

Guerreiras e Donzelas: memórias de mulheres sobre a ditadura militar- empresarial brasileira acionadas em dois relatos

Warriors and Maidens: memories of women about the Brazilian military- corporative dictatorship triggered in two narratives

Fran Rebelatto¹

Resumo

Este ensaio se propõe a articular o encontro entre o relato cinematográfico *Torre das Donzelas* (2018), da cineasta Susanna Lira, e as memórias da ex-presa política e militante Ana Maria Ramos Estevão no livro *Torre das Guerreiras e outras memórias* (2021). Dialogo com Walter Benjamin a partir da proposta do autor sobre a necessidade de pensarmos em um novo conceito de história que privilegie a tradição dos oprimidos e, com isso, o acesso à narração da memória numa perspectiva coletiva, em especial, a partir dos traumas dos regimes autoritários. Ao suscitarmos a importância desses dois relatos, destacamos a necessidade de trazer à luz a construção da memória – mesmo que traumática –, de um dos períodos históricos mais autoritários do Brasil, a ditadura militar-empresarial, reforçando, assim, o papel da arte como uma ferramenta de resistência às políticas de esquecimento e silenciamento.

Palavras-chave: Ditadura militar-empresarial brasileira. Cinema e Ditadura. Memória e cinema. Memória e ditadura.

Abstract

This essay proposes to articulate the encounter between the cinematographic narratives *Torre das Donzelas* (2018) by filmmaker Susanna Lira and the memories of former political prisoner and activist Ana Maria Ramos Estevão in the book *Torre das Guerreiras and other memories* (2021). Dialogue with Walter Benjamin based on the author's proposal on the need to think about a new concept of history that privileges the tradition of the oppressed and, with that, access to the narration of memory in a collective perspective, in particular, from the traumas of the authoritarian regimes. By raising the importance of these two reports, we highlight the need to bring to light the construction of memory - even if traumatic -, of one of the most authoritarian historical periods in Brazil, the military-corporative dictatorship, thus reinforcing the role of art as a tool of resistance to forgetting and silencing policies.

Keywords: Brazilian military-business dictatorship. Cinema and Dictatorship. Memory and cinema. Memory and dictatorship.

¹Professora de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), na Unila. Doutora em Cinema e Audiovisual pela UFF, Mestre em Ciências Sociais e Graduação em Jornalismo, na UFSM. Integra o grupo de pesquisa “Cinematografia, Expressão e Pensamento”. E-mail: francieli.rebelatto@gmail.com

A quem interessa apagar as memórias das cicatrizes que carregas, guerreira?²

“É mais difícil honrar a memória dos anônimos do que a dos renomados”.
Walter Benjamin

Esta reflexão começa a ser escrita ao apagar das luzes do governo de Jair Bolsonaro que caracterizamos como genocida e fascista³, visto que, durante os anos de 2019 a 2022, implementou no Brasil políticas de ódio, negacionismo, com a falsificação da realidade imediata e histórica com sérias consequências ao processo de compreensão da realidade por parte do povo trabalhador brasileiro. Fundamental lembrar que Bolsonaro é a principal figura pública da política nacional que reivindica o “legado” da ditadura militar-empresarial tendo homenageado em diversas circunstâncias um dos centrais torturadores do período, o general Brilhante Ustra⁴.

O convite de escrever este texto partiu da minha participação como debatedora⁵ do filme *Torre das Donzelas* (2018) em uma das sessões do projeto de extensão da Unila, o Cineclubes Cinelatino, no ano de 2020, quando estive ao lado da diretora do filme Susanna Lira, e das debatedoras Priscila Dorella e Romilda Motta, com mediação de Ester Marçal Fer. Já, o diálogo com o livro *Torre das Guerreiras e outras memórias* (2021) se deu recentemente, em 2022, quando me reencontrei com Ana Maria Ramos Estevão nos congressos do ANDES-SN, sindicato docente onde tenho o privilégio de militar ao lado da companheira Estevão. Associo esta reflexão a compreensão do pesquisador Figueiredo (2018) que no artigo *A memória do testemunho e o cinema: representações cinematográficas da ditadura militar* reconhece que os filmes do gênero ditadura militar-empresarial “dialogam com a Literatura do Testemunho e com a memória dos personagens que tiveram participação ativa nas lutas do período, servindo como um instrumento de ajuste conta possível com a história brasileira” (FIGUEIREDO, 2018, p.9).

² Opto, neste texto, por seguir o caminho proposto por Ana Maria Ramos Estevão ao tratar o espaço destinado às mulheres presas políticas no Presídio Tiradentes como Torre das Guerreiras, considerando que a definição Torre das Donzelas, segundo a autora, foi aferida pelos companheiros homens presos e poderia denotar a fragilidade feminina diante de um período tão doloroso e traumático da história brasileira, o que, para ela, não corresponderia ao sentimento e força daquelas jovens presas políticas da Torre.

³ Essa caracterização se deve ao fato de que no Brasil, a partir das escolhas deliberadas de uma política negacionista de Bolsonaro e seus apoiadores (as) que, tardou em comprar vacinas e de fazer uma campanha efetiva de vacinação, chegamos ao marco de mais de 700 mil mortes por Covid-19. Ainda, podemos usar como exemplo do extermínio deliberado nesse período, o caso da trágica realidade dos povos indígenas Yanomamis, que foram abandonados pelo estado brasileiro e massacrados pelo avanço do garimpo ilegal em terras indígenas na Amazônia.

⁴ General Brilhante Ustra foi um dos grandes algozes responsável pela tortura de Ana Maria Estevão, autora do livro em debate e de muitas presas políticas que dividiram a Torre das Guerreiras na Prisão Tiradentes.

⁵ O debate está disponível na página do projeto de extensão Cineclubes Cinelatino, da Unila. Acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8oOGk69U&t=4s>

O filme documental de Susanna Lira recupera a memória de várias mulheres militantes expresas políticas que estiveram juntas na prisão Tiradentes, em São Paulo, no início da década de 70. Dentre elas, encontra-se a ex-presidenta Dilma Roussef e a própria Ana Maria Ramos Estevão, autora do livro. Estevão, no entanto, mesmo tendo sido convidada a fazer parte do documentário de Susanna Lira, não se sentiu confortável em participar e escolheu o caminho da escrita para organizar sua memória do período traumático vivido por ela e as demais companheiras.

Importante mencionar que, no Brasil, temos ainda imensas dificuldades de trazer à luz a história e as consequências da ditadura militar-empresarial brasileira, principalmente, por parte de uma política de estado que permita que tenhamos efetivamente reparação, justiça e verdade. Nesse contexto, os responsáveis pela barbárie das torturas e assassinatos do período ditatorial brasileiro até hoje não foram julgados, sendo que muitos deles faleceram sem qualquer responsabilização por tais atos. É o caso do militar Cabo Anselmo⁶, que morreu recentemente, em 2022, e foi um dos algozes de Soledad Barret⁷ no Massacre de São Bento, em Recife. Nas palavras de Ana Maria Estevão (2021), denunciemos o papel dos torturadores nos porões da ditadura:

Quem me interrogou foi o mesmo capitão que se dizia chamar Gaeta. Várias vezes fui interrogada juntamente com Idinaura e Rafael, que não havia sido medicado após o tiro. Ele recebeu muitas pancadas no cotovelo onde a bala se alojara, ainda provocando sangramento, apesar do curativo muito malfeito. Ambos testemunharam as torturas que sofri, e eu testemunhei as torturas que eles sofreram. Sempre que um torturador se cansava, outro o substituía na maquininha de choque. Durante toda a noite, fomos interrogados dessa maneira. Em alguns momentos, os torturadores paravam para que eu pudesse ouvir os gritos que vinha das outras salas. (ESTEVÃO, 2021, p.45)

Isso diz respeito ao papel que o Estado tem nas políticas de produção, registro da memória e/ou implementação de políticas de reparação ou esquecimento, bem como toda a sua capacidade de exterminar pessoas, histórias e documentos que se apresentem como memória e que possam contestar a versão oficial da história. No caso do último governo, não só aumentaram os empecilhos para as políticas de memória, justiça e reparação como também foi incentivado “oficialmente” que

⁶Escolho mencionar os nomes de alguns desses algozes porque acredito que o espaço de reflexão deste ensaio e, com isso da produção de conhecimento, também é um espaço de denúncia, de trazer, escancarar, as contradições profundas desse período, nos permitindo arrancar inspiração à luta por DITADURA NUNCA MAIS.

⁷Soledad Barrett Viedma foi uma guerrilheira e militante comunista paraguaia que integrou, no Brasil, a organização Vanguarda Popular Revolucionária, que lutava contra a ditadura militar-empresarial brasileira. Ela foi assassinada junto com outros companheiros, em 1973, no Massacre de São Bento, em Recife. Foi assassinada pela traição de Cabo Anselmo, que esteve infiltrado no grupo. Mais informações podem ser acessadas no link memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/soledad-barret-viedma/

os militares pudessem reivindicar o “legado” da ditadura militar-empresarial. Essa orientação política reafirmou com maior contundência o projeto genocida levado a cabo pelo governo de Bolsonaro e seus adeptos, que matou milhares de pessoas vítimas da Covid-19, e provocou a profunda precarização das condições de vida da população brasileira.

Quanto ao papel do cinema como forma de expressar e denunciar esses períodos, os pesquisadores Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, organizadores do livro *O Cinema e as ditaduras militares: Contextos, memórias e representações audiovisuais* (2018) afirmam:

É importante destacar que o cinema tem ocupado um lugar destacado na representação e na refiguração dos passados traumáticos das sociedades. Para além da consagrada dimensão de espetáculo artístico e lazer das massas, o cinema parece ter uma função específica no campo da memória e da história quando revisita processos de violência, guerras civis, conflitos internacionais e genocídios. (MORETTIN; NAPOLITANO, 2018, p. 7)

No Brasil podemos citar algumas obras cinematográficas sobre o tema, na perspectiva da construção de diferentes memórias do período: *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Que bom te Ver Viva* (Lúcia Murat, 1989), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006), *O Ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *Diário de uma Busca* (Flávia Castro, 2010), *Deslembro* (Flávia Castro, 2018). Ainda, os mais recentes, *Marighella* (Wagner Moura, 2019) e *O Pastor e o Guerreiro* (José Eduardo Belmonte, 2022). Nesse bojo de filmes, encontramos a obra de Susanna Lira, *Torre das Donzelas* (2018) que, entre os recursos estéticos-políticos do documentário e da ficção, aciona em seu relato cinematográfico diversos dispositivos para melhor nos contar as memórias de ex-presas políticas. Adentraremos na análise do filme mais adiante.

Nos cabe lembrar que o Golpe Militar de 1964 coincidiu com o momento fundamental para o cinema brasileiro, quando se consolidava o Cinema Novo, no qual a linguagem cinematográfica foi pensada pelos cineastas do período para questionar as profundas contradições brasileiras e a política em curso. Mas, logo, os militares entenderam o papel da produção cinematográfica para a construção de leituras de realidades e passaram, então, a não só intervir nas obras por meio da censura, mas também a consolidar, através de políticas promovidas pelo Estado, o controle e incentivo da produção cinematográfica brasileira:

(...) o Estado instituído pelos militares procurou consolidar sua presença no setor cinematográfico por intermédio primeiro do Instituto Nacional de Cinema (INC), autarquia subordinada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Foi criado em

1996 com o objetivo de apoiar a produção, desenvolver o mercado interno e divulgar o cinema brasileiro no exterior. (MORETTIN, 2018, p.16)

Nesse período, os militares, por meio do papel das instituições do Estado, instituíram a necessidade de ampliar os “filmes históricos”, ou seja, filmes baseados em fatos históricos, figuras destacadas no panorama brasileiro ou em obras literárias, como exemplo, podemos citar um dos poucos filmes desenvolvidos na época, *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo César Saraceni. Por certo, esses filmes foram incentivados numa perspectiva de “história oficial” que se afastava da realidade concreta do que acontecia nos calabouços da ditadura militar-empresarial.

O filósofo Walter Benjamin argumentou sobre a necessidade de construir um novo conceito de história que privilegiasse a tradição dos oprimidos se quiséssemos, de fato, adquirir a lucidez filosófica de que o “estado de exceção” em que vivemos se trata da regra. O autor defendeu, no período posterior à Primeira Guerra Mundial, que as vivências individuais se sobrepuseram às experiências coletivas e, com isso, as memórias se tornaram frágeis e fácil de serem destruídas. Isso se deve não só aos eventos autoritários e traumáticos da humanidade, como é o caso da própria guerra, que foi e é, reforçado pelo modo de vida imposto pela sociabilidade capitalista onde são cada vez mais precárias as condições para alimentarmos a arte de narrar ou contar histórias do ponto de vista das coletividades humanas.

Benjamin em seu ensaio “*Experiência e pobreza*” (2012) nos convoca a entender as consequências dos regimes autoritários sobre o ato de contar histórias. Conforme, o autor, logo após a Primeira Guerra Mundial - um dos eventos traumáticos do século passado -, os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha, ou seja, mais pobres de experiências comunicáveis, e confirma:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral dos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p.124)

Percebe-se nessa reflexão, a articulação entre os eventos que geraram grandes traumas nas coletividades humanas, melhor dizendo, as próprias guerras, que são melhor apreensíveis e visíveis enquanto sínteses de violência, mas ainda, àquelas expressões das contradições capitalistas que nem

sempre são tão aparentes em nossa realidade. Ou seja, as profundas desigualdades sociais reiteradas a partir do papel do Estado opressor que, em momentos ditatoriais e/ou com imposições cotidianas de políticas neoliberais, agudizam as consequências do sistema de exploração e opressão presentes na vida da classe trabalhadora. E era contra tudo isso que as ex-presas políticas da Torre das Guerreiras, lutavam.

É possível que as presas e os presos políticos da ditadura militar-empresarial brasileira tenham saído emudecidas(os) dos calabouços sombrios, das longas horas de torturas. Estavam também derrotadas(os), mesmo que muitas delas(es) ainda vivas(os). A ditadura derrotou os grupos organizados e as guerrilhas armadas urbanas e rurais e derrubou boa parte da esquerda brasileira revolucionária⁸. Diante da violenta e amarga derrota, essas gargantas, mãos e mentes que poderiam acionar essa memória coletiva de denúncia, na maioria dos casos, se calaram por um tempo, em muitos casos, em refúgios individuais e no seio das suas famílias.

Foi isso o que aconteceu com Ana Maria Estevão e com muitas daquelas mulheres presas políticas que estiveram juntas na Torre. Estevão (2021) relata “Levei muitos anos tentando elaborar estas memórias, pois a dor que emergia cada vez que me sentava para escrever algumas passagens me umedecia. Eu ficava muda, muda de escrita. Como escrever sobre essa vivência tão dilaceradora?” (2021, p. 26). O filme *Torre das Donzelas* também rompe o longo silêncio de mais de 45 anos e coloca no centro da tela e, no retorno à antiga cela da torre reinventada para o filme, vários depoimentos dessas lutadoras que não se encorajaram anteriormente ao relato coletivo, e, na maioria dos casos, nem mesmo ao individual.

Por tudo isso, a construção de memórias contra hegemônicas é central, em especial, de períodos marcados pela mudez de regimes autoritários, pelas consequências que carregam aqueles e aquelas que, na guerra da luta de classes, foram derrotadas (os). É condição primordial para enfrentarmos a ausência de políticas de reparação, memória e justiça imposta pelos governos autoritários, que muitas vezes, são governos orientados pela social-democracia. Reafirmando as palavras de Benjamin, “a tradição dos oprimidos ensina-nos que o estado de exceção em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 2013, p.13). E é por isso, que colocamos lado a lado estes dois

⁸ Considero importante, como militante comunista, mencionar que a organização política que integro hoje, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) teve um terço do seu Comitê Central assassinado pela ditadura militar-empresarial brasileira. Vários outros camaradas só não foram assassinados por terem sido exilados. Muitos (as) seguem desaparecidos (as) até hoje. Por nossos mortos: JUSTIÇA, MEMÓRIA E REPARAÇÃO.

relatos *Torre das Donzelas* e *Torres das Guerreiras e outras memórias*, no sentido de evocar a memória daquelas, daqueles que lutaram, tombaram e se reergueram mesmo que, por um tempo, emudecidas (os),

Trata-se aqui da história de pessoas comuns que tiveram a capacidade de desejar, acima de tudo, uma sociedade melhor e mais justa para si e para seus filhos e netos. Por isso, foram fazer a guerrilha rural e urbana, objetivando tornar possível uma revolução que libertasse o país do jugo do imperialismo ianque e do capitalismo, que construísse uma sociedade igualitária e socialmente justa. Esses guerrilheiros anônimos não foram heróis ou heroínas, apenas desejaram e sonharam sair do cotidiano, fazendo história e mudando seu próprio cotidiano, tornando-se mais leve e mais prazeroso para nós. Tenho orgulho de ter participado desse momento, por isso estou contando para a minha neta, para a geração dela e todos aqueles que ainda virão, tudo que aconteceu, as coisas boas e más. (ESTEVÃO, 2021, p.26)

Ana Maria Estevão reassume o papel de narradora da história traumática individual e coletiva depois de gerações já terem vivido as contradições e transformação do Brasil pós-ditadura. A autora revela em seu texto a necessidade da transmissão dessa memória à sua neta e, assim, se repositiva como narradora. Mesmo tendo anteriormente se emudecido pela homogeneização da dor autoritária capitalista-imperialista, Estevão hoje arranca força e lampejos da memória para, no seio da sua comunidade, nos arregimentar para a luta por MEMÓRIA E JUSTIÇA.

Por outro lado, Susanna Lira cumpre um papel social fundamental como cineasta que se propõe a organizar uma narrativa estético-política que também nos arma, destacando o papel da arte como espaço de resistência e desobediência. Na nossa compreensão, o cinema, ao revelar essas memórias traumáticas, nos ajuda a seguir acreditando que é possível transformar radicalmente a realidade e também a conhecer nossa própria história, ou, pelo menos, parte da história das profundas contradições da coletividade humana e de suas várias manifestações de violência.

Conforme comenta Figueiredo (2018) a partir da relação entre literatura de testemunho e o cinema:

Nesse sentido a literatura do testemunho se transformou em porta-voz de alguns personagens que resolveram transpor a barreira dos subalternos com os seus silêncios forçados e lapsos históricos, colocando as dores desses agentes numa espécie de ajuste de contas com a própria história. O cinema, portanto, acrescenta sua contribuição para a formação desta memória coletiva a partir do testemunho dos seus atores, contribuindo assim para um debate e constituição de um ponto de vista histórico, como diria Marc Ferro (1992) proporcionando uma leitura cinematográfica da história através da visão particular do cineasta. (...) Logo, enfatizamos que o cinema também faz uso dessas camadas das memórias e testemunhos na constituição de sua narrativa, seja de forma documental ou

ficcional. (FIGUEIREDO, 2018, p.13)

A partir desse encontro entre literatura de testemunho e o cinema do gênero da ditadura militar-empresarial enquanto espaços de reivindicação de parte de nossa memória coletiva, adentramos agora em breve análises desses dois relatos e suas especificidades.

Uma câmera movente em diálogo com um cenário-dispositivo: encontros de memórias de risos e cicatrizes

A memória é uma ilha de edição

Poeta Waly Salomão

O longa-metragem *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira, aciona diversos dispositivos cinematográficos para narrar o encontro da memória individual e coletiva das mulheres ex-presas políticas que, na década de 70, foram privadas de liberdade, tendo que conviver no Presídio Tiradentes, em São Paulo. Em sua maioria, tratavam-se de jovens estudantes ligadas a grupos políticos organizados, que enfrentavam a ditadura militar-empresarial a partir de organizações presentes em suas universidades, igrejas e/ou grupos de bairros. Importante ressaltar, que essas jovens também tinham várias origens e classes sociais e nesse espaço comum de privação de liberdade estabeleceram laços de solidariedade e ajuda mútua.

No encontro dessas mulheres no presente, o passado foi sendo construído coletivamente no espaço cênico que tomou o quadro cinematográfico a partir da articulação entre relatos orais (entrevistas diretas), relatos por meio de rodas de conversas, encontro coletivo das personagens num cenário-dispositivo e a dramatização de situações que reconstituíram os momentos que as jovens viveram juntas na Torre.

A partir de fragmentos das lembranças de cada uma das personagens, o filme cria uma instalação em estúdio que se assemelha ao espaço da prisão onde elas estiveram. Nesse espaço cênico memorial elas se reencontram quarenta e cinco anos depois para romper com a mudez de suas gargantas e relatar os horrores, dores e as diferentes formas de resistir coletivamente à tortura da ditadura. Importante nomeá-las, a fim de seguirmos aqui também tecendo memórias: Rose Nogueira, Elza Lobo, Dilma Rousseff, Dulce Maia, Nair Benedicto, Leslie Beloque, Eva Teresa Skazufka, Robêni Baptista da Costa, Guida Amaral, Marlene Soccas, Maria Luiza Belloque, Nair

Yumiko Kobashi, Ieda Akselrud Seixas, Lenira Machado, Ana Mércia, Ilda Martins da Silva, Iara Glória Areias Prado, Ana Maria Aratangy, Darci Miyaki, Vilma Barban, Telinha Pimenta, Sirlene Bendazzoli, Nadja Leite, Leane Ferreira de Almeida, Maria Aparecida dos Santos, Lucia Salvia Coelho e Janice Theodoro da Silva. Dessas, algumas já faleceram.

A obra cinematográfica de Susanna Lira é marcada por um caráter experimental, considerando sua concepção que busca diferentes artifícios, inclusive, no psicodrama. Em especial, no início do filme, quando as mulheres são convidadas a reconstruir, na forma de desenhos, o ambiente da prisão por suas próprias mãos. A memória das personagens foi apreendida a partir de seus traços desenhados numa lousa, a fim de que essas marcas à giz pudessem auxiliar na construção do espaço cinematográfico em que elas se reencontrariam para falar, chorar, contar e alimentar seus silêncios.

Susanna Lira, em sua proposta de *puesta-em-escena*, escolhe colocar, em relação a memória das personagens, uma câmera movente, que na perspectiva da direção de fotografia de Tiago Tambelli, convoca uma *puesta-em-cuadro*, que acompanha o deslocamento das personagens pelo cenário e também por suas memórias reencenadas. Uma câmera em busca e próxima das personagens. Assim como o giz nas mãos das mulheres adultas marca a lousa onde elas tentam reconstituir o espaço em que estiveram presas, a câmera da proposta de direção de fotografia de Tambelli se move pelo espaço que foi inventado para evocar as lembranças das personagens de Lira.

Dialogamos nesse ponto com o pesquisador Rogério Luiz Silva de Oliveira (2016) que em sua tese *Memória e criação na direção de fotografia* nos convoca à reflexão de que “a câmera nem sempre esteve por entre os atores, movimentando-se ao sabor da ação dos personagens, móvel e flexível, percorrendo variados espaços de cenários ou locações” (2016, p. 113). O autor, reforça que este processo de “emancipação do equipamento’ foi de grande importância para a história da técnica cinematográfica, ou seja, que a câmera passa a ser um “agente ativo de registro da realidade material” (MARTIN, 2011, p. 33) e para a criação da realidade fílmica. E ainda, afirma:

Retirar a câmera da categoria de puro e simples instrumento de captura passiva das imagens de coisas e pessoas à frente da objetiva, dotando-a de mobilidade, implica em considerar um aspecto da autonomia do diretor de fotografia na construção fílmica. Ainda inspirados em Marcel Martin, em seu breve histórico sobre esta liberação da câmera, o autor assevera, levando-nos mais adiante nesta construção: “Muito cedo, portanto, a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz” (idem). (OLIVEIRA, 2016, p.113)

A estratégia de uma câmera em mãos, ativa, e em movimento, foi uma das primeiras marcas estilísticas que nos chamou atenção no filme de Lira, desde a primeira aproximação à análise da obra. A câmera ativa e movente do longa-metragem acompanha as personagens que adentram no espaço cenográfico construído para evocar suas memórias, bem como se reposiciona - ainda em movimento-, entre cortinas e objetos no espaço da memória encenado pela ficção (imagens, abaixo). Ou seja, a câmera exerce um papel de testemunha “ocular” da busca das memórias das personagens, bem como observa - entre objetos de memórias-, a reencenação das jovens mulheres presas em suas diferentes formas de reexistir naquele local.

As estratégias de abordagem do filme de Lira vão além. Percorreremos as memórias das mulheres por meio dos seus relatos direto para a câmera, o que aproxima o filme de um documentário direto, mas também adentramos na reconstituição das memórias a partir da encenação de situações experienciadas pelas presas no interior da Torre das guerreiras, quando elas são apresentadas na idade jovem.

Imagens 1 e 2. Frames do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli

O cenário-dispositivo construído especialmente para o filme abarcou a encenação fictícia daquele passado doloroso - por vezes, acolhedor e aconchegante -, que as jovens presas conseguiram criar, mas também foi usado como um cenário-dispositivo capaz de ativar as lembranças das mulheres adultas (imagem, abaixo).

Imagem 3. Frame do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli

Fugindo do tradicional modelo de documentário histórico, ou seja, uma sucessão de entrevistas e imagens de arquivo, o longa-metragem *Torre das Donzelas* se debruça em reencontros emocionais e arquitetônicos. Os relatos das personagens não são somente de entrevista em frente à câmera, mas também são evocados nas rodas de conversa das mulheres, quando se encontram no espaço fictício do presente que lhes apresenta fragmentos da "torre" (imagem, abaixo).

Imagem 4. Frame do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli

Vale destacar que um dos trabalhos criativos centrais dessa obra foi o da direção de arte, assinado por Glauce Queiroz. O cenário foi remontado a partir do exercício de memória de cada personagem, isso significa dizer que nem todos os traços colocados na lousa pelas personagens encontraram uma mesma materialidade e forma. Conforme relata⁹ a diretora de arte, esmiuçando

⁹ Entrevista concedida pela diretora de arte Glauce Queiroz ao site ABC Cinematografia. Disponível em

os maiores desafios do processo:

(...) Costurar o fio dessa memória coletiva viva e fragmentada das Donzelas a partir dos próprios esboços divergentes delas da ala feminina do presídio Tiradentes de São Paulo, especializando esta ala em uma outra dimensão atmosférica, mais onírica, subjetiva, abstrata, poética, mas também carregada de força, peso, história e atualidade. Então, foi reunir e transformar todo esse material em uma linguagem única e bem definida para ajudar a contar essa história. Foi conceber um “dispositivo” que ativasse e resgatasse de alguma forma suas memórias silenciadas por tantos anos quando elas percorressem aquele espaço (Glauce Queiroz entrevista concedida ao site ABC Cinematografia).

O trabalho criativo da direção de arte, associado ao trabalho da direção de fotografia por meio da câmera ativa e movente, enriquecem ainda mais o relato cinematográfico proposto por Susanna Lira, que se dispôs a realização de um filme documentário aportando recursos da ficção. Essa experimentação se confirma na construção desse cenário-dispositivo não realista que fugiu da reprodução idealizada da época que representava.

Outra questão destacada pela diretora de arte Glauce Queiroz foi a escolha pela monocromia do espaço cênico com diferentes tons de cinza, preto e branco. Conforme sinaliza a diretora de arte, essas escolhas estão relacionadas a intencionalidade da arte de deixar esse espaço “o mais ‘discreto/invisível’ possível para não tirar o protagonismo das Donzelas e das histórias que elas tinham para contar. Além disso, o cinza remetia aos “anos de chumbo”. O figurino também seguiu uma paleta mais fria, mas pontuada pelo vermelho ideológico delas” (Entrevista concedida por Glauce Queiroz no site da ABC Cinematografia).

Imagem 5. Frame do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli

O fragmento acima do filme evidencia bem a questão apontada pela diretora de arte, em especial, na relação das cores e dos figurinos das personagens no presente. Ao adentrar nesse “espaço cênico dispositivo”, as ex-presas políticas são provocadas a se encontrar com referências das suas lembranças, com isso, confrontar-se com as diferenças e/ou semelhanças do espaço criado no presente a partir dos fragmentos que elas guardam na memória sobre o local.

Já tratamos da relação entre espaço, território e produção de memória individual e coletiva em outros trabalhos, como é o caso do artigo *O Transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios Ejercicios de Memoria e Fuera de Campo: Memória e território no cinema* (2019), quando analisamos o filme de Paz Encina, trazendo à tona o debate sobre a construção de memória da ditadura militar-empresarial do Paraguai e a relação com o espaço cênico de uma velha casa no Chaco Paraguai. São dispositivos distintos, de um lado da fronteira uma casa real abandonada e que foi local de moradia de perseguidos políticos da ditadura de Strossner e, do lado de cá, um espaço cênico não-realista. Em ambos os casos, no entanto, trata-se da materialidade do espaço arquitetônico ativando a memória fragmentada de determinados episódios históricos.

Por isso, recupero o debate anterior articulado a partir das reflexões de Tarkovski (1998) acerca da reconstrução imagética do passado no presente, a partir da linguagem do cinema. Tarkovski pergunta,

Mas o que será exatamente esse “passado”? Aquilo que já passou? E o que essa coisa “passada” significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é portador de tudo o que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente por meio de recordação (TARKOVISKI, 1998, p.66).

Entendemos que o cinema tem como função o armazenamento da memória em movimento e cabe a ele estabelecer essa relação entre o passado e o presente. Não somente no sentido das imagens em movimento (DELEUZE, 2006), mas da própria memória que, com o tempo, vai modificando a sua percepção sobre esse passado, mantendo certa imutabilidade na coerência dos fatos, mas possibilitando outras abordagens, sejam elas por meio de novos depoimentos e/ou traços desenhados em uma lousa. É um passado que pode ser mais estável, conforme apontado por Tarkovski, lado a lado à fragilidade desse presente que corre entre as mãos dos (as) diretores (as) dos filmes são confrontados com os desafios de articular as narrativas das memórias na linguagem cinematográfica.

Guerreiras duplamente acusadas: eram terroristas/comunistas, eram, especialmente, mulheres.

Imagem 6. Ilustração do Livro *Torre das Guerreiras e outras memórias*



Fonte: Ligia Ferreira

Fui colocada na cadeira do dragão – uma cadeira sobre cujo assento fica uma placa de metal que serve para aumentar a intensidade dos choques que saem da maquininha ligada a ela. Sentávamos despidos nessa cadeira e éramos interrogados com a maquininha de choque sendo acionada. Durante muito tempo, não consigo precisar quanto – horas, minutos, dias, não há medidas de tempo para avaliar os hiatos entre a dor e o fim da dor, entre perder a condição de sujeito e recuperá-la, entre querer morrer e ser impedida de fazê-lo -, levei choques na orelha, nos dedos dos pés e nos genitais. Tinha sido amordaçada com um pano imundo para não gritar. (ESTEVÃO, 2021, p.44).

É necessário trazer para este ensaio os fragmentos de memórias dolorosas contidos no livro de Ana Maria Estevão, visto que esperamos que esta escrita também possa servir como um documento de denúncia. Destacamos a crueldade dos métodos empregados pelos militares em seus processos de tortura, o que lesa qualquer condição de dignidade humana, em especial para as mulheres que, em muitos casos, não só tiveram suas genitais feridas pelos choques elétricos, mas que também foram violentadas pelos corpos dos próprios homens torturadores.

A ex-presa Estevão não participou do filme de Lira, no entanto, também trouxe imagens as suas memórias, por meio de ilustrações elaboradas pela *designer* Ligia Ferreira que tentou recriar traços da “torre” do Presídio Tiradentes (imagem, acima). A expressão artística do desenho atravessa seu livro, que é composto por breves textos que apresentam sua história de vida e de militância, nos mostrando as diferentes formas de atuação e organização de alguns grupos políticos organizados na época, como é o caso da Aliança Libertadora Nacional (ALN), na qual Ana Maria

estava ligada. Do mesmo modo, em seus textos, Ana Maria tenta descrever o espaço real do Presídio, as características das colegas jovens, que hoje são personagens com nomes fictícios em seus relatos. Estevão menciona, similarmente, as estratégias de solidariedade construídas por aquelas companheiras/camaradas que teceram coletivamente um espaço de acolhimento, de fortalecimento do aprendizado mútuo, ou seja, construíram efetivos laços de solidariedade de classe e de gênero.

Conforme aponta a pesquisadora Susel Oliveira da Rosa (2015) em diálogo Leonor Arfuch (2009) dar destaque a história dessas mulheres que viveram a ditadura militar-empresarial brasileira significa abordar versões distintas desse período,

Versões que supõem um trabalho com a memória, em seu entrelaçamento com o público, o privado e o íntimo, especialmente quando também está em jogo o corpo. Está em jogo o corpo, por que se a disseminação da tortura, do desaparecimento e dos sequestros perpetrados pelas forças repressivas atingiram os militantes em geral, adquiriram um caráter específico em relação às mulheres por meio da violência baseada no gênero. Torturar através de estupro, mutilação, humilhação, insultos e ameaças sexuais foram técnicas sistematicamente utilizadas contra as mulheres, desde o momento da prisão até a sala de torturas. (ROSA, 2015, p. 312)

O corpo feminino mutilado pelas técnicas de tortura dos militares – homens -, é uma daquelas imagens que não precisam ser literais e explícitas para reverberar em nossas mentes e por isso não foi uma escolha de Susanna Lira mostrá-las, visto que ela se pautou muito mais pelas memórias das formas de resistências coletivas na prisão. Mas o fato é que, enquanto nos porões da ditadura os gritos das torturadas repercutiam nas celas vizinhas, a política de silenciamento estabelecida no Brasil durante a ditadura e depois do processo de reabertura democrática impossibilitou que conhecêssemos amplamente essas histórias. Conforme Rosa (2015), esse silêncio é ainda mais acentuado quando tratamos da violência contra as mulheres, já que para os militares, as presas políticas representavam um “[...] papel duplamente transgressor: enquanto agentes políticos (insurgindo-se contra o regime) e enquanto gênero (rompendo com o padrão vigente)” (FERREIRA, 1996, p.152).

A autora Elizabeth Ferreira (1996) reforça que nesse período as mulheres não eram acusadas somente de terroristas e/ou comunistas, mas eram responsabilizadas duplamente por serem terroristas/comunistas e mulheres, ou seja, um padrão de feminilidade que não correspondia ao

legado da Ditadura militar-empresarial brasileira, qual seja, “Deus, Pátria e Família”¹⁰. Destaca Rosa (2015),

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. Agentes que, durante a ditadura militar, tinham uma licença especial para matar, torturar ou estuprar. Agentes que viam as mulheres militantes como “desviantes, aquelas que renegavam sua natureza, ousando ocupar o espaço da luta política” (COLLING, 1999, p. 97 apud ROSA, 2015, p. 319).

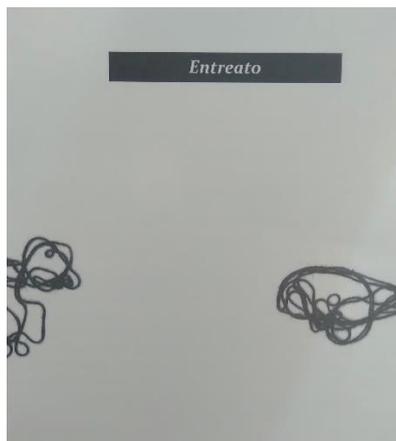
É a partir dessa realidade, marcada por uma política de silenciamento, que o relato cinematográfico construído por Susanna Lira e a literatura de testemunho de Ana Maria Estevão são expressões fundamentais para romper os grilhões dessas profundas opressões, que também se colocam no campo da disputa da memória e seus ecos. O silêncio, afinal, tende a imperar quando estamos diante de algo que é difícil de comunicar, especialmente quando se tratam de situações traumáticas como essas vivenciadas pelas mulheres torturadas na prisão de Tiradentes.

Chegamos à Torre, suspiramos. Depois de passar pelo inferno da Oban e por um apavorante e pequeno alívio no Departamento da Ordem Política e Social na fase cartorial – aquele momento em que a gente faz inquérito perante uma autoridade civil e a prisão é oficializada -, deixar a Tutoia era, enfim, uma pequena alegria. Naquelas circunstâncias, chegar à Torre era quase chegar ao paraíso. Suspirei de emoção, estávamos entre irmãs, iguais e companheiras, eu e Idinaura. (ESTEVÃO, 2021, p. 97)

CONCLUSÃO

Entre os fios que se tecem na memória das mulheres ex-presas políticas, das nossas mãos que no presente têm que seguir tecendo: cinema, escrita e militância...

¹⁰ No bojo das consequências de uma política genocida e negacionista empreendida pelo governo de Bolsonaro e seus apoiadores, é fundamental resgatar o apoio de parte da população que, entregue à expressão do neofascismo contemporâneo, resgatou, entre outras expressões de violência, o lema “Deus, Pátria e Família”. Lema esse que esteve muito presente, por exemplo, nos acampamentos organizados pelos fascistas bolsonaristas que, inconformados com o resultado das eleições de 2022, permaneceram por alguns meses em frente aos quartéis do Exército Brasileiro pedindo “Intervenção Milita”.

Imagem 7. Ilustração do livro *Torre das Guerreiras e outras memórias*

Fonte: Ilustração de Ligia Ferreira

As lutadoras ex-presas políticas teceram no filme de Susana Lira fragmentos de suas memórias. Primeiro no esforço de tentar materializar pelas próprias mãos as lembranças de uma arquitetura que já não existe mais. Depois, confrontaram-se com a tessitura de suas memórias contadas direto para a câmera e/ou na roda de conversa com as demais companheiras/camaradas. Ou seja, as mulheres jovens militantes, que antes costuraram laços de solidariedade na convivência cotidiana dentro da torre para não se entregar à indignidade dos autoritarismos da ditadura militar-empresarial, no presente, enquanto mulheres adultas, foram convocadas a serem narradoras de um trauma coletivo e individual. É provável que nem sempre tenham aportado memórias nítidas, perenes ou ordenadas, mas lembranças suficientes para disputar o silenciamento imposto por tantas décadas de ausência de uma política de Justiça, verdade e reparação.

Ana Maria Estevão, por outra parte, tece em seu livro-testemunho a humanização das suas colegas, dá corpo a uma estrutura arquitetônica prisional, nos convida a conhecer parte da história das formas de luta e organização daquele período. Junto às suas memórias escritas acompanhamos as ilustrações de Ligia Ferreira que produzem sínteses visuais a partir de sentimentos e fragmentos narrados por Estevão (ilustração, acima).

No presente, a autora deste ensaio memorial, imbuída da responsabilidade de também seguir tecendo os fios que unem a reflexão teórica à prática militante, constrói um percurso que articula os dois relatos em debate: o cinema como linguagem privilegiada para a denúncia e para a construção da história dos oprimidos, onde o exercício criativo estético-político pode contribuir para apaziguar as inquietações de um mundo no qual o “narrador segue em crise” retomando as questões de Benjamin (2012).

Apoiamo-nos nas reflexões de Benjamin (2012) a partir do seu texto *O Narrador* no intuito de provocar o entendimento de que quase um século depois “(...) arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente (...). É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” Ou seja, no diálogo próximo com Benjamin, reconhecemos que a sociabilidade capitalista opressora e autoritária nos enclausura cada vez mais nos aspectos da vivência individual, nos afastando do ato de narrar as contradições das coletividades humanas e, com isso, suas experiências. Cabe a nós - no cinema, na escrita, nos desenhos e traços -, recuperar a força das guerreiras que lutavam pela emancipação e trazê-las à luz de nossas memórias de luta.

Agradeço, por fim, ao Cineclubes Cinelatino da UNILA por se manter como um espaço de democratização do acesso ao cinema na cidade de Foz do Iguaçu, e, ainda, se consolidando como lugar de encontro para estabelecermos laços, formulações e ensejos de melhores tempos. Novos tempos, onde as (os) narradoras (es) se reencontrem no ato de narrar as experiências das coletividades humanas, e que essas histórias sejam de um mundo sem exploração e opressão. Temos que construí-lo! Obrigada Susanna Lira e Ana Maria Estevão: das donzelas às guerreiras, seguimos mulheres fortes e em luta!

Bibliografia

ARFUCH, L. **Mujeres que narran: trauma e memória**. Revista Labrys, Brasília, n.15-16, dez. 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª ed. Revista, Obras Escolhidas v.1 – São Paulo: Brasiliense, 2012.

COLLING, A. M. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999. DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERREIRA, E. F. X. **Mulheres, militância e memória**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.7

Figueiredo, César Alessandro Sagrillo. **A memória do testemunho e o cinema: representações cinematográficas da ditadura militar**. In Revista Porto das Letras, Vol. 04, Nº 03 –Edição Especial. 2018

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs). **O cinema e as ditaduras militares**:

contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermedios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

OLIVEIRA, Rogério L. S. **Memória e criação na direção de fotografia.** Tese de doutorado apresentada ao programa Memória e História da UESB, 2016.

REBELATTO, Fran. **O Transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios *Ejercicios de Memoria e Fuera de Campo: Memória e território no cinema.*** In: OLIVERIA, Rogério L.S; TEDESCO, Marina. Cinematografia, Expressão e Pensamento Aprris Editora, Curitiba, 2019.

ROSA, S. O. **Mulheres, ditaduras e memórias: não imagine que precise ser triste para ser militante.** São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Mulheres versus ditadura, latifúndio e misoginia na Paraíba.** In Estudos Sociológicos v.20 n.39 p.309-324. Araraquara, 2015