quero transar com alguém que tenha medo de baratas. [Olha pra câmera.] Você não tem, né, mas permite que eu tenha. Comigo é diferente, o meu medo é nobre. Não é uma neurose qualquer, afinal de contas, ninguém gostaria de ter sido torturada com baratas. (+) O meu pavor tem lógica e a classe média ADORA lógica. O que se explica, tudo bem. O problema é o que não se explica.

[00:45:36] **E:** E tem sido uma coisa terrível pra mim. Quer dizer, toda vez que eu vejo uma lagartixa eu tenho (+). Ou tenho crises de choro, ou saio correndo procurando socorro. E mesmo que racionalmente eu saiba que ela não vai virar um jacaré, o problema não é esse de virar ou não um jacaré é o que ela suscita, né? Quer dizer, quando eu olho pra lagartixa volta a memória toda do que foi aquela situação quer dizer, não só aquela situação, mas a situação de prisão e de tortura.

[00:46:12] **P:** Quer dizer, a tortura física ela (+) ela (+) pra mim foi nos três primeiros dias direto, aí depois era intercalado, depois lá pelos dez dias pegaram mais três dias direto. E muita tortura psicológica, né, de interrogatório, de não poder sentar, de não poder (+) beber água, por exemplo. E muita pressão, muito jogo. Jogo com, com os amigos que iam chegando, né, de você ver as pessoas torturadas. É (+) jogo com (+) com a tua moral mesmo né, de entrevistas muito longas, os caras é (+) alternando o torturador que é um torturador explícito com um torturador que é bonzinho, que vai conversar com você, que vai te ajudar. Até um que finge que

tá se apaixonando por você e aí a gente vai se misturando naquilo. Eu tinha dezenove, vinte anos, né e cê vai misturando naquilo e tentando manter a sua integridade. E aí é uma coisa cada vez mais difícil, difícil que eles misturam períodos que você tem alguém com períodos que você tá isolado. E misturam isso tudo com pau de arara, com choque elétrico, com a barata.

[00:47:28] **AG:** [olha câmera] Falando a verdade, teve um momento que até isso você usou contra mim, não teve? (+) Mesmo casado comigo há tanto tempo, sabendo de todos os detalhes sobre a tortura (+) teve um dia que você demorou mais pra matá-las, não foi? E sentiu um enorme prazer quando elas começaram a aparecer em enxurrada. (+) Eu sofria e você me ajudava a sofrer, sutilmente. (+) Ah, merda! Será que algum dia eu vou ser capaz de não fazer de todo homem um torturador?

[00:48:20] **RO:** E eu me sentia inteiramente amedrontada. O que eu me lembro naquele momento, assim, era um sentimento de solidão, de medo, de total desproteção diante da (+) daquele homem, daqueles homens. E que eles então me levaram pra uma sessão de tortura que não era nenhum (+) o que tava em jogo não era a informação. O que tava em jogo era a minha desestruturação, era a minha rebeldia. Era (+) era (+) o fato de eu ter me, me rebelado contra a autoridade e a prepotência deles, né? Então, depois deles terem me batido muito com telefone, choque elétrico, pau de arara, choque na vagina, né, sempre despida (+) eu cheguei a um momento em que eu pedi "Me matem", né? "Eu quero morrer, eu não to aguentando". E eu lembro do olhar, do riso dele dizendo assim pra mim: "Eu não te mato, não me interessa lhe matar. Eu vou te fazer em pedacinhos. Eu vou lhe torturar o quanto eu quiser, inclusive eu lhe mato se eu quiser." Então, esse, esse nível assim, esse nível de impotência diante do torturador, de toda a impunidade, da capacidade que ele podia realmente fazer isso se ele quisesse, ele podia ficar dias e dias e meses comigo, não é? Fazendo todo o tipo de experiências que ele pudesse fazer e a minha resistência, eu não sabia o limite dela. Sabia que ela tinha um limite, que era o limite do meu corpo, da minha dor, né, da minha força. Eu acho que isso é o caminho pra questão da loucura.

[00:50:24] **AG:** Rosa ficou presa no Rio durante um ano e meio. Solta, foi morar em São Paulo onde novamente é presa e torturada. Hoje tem três filhos, está separada, é professora universitária e continua fazendo política. Mas houve um momento nos anos setenta em que tudo isto parecia impossível, quando seu irmão foi preso e nunca foi encontrado.

[00:50:50] **RO:** E a busca de Fernando foi uma coisa pra gente enorme e interminável. Eu acho que o preso político desaparecido, a questão do desaparecido, foi a invenção mais terrível que a repressão pode ter exis... pode ter inventado, né? É uma, uma situação eu acho que (+) muito, talvez mais louca que a própria situação da tortura, porque é uma morte onde a gente não tem, o corpo. E onde a gente não tem o corpo, a gente não tem um sentimento de morte. Porque mesmo quando a gente perde uma pessoa muito amada, muito querida, quer dizer, a única forma da gente aceitar a morte é ter o corpo. É poder enterrar e dizer "Tenho que", "Essa dor tem que ser superada e vencida porque ela é concreta, ela existe." E como não existia o corpo, existia sempre a esperança de vida.

[00:51:53] **RO:** Uma das coisas que eu não me conformava na morte do Fernando era eu tá viva, né, ter sobrevivido. Ter sobrevivido pra mim era assim um peso. Por que eu sobrevivi e ele não, né? Eu sentia assim, eu tinha me ligado à esquerda armada, eu era mais velha do que ele, eu tinha uma militância maior do que o Fernando. Por que eu vivi e ele não, né? E isso me fez levar assim a um sentimento a um (+) a um sentimento de autodestruição enorme, né? Então eu me sentia culpada assim se eu tivesse qualquer sentimento de alegria. Por exemplo, se eu

tava numa praia mesmo dois anos depois do Fernando desaparecido, de repente, me dava um sentimento de culpa terrível. Como eu podia tá me divertindo, indo à praia se Fernando tava morto, se Fernando naquela hora podia ainda estar sendo torturado e tava ali no lugar de estar buscando, no lugar de estar procurando, em lugar de tá denunciando a morte dele, não é? Então não tinha nenhuma condição de ter uma relação com o prazer.

[00:53:05] **RO:** Pra nós assim, era tão enlouquecedor que eu comecei a ver Fernando na rua. A ver em cada rapaz moreno, em cada (+) rapaz naquela idade, eu muitas vezes seguia pessoas na rua achando que era Fernando. E um dia eu vinha de carro na 23 de maio e olhei para um ponto de ônibus onde tinha alguns jovens, né? E eu olhei e vi Fernando naquele ponto de ônibus parado. Eu desci do carro correndo e me abracei com o rapaz. E quando eu olhei ele tava olhando pra mim e eu senti o olhar de Fernando, só que ele não me reconhecia. (+) E eu comecei a chorar abraçada com o rapaz, uma verdadeira crise de choro e eu olhei novamente pro rosto dele. (+) E não era Fernando.

[00:53:51] **AG:** Rosa demorou muito para recomeçar a viver. Teve ajuda médica e dos amigos. E soube neste momento que para denunciar a morte de Fernando precisava escapar da loucura. E brigou muito para falar numa época em que isto era quase impossível. Hoje, ironicamente, muitos pensam em protegê-la com o silêncio.

[00:54:12] **Aluno Rosa:** Essa questão da tortura no Brasil, né, é muito interessante pra nós jovens, porque a gente viveu essa época, mas num mundo diferente, entendeu? A gente não sabia de nada do que tava acontecendo, né? E a gente procura agora por livros, entendeu? Descobrir por livros, porque eu, por exemplo, não pergunto nada pra Rosalina porque é uma coisa recente, não deve ser agradável pra ela.

[0:54:50] **AG:** Conviver com a dor, transformá-la em parte do dia a dia, algo administrável para quem precisa se preocupar com os três filhos, os deveres da escola, comida, a empregada que faltou, a roupa que ficou sem lavar, o aparelho dos dentes do mais velho, a fonoaudióloga do mais novo. Bom, e é claro, a militância no partido, o grupo Tortura Nunca Mais e, quem sabe, até uma festa para rever o pessoal de 68.

[00:55:40] **AG:** [olhando p câmera] Olha aqui, não é implicância não, hein! [e lê o jornal] "Mais um livro sobre as prisões nos anos 70. Apesar da enxurrada de livros editados nos anos que se seguiram à Anistia, a esquerda continua insatisfeita e ainda à espera de sua catarse. Mas é bom perguntar se esta é realmente a hora para mais uma vez voltarmos a este tão desgastado memorialismo." O que que é isso, a hora? Quem é que sabe qual é a hora? Tem hora pra voltar pra isso? Qual é a hora? Isso aqui parece letra do Vandrê, tão década de 60! E o cara que assina a matéria é do tipo novaiorquino, ele acha *out* falar em tortura, prisões. Claro, porque ele é moderno. Aliás, ele é pós-moderno e agora ele vem me falar em hora. Hum (+). Quer dizer, eu tenho que me lembrar na hora em que ele determinar. Babaca!

[00:56:49] **RO:** Hoje a gente corre outro risco. Quer dizer, quando a gente fala dessas coisas, a gente parece que tá falando de uma coisa velha, de uma coisa do passado. Parece que a gente é rancoroso, é quem não consegue esquecer que (+) e eu já ouvi muitas vezes as pessoas falarem isso, ou me senti como as pessoas me olhando assim: "Ah, mas como é? Não dá pra passar uma borracha nisso? Lá vem de novo falar em tortura, mas que coisa mais antiga, esquece! Eu acho que as pessoas que não passaram por isso, não tiveram uma pessoa querida, um irmão, um pai desaparecido não podem, não pode imaginar a imensidão da dor, da revolta. E não pode imaginar o quanto isso é importante pra humanidade.

[00:57:37] **AG:** Já sei que eu fiz esse discurso mais de mil vezes, que você não me aguenta mais, que você vai me dizer que já teve a Anistia e que isso já passou. Mas passou pra quem, cara pálida? Porque quem passou a borracha em cima disso, se esqueceu de avisar que eu não posso me lembrar.

[00:58:03] **C:** Bem, quando eu saí do Araguaia, a região estava cercada pelo exército. Então era impossível passar pelos caminhos (+) é, o rio era cercado por patrulhas, né, por lanchas. E eu tive que sair atravessando o rio a nado à noite. (+) Eh (+) olha, essa experiência foi assim, eu não sou nadadora, é (+) muito menos de rio, né? O rio tem quase um quilômetro, o Araguaia tem quase um quilômetro de margem a margem. (+) Pra mim ir (+) durante a travessia, as lanchas estavam no rio. A lancha se aproximou bastante, a gente chegou a ver a lancha com os faróis.

[00:59:03] **C:** O meu destacamento tinha vinte e três companheiros, todos são desaparecidos, né, inclusive o meu companheiro. É (+) mesmo entre os outros companheiros da guerrilha, que muitos eu conheci, não eram do meu destacamento, mas eu os conheci, essas (+) a maior parte é desaparecido, né, são poucos os sobreviventes. Isso, assim, me marcou, porque é uma espécie de hiato na minha vida. Um período da minha vida como se tivesse assim entre parênteses.

[00:59:49] **C:** Uma das formas de tortura era mostrar os slides das cabeças decapitadas dos guerrilheiros. É (+) isto (+) foi uma prática usada com todos os guerrilheiros presos, né? Os poucos sobreviventes. (+) Isso me marcou de uma forma muito intensa na época em que eu via essas cenas, que eu não consegui reter a imagem. Eram pessoas conhecidas e que ficou uma ausência. Eu vejo as cabeças delas decapitadas, os rostos, mas não consigo identificá-los. É uma espécie de (+) é uma nuvem na frente.

[1:00:45] **AG:** Nuvens que enquadram fotos que não podem ser expostas, banidas da história. Criméia nunca mais casou. Hoje é enfermeira, vive num pequeno apartamento em São Paulo, cuida dos doentes, de lembranças e do filho que nasceu na cadeia.

[1:01:25] **AG:** Aprender a conviver com a certeza de que ter sobrevivido foi absolutamente casual. Criméia foi obrigada a deixar a guerrilha porque estava grávida e precisava ir pra São Paulo ter o filho. Quando foi presa meses depois, não podia saber da notícia que foi censurada durante anos: a guerrilha estava cercada. O pai, o tio e o avô de seu filho que ainda não nascera já estavam mortos.

[1:01:53] **Filho Criméia:** Sempre é bom ter um pai e tal, mas (+) acho que não fez muita diferença pra mim, né? Acho que não tem nada assim demais. Bem, pra mim foi normal.

[1:02:06] **C:** Eu vejo assim como uma marca muito grande do que eu vivi e que eu não quis repetir depois é a questão da gravidez. Isso sim, pra mim a gravidez foi (+) marcou muito, né, teve seus aspectos positivos. Eu acho que ter um filho é uma coisa gostosa e eu senti isso mesmo na prisão, que foi uma situação difícil ter um filho na prisão, mas foi uma sensação gostosa, sabe? Uma sensação, assim, parece até meio impossível que a gente consiga pensar isso tendo um filho na prisão, cercada com metralhadoras, etc. E eu pensava o seguinte, eles tentam acabar comigo e nasce mais um aqui mesmo onde eles tentam me eliminar, onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua (+) né? Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero. Pra mim, era uma coisa, era uma (+) um sinal de liberdade, o meu filho livre. É claro que teve as marcas negativas. E essas marcas negativas me marcaram.

Uma segunda gravidez pra mim era qualquer coisa assim de pavoroso. Nove meses de gravidez era muito tempo, muita coisa podia acontecer em nove meses. Então, isso aí me marcou. Uma segunda gravidez, jamais.

[1:03:48] **Filho:** Ele começou com um monte de coisa, tal, né? E eu acho assim que a maior vingança pra ele, assim, acho que a coisa que deixaria ele mais feliz é que eu continuasse e tentasse terminar o que ele começou. Que todo mundo começou, o pessoal que tava lá começou. Acho que essa seria pra mim, pra ele, pra todo mundo a melhor vingança.

[01:04:07] **AG:** Continuar, uma palavra mágica que parece ignorar tudo que mudou. O caminho feito entre a liberdade do mato e as esquinas paulistas. Entre a onipotência da guerrilha e as reuniões das mulheres onde se discute a política do dia a dia. A dimensão trágica virou coisa do passado e qualquer tentativa de ligação lembra um erro de roteiro.

[01:04:31] **Amiga Criméia:** Eu pensava que essas pessoas que haviam sofrido tortura, elas (+). Sei lá, tivessem algum problema até mental e (+) sei lá, tivessem marcas no corpo, essas coisas (+) e de repente, quando eu conheci a Criméia, eu vi que isso era totalmente diferente. Que é uma pessoa lúcida, né? Uma pessoa consciente.

[01:04:53] **C:** A gente tem uma ideia muito romântica da guerrilha e ser guerrilheiro é um negócio meio assim, é meio conto de fada. E isso distancia, sabe? Porque é uma realidade que os outros não viveram. De repente assim, pros (+) meus sobrinhos, meu filho, os amigos deles, né, pros jovens, eu sou uma espécie, assim, de contadora de história.

[01:05:26] **AG:** "Manifesto de ódio a humanidade". Um dia ainda vou escrever esse livro. Será que vão me deixar falar? Até quando eu vou ter que baixar os olhos quando se fala em tortura? (+) E como é que é isso aí, um olhar contrito, rosto ligeiramente dolorido, nada muito forte. Ninguém pode ser mandado à merda, afinal de contas, ninguém é responsável, só o torturador. Você não, é claro! Você tava na sua casa, cuidando do seu filho. Ou então, quem sabe, em Paris, cuidando da sua cabeça. Agora, o único lugar onde você não estava e isso é certo, era no DOI-CODI.

[1:06:19] **E:** Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura. Não exatamente ao relato de como se faz uma tortura, isso me parece que foi muito explorado, né? O que que é o pau de arara, o que que é o choque é (+) enfim, essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio de como que as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso, né? Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada e (+) e acho que as pessoas até sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura, qual foi a sua experiência emocional e interna (+) diante da tortura.

[1:07:10] **AG:** Pois tá muito bem, eu aprendi a lição. Olhar contrito, rosto ligeiramente dolorido, nada muito forte. E o meu ódio? Em que merda de privada me dão o direito de jogar o meu ódio?

[1:07:43] **AG:** O ódio. Tudo que ela queria esquecer. Talvez por isso não tenha dado a entrevista e fez este depoimento por escrito. O depoimento de alguém que passou quatro anos na clandestinidade, quatro anos e meio na prisão e hoje vive numa comunidade mística.

[1:08:04] **A:** Fomos enquanto geração afetados pela aspiração de nos devotarmos ao bem da humanidade. Essa aspiração sofreu a interferência de um pensamento dominante na época, que a melhor forma de minorar o sofrimento humano seria uma revolução social. Fomos impulsivamente, inconscientemente aparelhos receptores e transmissores de emoções violentas. No desenrolar desses fatos, a tortura tornou-se um acidente inevitável. Sou como todos nós, um elo na corrente evolutiva da humanidade e como tal, sei que sou corresponsável por qualquer violência ocorrida. Considerar-me vítima de um sofrimento físico e psicológico, imposto de fora por um tirano lobo mal, seria para mim uma infantilidade. Não existe mocinho e bandido, opressores e oprimidos. Existe sim é muita ignorância e, portanto, muito sofrimento.

[01:09:14] **Amiga da anônima:** Basicamente, minha convivência com ela foi na cadeia, que eu sempre visitava. Eh, pra mim é muito difícil encontrar um elo entre o que ela diz hoje e aquela época. Naquela época eu sei que ela foi muito torturada, se desestruturou e foi punida com a expulsão da organização. Eu sentia que era um processo muito doloroso pra ela e não concordava com aquela punição e ela sempre teve em mim uma aliada, apesar de eu ter relações afetivas com pessoas da organização. O que me dói hoje é não ter conseguido aprofundar mais essa, aquela nossa convivência. Eh (+) eu acho que consigo admitir agora que eu não tinha coragem de tocar no assunto.

[01:10:12] **A:** Este é o depoimento que eu posso fazer se você quiser usá-lo anonimamente tem minha autorização. Mas de maneira alguma eu quero participar de algo cujo clima seja dramático, emocional, sentimental, de indignação, revolta ou denúncia, pois são coisas contagiosas que empanam a serenidade e o equilíbrio. Para construir, para criar, o clima emocional não é o combustível adequado. Ele se esgota fácil. Para construir, para criar, só com muita serenidade, equilíbrio e compaixão por nós próprios e por todos os homens. Que todos nós possamos ser felizes.

[1:11:04] **AG:** Onde você estava nos anos 60? Vai ter festa a fantasia tchup, tchuba. Vou de líder estudantil (+) tchup, tchuba (+) Vou pegar os óculos (+) “Fundamentos da filosofia” debaixo do braço, uma boa sandália nordestina. (+) Tá velho, não tá? Ninguém aguenta mais isso né, de estudantil, todo mundo conhece, pobreza (+) Ah, vou de guerrilheira! Uma boina! Uma boina! Não, essa boina aqui, não, nem pensar! Eu quero uma boina *light*. (+). Guerrilheira sem boina é o cartaz do Che Guevara sem o "endurecer sem jamais perder a ternura" debaixo do peito. Um broche de Cuba. Não, é muita bandeira. Um casaquinho, um bom casaquinho. Um casaquinho (+) um casaquinho para me proteger do inverno que faz lá nas montanhas, não posso pegar uma gripe. Jeans! Eu não me lembro de você, hein! Acho que eu passei a minha vida inteira de jeans. (+) Será que tem sentido quando ele me pede pra tirar a calça comprida e botar um vestido porque não aguenta mais essa roupa de militante? Ah, também se for, dane-se! Agora eu queria alguma coisa que imitasse uma metralhadora! Eu queria tanto uma coisa que imitasse uma metralhadora! Era tão mais fácil conseguir uma de verdade antigamente. Não, eu não posso ir com essa cara de Che Guevara saído de um baile gay. (+) Mas é claro! Mas é claríssimo, afinal de contas, onde é que eu estava no final da década de 60? (+) Meu uniforme: ahh, tem até o número da matrícula [e cola um adesivo com os números 7578 sobre uma camisa azul de botões]. Agora um visom (+) para saudar os novos tempos. (+) E eu gostaria de ter uma piteira para anunciar a decadência dos novos tempos.

[01:14:08] **AG:** Por que não pode ser engraçado, hein? Por que que eu não posso ir com meu uniforme de presidiária? Por que que as pessoas ficaram me olhando como se fosse uma piada de mau gosto? O que que é, ninguém pode rir da tragédia? Olha eu (+) eu quando lembro a história daquela moça que saiu parálitica do pau de arara [Murat] e ainda assim mesmo pediu

ao guarda para não deixar ela sentar na privada porque tinha medo de pegar gonorreia, eu morro de vontade de rir. (+) Mas aí se tem alguém de fora, vira papo de maluco. Alguém de fora (+) O riso é meu, o humor é meu, o choro é meu, a tortura só pode ser descrita: passou três dias no pau de arara, ficou parálitica, levou choque generalizado pelo corpo. Assim, rápido, curto, grosso, impessoal. Mas ninguém fez xixi no pau de arara, ninguém caiu do pau de arara, ninguém riu de ninguém.

[01:15:40] **J:** Era um momento em que os sequestros de aviões estavam acontecendo com bastante frequência e nós pensamos em sequestrar um avião e ir para Cuba, contactar a organização em Cuba e (+) aproveitar a ação e tirar alguns companheiros da prisão. A minha família, quer dizer, o meu pai tava preso e a família do Colombo também estava presa.

[01:16:07] **J:** Nós sequestramos o avião eram oito e meia da manhã. Às duas horas da tarde, as forças da repressão não tinham ainda conseguido tomar o avião e só às quatro da tarde eles conseguiram invadir o avião, nos prender e matar um dos nossos companheiros. (+) Inclusive nosso processo de pena de morte é em função dessa morte que foi feita pela repressão e nós fomos julgados como se nós fossemos os responsáveis pela morte dele.

[01:16:41] **J:** E eu só encontrei com o Heraldo novamente no DOI-CODI já uns dois dias depois, ele baleado, tudo isso. Naquele momento, não tinha pra gente essa dimensão, por exemplo, que tem hoje, né? Porque nós estávamos numa, numa ação armada, quer dizer, tem a emoção daquele momento que muito mais de revolta, de resistência, do que de (+) Não era uma coisa passada com essa emoção de hoje, era outra emoção, né? Nós tínhamos essa consciência de que (+) nós achávamos que nós todos iríamos morrer, entendeu, né? Tudo isso. Então quando lá no DOI-CODI eles pensaram que o Heraldo era o meu marido, eles não sabiam que o Colombo era meu marido. Eles pensaram que o Heraldo era o meu marido (+) então dois dias depois eles me levaram na enfermaria do DOI-CODI pra que eu falasse com o Heraldo. Só que ele tava absolutamente inconsciente, né? E eles sabiam que ele ia morrer, sabiam que (+) ele tava metralhado na coluna. E eles queriam que (+) achavam que eu vendo o Heraldo, eles conseguiriam mais coisas de mim. Então foi assim, eu olhei pra ele, vi que ele ia morrer, mas eu achava que nós todos íamos morrer, entendeu? Quer dizer, não era uma coisa que fosse uma emoção tão forte quanto é hoje, a coisa tinha outra dimensão. Mesmo porque nós estávamos todos sendo muito torturados naquele momento e ver um companheiro morrendo e outro no pau de arara não era uma diferença de qualidade na emoção, entendeu?

[01:18:21] **AG:** Depois disto tudo, Jane passou mais nove anos na cadeia. Contas difíceis de armar: três meses de tortura, um ano de isolamento com as presas comuns consideradas loucas e o resto no pavilhão das presas políticas. Mas eles não te quebraram, lembra?

[01:18:40] **J:** Nós fomos juntos, todos num camburão, no mermo camburão pra Aeronáutica. A família toda, entendeu? E minha mãe, a minha irmã muito abalada, porque ela era muito menina, né? Mas a minha mãe segurando muito aquela situação e ficou dois meses presa conosco, quer dizer, não na mesma sala que eu, mas ficou presa lá. Minha sogra também. E minha mãe não (+). Inclusive, naquele momento, eu vi minha irmã sendo torturada, minha irmã sim. Eh (+) a polícia de São Paulo que tava aí, um coronel da Polícia Militar de São Paulo que tava junto com a minha irmã. Torturou a minha irmã pra me desestruturar porque o grande objetivo comigo não era nem informação, era levar pra televisão porque foi nesse período, nesse período que foi o Lungaretti e aqueles companheiros todos que foram pra televisão renegar a esquerda, aquela coisa toda. Então eu era uma pessoa importante naquele esquema né? Uma

mulher presa numa ação espetacular, entendeu, né, tudo isso. Então era uma coisa importante eles conseguirem isso.

[01:19:48] **J:** A questão da prisão da minha mãe, da minha sogra e da minha irmã eu acho que só me atingiu um pouco depois, quando eu comecei a pensar no que poderia ter acontecido, entendeu? Mas naquele momento não teve nenhuma consequência objetiva isso. Inclusive o negócio da televisão que eles queriam que eu fosse pra televisão, minha mãe disse: “Você não vai não, minha filha. Que que é isso?!” Então eu não acredito tenha assim (+) Eu acho que hoje bem mais.(+) Naquele momento, não.

[01:20:22] **AG:** Jane não foi para a televisão, seu pai foi banido e sua mãe e irmãos se exilaram. Sozinha no presídio de Bangu, acompanhou por cartas a história do exílio e dos golpes na América Latina. Hoje, no seu trabalho de historiadora, Jane tem uma obsessão: resgatar todas as memórias perdidas nos anos de repressão. Mas para quem vê de longe esta incrível história de sobrevivência, a dificuldade é outra: escapar ao mito.

[01:20:53] **Amiga Jesse:** E eu acho que eu construí um mito mesmo. Acho que nesse dia que a gente sentou, a gente conseguiu, pelo menos eu consegui, quebrar um bocado desse mito e a gente se aproximar um pouco mais. Da gente conversar um pouco mais. E até (+) me lembro que ela chorava muito, ela chorou muito quando ela me contava aquela história e principalmente a relação com a filha dela. Quer dizer, a separação da filha.

[01:21:47] **J:** Quando a Leta nasceu, eu não tinha a menor perspectiva de sair da prisão. A Leta nasceu em 77 (+) Quer dizer, seu eu fosse cumprir pena, eu não teria saído da prisão ainda. Sairia no ano dois mil e não sei quanto, nem me lembro mais. Então, em 77 não existia a perspectiva de sair. Assim, eu não tinha, né? (+) Então, assim, o nascimento da Leta foi uma coisa interessante porque ele (+) abriu (+) abriu uma brecha das emoções fluírem. Então eu fiquei grávida, aí tem uma história de como eu encontrei (+) Eu fiquei cinco anos sem encontrar o Colombo. Aí quando chegou, o Geisel assumiu, com aquela "distensão lenta e gradual", o diretor do presídio (+) Mudou a direção do presídio, tudo isso. E nossa grande reivindicação era poder se ver. Não era nem, não tinha a menor ideia de que um dia nós pudéssemos ter alguma relação na prisão, mas era ver, encontrar, dizer "Oi, tudo bem?".

[01:22:52] **J:** Aí o advogado entrou na auditoria pedindo pra mim encontrar o Colombo. O juiz auditor imediatamente (+) eh, deferiu o pedido de encontro e o assistente penitenciário entendeu que era o famoso parlatório que se fala nesse tempo em terciário, né? E desse parlatório nasceu a Letinha.

[01:23:23] **AG:** Sair da cadeia foi poder reencontrar Letinha e Colombo. Todos pela primeira vez em liberdade, mas foi também se defrontar com o outro lado desses nove anos de cadeia.

[01:23:36] **J:** Aí nesse momento inclusive nós tivemos inclusive um peso de uma outra questão. Quer dizer, nós não éramos simplesmente apenas presos políticos, nós éramos presos políticos considerados terroristas, quer dizer, aquela questão toda da anistia e da fraternidade era uma coisa, mas que embutia um preconceito muito grande contra a luta armada. Que é uma coisa que a gente ainda vive, né? Quer dizer, no Brasil você pode se opor aí cê conta que foi exilado, que foi banido, se opor (+). Mas se você colocar no seu currículo que você fez sequestro de avião, que você fez sequestro de banco, entendeu, e tudo isso, você passa a ser no imaginário da própria esquerda, terrorista. E você passa a ser discriminado.

[01:24:14] **Colombo:** Sobreviver é um instinto animal, né? Você tem que sobreviver, né? Agora, ter sobrevivido e sem enlouquecer é que é (+) a grande vitória da gente, a grande revanche que a gente tem.

[01:24:53] **AG:** Te amo. Ai, cara, que saudades eu tenho de você! Ai como eu gosto de trepar com você. Você deixa, não se incomoda, nunca me perguntou nada. Eu também não quero dizer como é que foi. Eu finjo que nunca sofri tortura sexual, você finge que não sabe de nada. (+) Eu finjo, tu finges, nós fingimos. (+) Ah, meu amor, eu adoro você. Com você eu posso embarcar em todas as fantasias (+) sem medo. Eu sou a sua gueixa, lembra? O resto é passado, o resto é violência, o resto acabou. Ah, meu amor, que mentira "o que passou, passou", que mentira! Eu odeio quando vocês dizem que se fossem com vocês, nunca mais vocês trepariam. Eu gosto de trepar. Por que eu não tenho o direito de gostar? Porque marcaram o meu corpo? Não marcaram não, é só lavar. Não marcaram. Agora o que é insuportável é ver vocês me olharem com esse ar constrangido de quem não sabe como se pode gostar de trepar depois de tudo que aconteceu.

[01:27:42] **AG:** Mas foi bem depois da anistia que você me encontrou, ficou muito espantada em me ver e disse entre emocionada e rindo: "Que bom te ver viva!". Eu também ri e mais uma vez fiquei sem saber o que responder.

[01:27:58] **J:** Nós sabemos que temos uma história às vezes em comum, que espanta as pessoas, mas somos pessoas comuns.

[01:28:06] **M:** Ela me ensinou o seguinte (+). Aí foi com relação à morte do Juarez, que havia duas atitudes que a gente podia tomar perante isso, uma viuvez brutal. (+) Ou era dizer "Eu sofro", ou era dizer "Eu sou o sofrimento". Eu demorei uns dois dias pra entender. É que quando você é o sofrimento, você é o de todas as mulheres, no Vietnã, naquele momento tivessem ficando viúvas também (+) Eh (+) As mães que tivessem perdendo filhos, isso também não é uma coisa intelectualizada, também dá pra mudar de atitude. E eu mudei.

[01:28:41] **RT:** Eu tenho 40 anos já, completos, né? E muitas coisas na vida me dão prazer, né? Eu acho que apesar dos pesares, se houve sofrimento e houve muito, né, eu acho que a vida continua e a gente tem que tocar pra frente mesmo.

[01:29:10] **P:** No cinema é bom porque você vê uma realidade pintada na tela e aí você pode a partir dali fantasiar, né? Porque a vida ela (+) ela tem sido monocórdica, né, extremamente (+) a minha vida, né, tem sido extremamente monocórdica. No cinema não, ela é de todos os jeitos e a partir dali você tem (+) uma inspiração pra sonhar, pra deixar a cabeça livre pra voar.

[01:29:41] **E:** Eu acho que pra mim, assim, a maior vitória, é essa busca, é essa, esse desejo de me reintegrar internamente, juntar os meus pedacinhos internos, né?

[01:30:03] **RO:** Então, quando têm esses fatos de alegria, esses fatos que são da vida cotidiana (+) e que a gente se encontra com as pessoas fazendo filme, outras batalhando na política ainda, outras dando aula, outras criando filho, né? Eu acho que há uma saudade imensa dos companheiros que tomaram.

[01:30:27] **P:** A minha relação com a política ela continua a mesma, né? Eu continuei, eu continuo até hoje achando que vale a pena você lutar pra transformar o mundo num mundo melhor, embora eu enxergue que o mundo que a gente viva hoje ele não tem essas ilhas ideias que eu achava que tinha.

[01:30:47] **C:** Eu persisto na cobrança, eu continuo cobrando. Eu não (+) não fiz parte desse acordo de silêncio.

[01:31:12] **J:** Ah, eu sou profundamente radical nisso, entendeu? Se eu encontrar torturador, eu vou fazer escândalo em qualquer lugar que eu estiver. Não tem, olha, não tem espaço (+) É mesmo um problema emocional. Eu não consigo, entendeu?

[01:31:28] **RO:** Eu acho que a, a tortura é alguma coisa que é feia, que é pouco épica, que não é heroica. E que, portanto, as pessoas têm medo de se aproximar, têm medo de pegar essa bandeira. Então, essa bandeira ficou com as famílias, ficou com os torturados que ficam de certa forma isolados, meio com jeito de bruxa. De, de caça às bruxas daqueles caçadores nazistas e a gente fica querendo se identificar com isso e é uma luta manter a denúncia.

[01:32:04] **RT:** O que eu sinto, eu acho, talvez eu tenha me superestimando, mas eu acho que eu sou muito mais forte do que os caras, né? Eu passei um momento onde eles eram numericamente muito superiores a mim. Mas eu acho que em termos de pessoa, em termos de ser gente, de sentimento, eu me sinto mais forte que eles. Eu acho que hoje em dia, eu posso falar (+) ah, sabe, que eu tive vitórias e acho que eles não podem falar isso, entendeu? (+) Eu acho que eles tiveram derrotas, derrotas pessoais, né? Então eu me sinto, sabe, superior. Não é o negócio de medir forças com o torturador, mas eu acho que não sou eu. Nós somos, entendeu, bem acima deles mesmo, entendeu (+) negócio claro.

[01:32:50] **J:** E eu acho que a minha emoção é essa mesmo. Nós não podemos esquecer não, entendeu? Não tem esse negócio de esquecer não. Não tem mermo. (+) Pronto.

[01:33:29] **AG:** Um dia eu disse a um dos torturadores, um que se achava muito inteligente (+) e eficiente, que eu preferia que me tivessem matado a ter sido torturada. (+) Pode parecer uma frase de efeito, mas você não sabe o como ela era verdadeira. (+) Ele riu (+) ele riu e disse que daqui a vinte anos eu iria agradecer por estar viva. (+) E eu não sei como é que é essa história de que a vida continua, só sei que ela continuou e que eu não posso agradecer (+) e que eu gostaria que houvesse uma outra opção à vida que não fosse a tortura.

[01:34:40] **AG:** Mas hoje eu não quero pensar nisso não. Eu vou sair, acho até que vou tomar um porre. Vou descolar um gato, mesmo que amanhã de manhã eu tenha que avisar: "Olha cara, vai com cuidado, vai com cuidado que já me machucaram pra caralho." É, eu acho que é isso, eu devia por uma placa: "Cuidado, cachorro ferido."

[01:35:39] **Dedicatória:** Aos que foram torturados e romperam a bandeira da sanidade.