

**A história oral visita o
cinema:
Que bom te ver viva e
*Los Rubios***

Oral History visits cinema:
Que bom te ver viva and *Los
Rubios*

La historia oral en visita al cine:
Que bom te ver viva y *Los
Rubios*

Ana Maria Veiga^{1,2}

RESUMO

Este artigo relaciona o cinema, como meio de comunicação, à história oral e seus entrelaçamentos com a história do tempo presente, atentando para os testemunhos, utilizados como recurso estético e político nos filmes *Que bom te ver viva*, da cineasta brasileira Lúcia Murat, e *Los rubios*, da argentina Albertina Carri. Podendo ser categorizadas como documentários-ficção, ambas as realizações lidam com os traumas resultantes da violência ditatorial em seus países de origem, na segunda

¹ Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, com pesquisa na área História e Cinema e estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Trabalha com os temas Cinema, Teoria Audiovisual, Imagem, Cultura visual, Gênero e História do Brasil (considerando sua inserção na América Latina). Fez licenciatura, bacharelado e mestrado em História. Tem experiência profissional em edição e produção audiovisual, tendo atuado como editora de imagens e produtora de programas de televisão. Recebeu o 1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero, em 2006. É autora de diversos artigos e capítulos de livros e uma das organizadoras do livro *Resistências, Gênero e Feminismos contra as ditaduras do Cone Sul*, publicado em 2011. Atualmente é professora substituta do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina, ministrando as disciplinas Introdução aos Estudos Históricos, Teoria da História I, História e Imagem, História do Brasil Contemporâneo, entre outras. E-mail: amveiga@yahoo.com.br.

² Endereço de contato da autora (por correio): Universidade Federal de Santa Catarina. Departamento de História (CFH). Bairro Trindade – Florianópolis/SC, CEP: 88040-970, Brasil.

metade do século XX. Em que medida servem estes filmes como fontes para estudos que se apoiam na história oral é o que pretendemos discutir neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; História oral; *Que bom te ver viva*; *Los rubios*.

ABSTRACT

This article aims to treat cinema, as a way of communication, in its relationship with Oral History and its ties with Present Time History, attempting to testimonies used as aesthetic and political resources inside films like *Que bom te ver viva*, by the Brazilian film maker Lúcia Murat, and *Los rubios*, by the Argentine film maker Albertina Carri. Categorized as fictional documentaries, both films deal with the traumas that result of dictatorial violence in their countries of production, in the second half of the twentieth century. How can these films be used as sources of investigation by studies based on Oral History is a question to be answered in this article.

KEYWORDS: Cinema; Oral History; *Que bom te ver viva*; *Los rubios*.

Resumen

Este artículo relaciona el cine, como medio de comunicación, a la historia oral y sus entrelazamientos con la historia del tiempo presente, al atender para los testimonios utilizados como recurso estético y político en las películas *Que bom te ver viva*, de la realizadora brasileña Lúcia Murat, y *Los rubios*, de la argentina Albertina Carri. Categorizadas como documentales-ficciones, las dos películas se llevan con los traumas resultantes de la violencia dictatorial en sus países de origen, en la segunda mitad del siglo XX. En que medida sirven estas películas como fuentes para los estudios basados en la historia oral es lo que pretendemos discutir en este artículo.

PALABRAS-CLAVE: Cine; Historia oral; *Que bom te ver viva*; *Los rubios*.

Recebido em: 12.02.2016. Aceito em: 29.02.2016. Publicado em: 30.04.2016.

Cinema, ditadura e testemunhos orais

As relações entre os meios de comunicação e a história do tempo presente podem ser consideradas no mínimo delicadas, em termos de análise e crítica documental. Este artigo tem como objetivo interpelar o cinema - na sua especificidade documental - em seu potencial uso pela metodologia da história oral. Para isso, parte de duas realizações fílmicas que têm como pontos comuns a temática das ditaduras militares e o uso de testemunhos em seus roteiros, sinalizando ao mesmo tempo escolhas estéticas e políticas.

As narrativas de resistência às ditaduras militares sul-americanas “usaram e abusaram” dos testemunhos orais em sua constituição. Para além de registros instrumentalizados por pesquisas no campo da história ou na produção literária, identificadas com a resistência política aos regimes ditatoriais no Cone Sul que tiveram lugar entre os anos 1960 e 1980, a realização de filmes que utilizam testemunhos orais foi marcante em países como Brasil e Argentina. Eles aparecem como “provas irrefutáveis” que dão consistência ao aspecto documental desse tipo de realização fílmica.

A proposta deste artigo visa ao entrecruzamento e à comparação deste recurso nos filmes *Que bom te ver viva* (1989), da ex-presa política e cineasta brasileira Lúcia Murat, e *Los Rubios* (2003), da cineasta argentina Albertina Carri, filha de um casal de “desaparecidos” políticos. As estratégias cinematográficas e políticas e as escolhas estéticas dessas diretoras permitem analisar de que modo o recurso da oralidade chega ao cinema e elaborar, a partir daí, uma reflexão sobre suas possibilidades de uso pela investigação histórica, assim como pela produção fílmica de cunho militante. Partindo de uma perspectiva interdisciplinar e enfatizando as ferramentas de trabalho da história oral, exploraremos essa temática em sua intersecção com o cinema, ampliando a análise e seus desdobramentos para dentro e para fora dos limites da perspectiva histórica.

Os filmes abordados, *Que bom te ver viva*, de Murat, e *Los rubios*, de Carri, trabalham com testemunhos de pessoas que viveram a situação de prisão e tortura e de outras que conviveram com desaparecidos e sentem-se capazes de narrar fragmentos de suas histórias. Portanto, para realizar esta análise - e não sem polêmica -, recorreremos às possibilidades abertas pela história oral. Antes disso, é bom lembrar que as relações entre cinema e história não podem ser consideradas recentes, embora não faça tanto tempo que os filmes começaram a ser legitimados como documentos históricos. Cada filme é produzido com códigos próprios, compatíveis com a inteligibilidade de seu tempo. Apenas isso já situaria um diálogo contemporâneo que merece historicidade. Neste estudo, as obras cinematográficas abordadas nos remetem a uma relação direta com a história oral, partindo da interpelação de testemunhos por duas diretoras que sentiram na pele os abusos e os horrores da repressão dos regimes militares em seus países. Como meio de expressão de traumas e experiências, a realização fílmica.

As ditaduras que dominaram os países do Cone Sul durante a segunda metade do século passado acabaram por gerar traumas irreparáveis. No Brasil, diversas manifestações artísticas e culturais, entre elas o cinema, tentaram dar conta de responder à repressão, ao mesmo tempo em que driblavam a reação da censura e o perigo real que isso significava. Na Argentina, com a magnitude da expressão concreta do terror generalizado, ninguém ousava se manifestar, mesmo sem saber, na época, que o número de desaparecidos chegava à cifra dos trinta mil. Naquele país, as respostas vieram aos poucos, com o reestabelecimento da democracia, ainda com um rastro de desconfiança e insegurança. Foi a partir dos anos 1990 que elas tornaram-se mais incisivas e, a partir dos 2000, vozes de filhas e filhos de

desaparecidos começaram a se impor e a ganhar volume, assim como a de Albertina Carri.³

Los rubios. Argentina, 2003. Dirección: Albertina Carri

Los Rubios (Os loiros, em português) rompeu com os padrões narrativos tradicionais sobre as histórias de desaparecimentos políticos, misturando documentário e ficção, desconstruindo a linearidade das narrativas fílmicas com o uso da metalinguagem cinematográfica e ainda questionando as diversas “verdades” que vão surgindo durante as filmagens e que são apresentadas e contrapostas por meio de testemunhos gravados. A linearidade e as verdades da história desse desaparecimento é colocada em dúvida.

A diretora percorre caminhos da arqueologia ao seguir os passos de seus pais - Roberto Carri e Ana Caruso -, colhendo testemunhos, intermediados por uma atriz que põe em cena a representação da própria cineasta, a jovem Albertina. Ao lidar com um emaranhado de testemunhos controversos, Albertina Carri contribui para as discussões sobre história e memória, ela mesma contrapondo e questionando os discursos de “verdade” sobre aquela história. “*Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda*” - escreve a diretora em suas anotações, enquanto a edição das imagens e sequências denunciam a fragmentação do tema.

A omissão passa pela escolha de elementos de um repertório de memórias; o que vem à tona dialoga internamente com aquilo que é ocultado, portanto, podemos dizer que todos os elementos atingíveis passam por uma edição no momento mesmo em que acontece o testemunho. Fica clara no filme a busca pela amplitude e pelas contradições dessas memórias, que, uma vez externadas, comporiam o quebra-

³ Outro exemplo é o de María Ignés Roqué, filha de um desaparecido argentino e diretora do filme *Papá Iván* (Argentina-México, 2004).

cabeças sobre o desaparecimento de seus pais - quem eram eles, como eram vistos por amigos, vizinhos ou mesmo por seus inimigos.

Aos poucos, com as visitas a pessoas e lugares, as entrevistas e a escuta do material, do qual a diretora seleciona trechos, o filme vai mostrando falhas e contradições entre as memórias dos entrevistados, jogando com depoimentos por vezes opostos. Albertina Carri reflete, dentro da narrativa fílmica: "*Pienso que, a cada tentativa de me acercar de la verdad, me voy alejando*". No caso da história que não se pode alcançar, a verdade se torna o que talvez de fato ela já seja: uma miragem (ou *una mirada*).

A atriz, escolhida e dirigida para interpretar Albertina, conta a história da cineasta ainda criança, que com três anos de idade foi presa junto com seus pais e uma irmã (a outra conseguiu escapar), e depois entregue à avó, por quem foi criada. Desestabiliza a narrativa ao afirmar que não sabe se foi assim ou se ela construiu assim a sua história. Sem alimentar ilusões ou falsas esperanças, Carri questiona suas próprias lembranças: quanto teriam elas de observação ou de capricho? As memórias e os testemunhos são constantemente colocados sob suspeita, propensos ao esquecimento, ao erro, às confusões e aos deslizes de cada sujeito em questão.

Seria mesmo ingênuo aceitar que testemunhos possam ser relatos de verdades e desconsiderar a subjetividade, já que cada relato é, em si, uma interpretação, como percebemos claramente analisando as contradições presentes em *Los rubios*. Estressar o testemunho - estratégia da história oral, presente também no filme argentino.

Como alerta Alessandro Portelli, que vê na subjetividade uma contribuição cognitiva, "[...] recordar e contar já é interpretar. A subjetividade, o trabalho através do qual as pessoas constroem e atribuem o significado à própria experiência e à própria identidade, constitui por si mesmo o argumento, o fim mesmo do discurso" (PORTELLI, 1996: 60). Quem narra não pode dizer toda a verdade, mas "[...] apenas o

que sabe, o que lembra ou acredita recordar haver visto. Sua autoridade narrativa deriva justamente do caráter restritivo do ponto de vista" (PORTELLI, 1996: 67). Um evento gera múltiplas visões e múltiplos relatos e interpretações, portanto a narração afasta-se da objetividade e aproxima-se da autorreflexão. As memórias delineiam possibilidades expressivas para um acontecimento e assim devem ser tomadas em sua utilização como documento histórico (1996: 70).

Rompendo com padrões narrativos e estéticos - ao compor um documentário-ficção e ao utilizar bonecos tipo Playmobil para recompor cenas da infância da pequena Albertina -, *Los rubios* denuncia ao mesmo tempo os lapsos da memória e o mosaico que se pode formar com a contraposição de testemunhos sobre um mesmo evento e sobre as mesmas pessoas. Na brincadeira e na fantasia, a criança buscava explicar o que havia ocorrido, assim como faz Albertina-cineasta. Seus pais, assim como ela e as irmãs, foram rememorados e descritos por uma vizinha de uma das casas onde moraram clandestinamente como 'os loiros' (*los rubios*). Esta informação é prontamente refutada por sua tia, que afirma que a irmã nunca fora loira ou magra, como testemunhara a antiga vizinha. Uma das possibilidades que inferimos é que, vivendo na clandestinidade, o casal teria, em determinado momento, mudado sua aparência para se desvencilhar dos agentes repressores. Em certo momento da vida clandestina a mãe pode ter sido magra e loira. Esta variável não foi considerada pela diretora, que segue em seu trabalho, entre a emoção e a indignação.

Diante de tantas falas e rumores, Albertina Carri parece não se importar com a veracidade dos depoimentos, tanto que não coloca créditos para assinar os nomes das pessoas ouvidas. Se o áudio está bom ou ruim, é pouco relevante, pois as vozes muitas vezes aparecem em sobreposição ou são interrompidas pelo rebobinar da fita em que estão gravadas. O presente e o passado se contrapõem, se contradizem ou

aparecem justapostos, diante de uma pluralidade de modos diversos de se contar a história.

A estrutura do documentário-ficção, centrada em depoimentos, não deixa dúvidas quanto ao estabelecimento de uma veracidade para os fatos mencionados por suas protagonistas ou por testemunhas oculares. No filme, cada pessoa é dona de uma verdade singular. História e memória se encontram uma vez mais em uma arena de disputas, cada qual com sua legitimidade e especificidade. Alguns testemunhos desestabilizam e agravam a carga dramática, como o de Paula, a única sobrevivente do cárcere dos pais, que conta que o torturador era o mesmo homem que levava cartas aos presos e fazia contatos com suas famílias. A força dessa informação é investida ainda mais pela ausência da testemunha, que não se deixa captar pela câmera. Ainda assim, é ela quem faz a revelação que puxa uma corda de tensão no filme e desestabiliza visivelmente a diretora. A face oculta da ditadura argentina deixa-se aos poucos entrever. Para Albertina Carri, filha ou cineasta, é isso que parece de fato interessar.

Ao analisar este filme argentino, Gonzalo Aguilar (AGUILAR, 2010) questiona: "Qual o perigo daquela memória?" "Qual o valor do passado?" "Seria ele melhor do que o presente?" De acordo com este autor, o filme faz uma afirmação do presente, pois Carri não é apenas filha, é também cineasta e se posiciona com relação a esse passado. Seu filme faz a representação de um posicionamento político. Para Aguilar, os depoimentos mostram uma relação diferente com os testemunhos, que vai contra a narração histórica tradicional. Afinal, qual seria o lugar da memória no cinema? – podemos nos perguntar. Haveria espaço para lidar com esses filmes a partir dos desafios da história oral?

Com estas questões em mente, vamos agora analisar uma maneira bastante semelhante de lidar com os traumas gerados pelas ditaduras dentro de uma representação fílmica, com uma película que estreou quatorze anos antes de *Los*

rubios, dessa vez no Brasil, ainda na efervescência cultural de resistência no pós-ditadura.

Que bom te ver viva. Brasil, 1989. Direção: Lúcia Murat

Lúcia Murat foi presa política, tendo sido barbaramente torturada, de acordo com as estratégias do regime militar brasileiro. No filme *Que bom te ver viva*, do qual assina roteiro e direção, a cineasta denuncia a violência de gênero que confrontou nos porões da ditadura, por meio dos depoimentos de oito ex-presas políticas, que tentam lidar no dia a dia com os estigmas em seus próprios corpos. São testemunhos de mulheres que passaram pelo clássico itinerário da repressão: perseguição, clandestinidade, prisão e tortura, ao qual sobreviveram, mas de cujas marcas e lembranças possivelmente nunca poderão se desvencilhar. O filme foi pioneiro ao lidar com esses traumas, sendo lançado apenas quatro anos depois do fim oficial do regime autoritário, cujos principais atores não sofreram consequências por seus atos. A ditadura no Brasil logrou passar o poder às mãos “seguras” de um de seus grandes apoiadores civis.⁴

A parte documental do filme, composta com a fala em primeira pessoa de cada ex-presidiária, é costurada a um elemento novo: uma atriz (Irene Ravache - também produtora do filme), que assume a função de “alterego” de Lúcia Murat. A cineasta não aparece explicitamente no filme, mas nele lida com traumas e feridas próprias. Ela entra em cena e desestabiliza, dizendo aquilo que não pôde ser registrado nas entrevistas, soltando toda raiva, revolta, ironia e força bruta geradas pela situação de desprezo e de não acolhimento social dessas mulheres. Quem quis ouvi-las? Quem se interessou por suas histórias?

⁴ Após a morte repentina de Tancredo Neves (político de centro), a presidência do Brasil caiu nas mãos de um dos civis da ditadura “civil-militar”, José Sarney.

Curiosamente, o lançamento do filme de Lúcia Murat no ano de 1989 coincidiu com a eleição de Fernando Collor de Mello como presidente do Brasil - o dirigente que colocaria abaixo as ambições do cinema nacional e cujo breve governo fecharia inúmeras salas de exibição de filmes. A retirada do apoio às crescentes realizações cinematográficas nacionais atirou-as a um período de ostracismo e de nula relevância. Isso foi sentido na fria recepção ao tema que Murat tornava público.

Recortes de jornais ou fotos de portas e grades de cadeias, acompanhados de uma trilha sonora de melodias graves, dão o tom das transições de cenas em *Que bom te ver viva*. A ironia e a raiva que emergem da interpretação da personagem de Irene Ravache costumam todos os depoimentos, fazendo dela um elemento gerador de tensão dentro do filme, explicitando o mal-estar social diante do tema, ao lado do apelo das falas das sobreviventes - peças de "um quebra-cabeça difícil de montar".⁵

Ao contrário da Argentina, no Brasil os relatos de quem viveu ou testemunhou os bastidores da ditadura estão longe de ser levados à exaustão. O esquecimento imposto parece sufocar as falas dissidentes. Mas o filme lança a pergunta: "Onde você estava no final dos anos 60?" Entre fotos (e música) dos Beatles, do movimento hippie e outras ligadas ao contexto, a atriz vai vestindo fantasias que escolhe para uma festa: de líder estudantil (com óculos, livro marxista embaixo do braço e sandálias rasteiras de couro), de guerrilheira (com boina e jaqueta militar), por fim de presa política (com uniforme listrado e numerado). A personagem assegura que esta última não agrada nem diverte ninguém. "A tortura só pode ser descrita [...] mas ninguém fez xixi no pau-de-arara, ninguém caiu do pau-de-arara, ninguém riu de ninguém".⁶ Com esta fala, finaliza a cena.

⁵ *Que bom te ver viva*, 42'20".

⁶ *Que bom te ver viva*, 60'30".

Algumas sobreviventes apontam a vida como resposta aos torturadores e à violência que sofreram, como argumenta no filme Regina Toscano sobre o nascimento da filha: “Dei uma resposta com a vida”.⁷ Criméia de Almeida, que pariu o filho João no cárcere, segue na mesma direção: “Eu pensava... eles tentam acabar comigo, nasce mais um!”⁸ Criméia informa que foi a única sobrevivente do seu destacamento de 23 pessoas na Guerrilha do Araguaia,⁹ pois atravessou a nado o rio do mesmo nome, de aproximadamente um quilômetro de largura, à noite, grávida, para ir dar à luz em São Paulo.¹⁰ Seu companheiro morreu na tortura.

Ao contrário do filme de Carri, o de Murat faz questão de creditar os nomes das entrevistadas; são eles a prova de uma verdade, aquela das mulheres violadas pelos métodos do regime, que tinha na tortura uma política de estado. A imposição de um silêncio a respeito da tortura aparece em todos os testemunhos, mesmo no único entre eles que admite explicitamente preferir silenciar. De forma anônima, uma sobrevivente da repressão enviou uma mensagem para colaborar com o filme,¹¹ escrita de dentro da proteção da comunidade alternativa onde vive. Nela, diz que prefere esquecer o passado para se manter em equilíbrio e serenidade. Mas para as outras, este silêncio compulsório incomoda. Suas histórias pessoais, e ao mesmo tempo coletivas, não encontram escuta.

⁷ *Que bom te ver viva*, 38'50".

⁸ *Que bom te ver viva*, 60'.

⁹ A Guerrilha do Araguaia foi uma iniciativa armada do PC do B, localizada na divisa entre os estados de Tocantins (na época Goiás), Pará e Maranhão, no início dos anos 1970, na tentativa de fazer a revolução socialista partindo do interior do país, agregando também a força camponesa para a tomada do poder. De acordo com o historiador Vítor Amorim de Ângelo, naquele momento, cerca de 70 militantes do partido moravam na região, infiltrados na população local, da qual boa parte também foi torturada e massacrada com a investida de repressão do exército brasileiro. Cf. ÂNGELO, s/d.

¹⁰ *Que bom te ver viva*, 57'50". O depoimento de sua irmã, também ex-presa política, Maria Amélia de Almeida Teles, relata parte das torturas que Criméia sofreu, mesmo grávida, na prisão. Cf. VEIGA; MARQUES, 2009 - DVD.

¹¹ Situação semelhante acontece em *Los rubios*, com a não aparição em cena da sobrevivente Paula, que prefere não ser exposta ao vídeo.

Estrela Bohadana denuncia: “Há um silêncio de como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso”.¹² Para ela, as pessoas em geral não suportam ouvir as experiências emocionais vividas diante da tortura. A personagem de Irene Ravache complementa: “Será que vão me deixar falar? Até quando vou ter que baixar os olhos?”¹³

Para mencionar um clássico dos estudos sobre memória, Michael Pollak argumenta que grandes traumas sociais acabam gerando uma negação e uma aura de silêncio ao redor de determinado assunto. “Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989: 6). Lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas são guardadas e passam despercebidas pela sociedade. “Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (1989: 8). Para este autor, a fronteira entre o dizível e o indizível separam “[...] uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor”. Pollak vê os filmes como importantes instrumentos no “enquadramento da memória”, já que também captam emoções. “O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva [...]” (POLLAK, 1989: 11).

Seu argumento de certo modo valida a intenção trazida neste artigo, de entrelaçar cinema e história oral, considerando que, assim como historiadores, os e as cineastas também partem, nesse tipo de cinema que trabalha com testemunhos, de um questionário-base, que é seguido e que provoca respostas a serem

¹² *Que bom te ver viva*, 60'06”.

¹³ *Que bom te ver viva*, 60’.

registradas, escolhidas e editadas para dar sentido a um filme ou a um texto, limitados, ambos, pelo tempo ou pelo número de páginas disponíveis.

Se refletirmos um pouco mais sobre os pontos comuns dos testemunhos em *Que bom te ver viva*, podemos inferir que não seria fácil falar sobre abusos sexuais e os limites do corpo experimentados por inúmeras mulheres encarceradas nos porões das ditaduras militares do Cone Sul. Nem mesmo hoje, quando ainda conhecemos casos de mulheres que são culpabilizadas ao procurarem delegacias de polícia para denunciarem estupros. A vulnerabilidade sexual e a dignidade das mulheres membros de grupos de resistência política eram as primeiras a serem atacadas. Resguardar o silêncio era manter-se falsamente em dignidade, enquanto que livrar-se desse estigma e dessa lembrança era algo que se mostrava como impossível nos testemunhos que o filme trazia a público.

Mais de duas décadas depois da estreia do filme, pudemos presenciar a força do testemunho de Lúcia Murat à Comissão Nacional da Verdade em 28 de maio de 2013:

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.

(...) Puseram baratas passeando pelo meu corpo. Colocaram uma barata na minha vagina. Hoje, parece loucura. Mas um dos torturadores, de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde

ele guardava as baratas amarradas por barbantes. E através do barbante ele conseguia manipular as baratas no meu corpo. Eu queria morrer e não conseguia morrer.¹⁴

A fala de Murat quase que complementa sua obra. Desta vez sem a intermediação de uma personagem ou atriz, mas com uma distância temporal de mais de quarenta anos entre fala e fato. Mais adiante, descreve parte da tortura sexual, onde se pode perceber claramente a conotação de gênero nas violações.

O objetivo era, pouco a pouco, nos anular, como pessoas e como militantes. Foi nesse quadro, na volta, que o próprio Nagib, fez o que ele chamava de tortura sexual científica. Eu ficava nua, com um capuz na cabeça, uma corda enrolada do pescoço passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meus seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois se eu movimentasse meus braços para me proteger eu me enforcava e instintivamente voltava atrás. Ou seja, eles inventaram um método tão perverso em que aparentemente nós não reagíamos, como se fôssemos cúmplices de nossa dor. Isso durava horas ou noites, não sei bem. Era considerado um método de aniquilamento progressivo. E foi realmente o período em que eu mais me senti desestruturada, mais do que em toda a loucura dos primeiros dias.¹⁵

¹⁴ MURAT, Lúcia. Depoimento à Comissão Nacional da Verdade em 28/03/2013, publicado no sítio eletrônico do PCB, disponível em http://pcb.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6090:depoimento-na-integra-de-lucia-murat-para-comissao-da-verdade-do-rio-de-janeiro&catid=64:ditadura. O testemunho pode ser assistido na íntegra no sítio eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>.

¹⁵ Idem. Ibidem.

Proponho estes trechos do depoimento da cineasta Lúcia Murat como parte da reflexão sobre os filmes aqui trabalhados, que oferecem testemunhos - partes de um complexo quebra-cabeças -, que estão nas realizações cinematográficas, mas também nos relatos oficiais, como o de Murat à Comissão Nacional da Verdade. Como testemunhos produzidos para o cinema podem ser trabalhado pelas ferramentas da história oral? Talvez seria mais produtivo reformular a questão: Assim como os filmes documentais, a história oral produz seus próprios testemunhos. A ênfase encontra-se, em ambos os casos, nos modos menos ou mais criteriosos de seus usos.

Borrando fronteiras

Alguns pontos em comum nos levam a aproximar os filmes argentino e brasileiro que acabamos de abordar. A própria escolha do gênero cinematográfico documentário-ficção sinaliza um deles. Em *Los rubios* também encontramos a montagem de um quebra-cabeças, com a busca de cada testemunho intercalada às emoções da real protagonista, que se coloca por trás e na frente das câmeras. A opção por mostrar os sentimentos e a desorientação de pessoas que passaram pela prisão e pela tortura, como Murat, ou que sofreram suas sequelas, como Carri, é ponto comum entre as duas propostas. Ambos os filmes fazem uma opção estética, mais "sóbria", pelo formato 3 x 4 no enquadramento de quem relata suas experiências, o que aparece em *Los rubios* com as chamadas *talking heads* (cabeças falantes). Isto pode significar uma aproximação com a estética básica dos documentários, que via de regra busca tornar inquestionável aquilo que é dito, e que não pode ser associado à ficção. Em ambos os filmes, a dimensão de verdades absolutas é quebrada, seja pela alegoria trazida com a interpretação de atrizes e suas indumentárias ou pela inserção de bonecos na constituição da narrativa fílmica.

O filme brasileiro traz cenas de fantasias, simula espaços domésticos e sociais para sua atriz-protagonista, que esbraveja e se debate sozinha, enquanto que a realização argentina joga com perucas e bonecos, que aparecem em situações inusitadas, como a cena em que os bonecos do tipo Playmobil representam os pais de Carri sendo abduzidos por um disco voador. Ambos lidam com elementos que ajudam a explicar o inexplicável, aquilo que não faz sentido e que atravessa as vidas das duas cineastas.

A história oral vai ao cinema

O subtítulo que encerra este artigo faz uma referência ao livro *A história vai ao cinema* (SOARES; FERREIRA, 2001), cujos capítulos trazem em comum a análise de historiadores sobre alguns filmes considerados históricos. Apesar das dificuldades iniciais - diante da pouca familiaridade com a interdisciplinaridade requerida pelo filme como objeto da pesquisa histórica -, os historiadores pouco a pouco tentam aproximar-se da análise dos filmes, tratados mais em termos de conteúdo do que de estética ou dos modos de comunicar (análise fílmica propriamente dita).

Cabe aqui a classificação dos filmes abordados neste artigo como 'docu-dramas', que nos interessam em suas intersecções com a história oral. No cinema, imagens e um roteiro ficcional servem para complementar informações trazidas por testemunhos, enquanto que, na escrita da história, é a capacidade narrativa, por meio de palavras, que vai cumprir essa função - a de dar sentido aos testemunhos dentro de uma narrativa historiográfica.

Podemos pensar no conjunto de elementos fílmicos como uma representação da situação das pessoas envolvidas no trauma, pois tanto *Los rubios* como *Que bom te ver viva* trazem intrínseca a expressão fílmica de sentimentos intensos, controversos, diante de fatos reais que fraturam e constituem a subjetividade de

ambas as cineastas, e também das pessoas que tomaram lugar nas histórias abordadas. Mais do que de acontecimentos, os dois filmes tratam de sentimentos. Partindo de fatos históricos, o cinema realizado por Murat e Carri aparece como parte de um diálogo mais amplo que discute a repressão militar, no Brasil de 1964 a 1985, e na Argentina de 1976 a 1983 (considerando apenas a última ditadura instaurada naquele país).

Observamos um deslocamento geracional ao colocarmos lado a lado os dois filmes, pois enquanto Albertina Carri representa a geração dos filhos (*hijos*) de “desaparecidos” políticos, a geração de Lúcia Murat foi a que de fato viveu as agruras do cárcere ou dos centros clandestinos mantidos pela repressão. Como contraponto à situação de Carri, em *Que bom te ver viva* encontramos diversas referências aos filhos, tenham eles sido presos com os pais, deixados do lado de fora das grades ou mesmo os nascidos na prisão.

Como ponto forte para a discussão historiográfica, essas formas de realização fílmica permitem a reflexão sobre a memória como elemento constituinte da história e sobre o próprio documentário como construção, já que a ficção nele inserida não é menos verdadeira do que o conteúdo de cada testemunho. Carri nos ajuda a pensar a memória enquanto um campo de possibilidades históricas, que muitas vezes se complementam, em outras se contrapõem, mas nunca se anulam totalmente, abrindo caminhos, no lugar de estreitá-los.

Como já foi dito, os testemunhos trazem com eles distintas interpretações dos fatos ou de um mesmo fato ocorrido. Mas Beatriz Sarlo, rompendo com qualquer otimismo em torno do assunto, denuncia o excesso de memórias na Argentina pós-ditadura e alerta os historiadores para a armadilha de tomá-las como “ícones de verdade”. O uso do recurso oral pede rigor metodológico, devido à subjetividade dos relatos e das influências externas que condicionam o que é lembrado pelos

participantes dos acontecimentos. “A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina” (SARLO, 2007: 20), mas esses “atos de memória” são apenas uma versão dos fatos. A autora ressalta que, ao lado da “guinada linguística” nos anos 1970 e 80 houve a “guinada subjetiva”, que serviu de imediato à reparação do que ela chama “identidade machucada” (SARLO, 2007: 18-19).

Para Sarlo, é necessário lembrar que o testemunho é, em si, anacrônico. “A impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, mas também requer que seu viés não seja esquecido em face do impacto da primeira pessoa que fala por si e estampa seu nome como uma reafirmação de sua verdade” (SARLO, 2007: 59). A autora ainda argumenta que no caso dos traumas argentinos e dos testemunhos orais sobre eles, os que lembram “[...] não estão afastados da luta política contemporânea; pelo contrário, têm fortes e legítimas razões para participar dela e investir no presente suas opiniões sobre o que aconteceu não faz muito tempo” (2007: 60-61). A autora afirma ainda que não quer “expulsar” a subjetividade da história, mas que é bom ressaltar que “[...] a ‘verdade’ não resulta da submissão a uma perspectiva memorialística que tem limites nem, muito menos, a suas operações táticas” (2007: 61). A responsabilidade moral coletiva existe, em se tratando das vítimas dos regimes militares, e seus depoimentos constituem um conhecimento sobre a repressão, portanto são insubstituíveis, de acordo com ela, mas é importante lembrar, uma vez mais, que cada relato de experiência é interpretável. Sarlo questiona sobre quanto do teor ideológico da vida política subsiste nas narrações subjetivas e aconselha a comparação ou complementação dessas fontes com outros tipos de documentos. Penso que seus argumentos cabem a todos os países que estiveram sob ditaduras militares no Cone Sul.

Como contraponto a um suposto excesso de memória, até recentemente no Brasil tínhamos o total esquecimento. Como cineasta, Lúcia Murat propõe uma

reflexão sobre o não dito, sobre a borracha que se quis passar sobre o passado, em nome da harmonia e da liberação dos rancores. As falas de suas entrevistadas atacam um possível pacto de silêncio e mostram como esse passado pode ser vivido como presente, de acordo com a singularidade de cada experiência. As lágrimas das expensas e sua agonia, mais do que vitimizá-las, mostram que o silêncio pode encobrir um cotidiano de lembranças ativas. As reflexões sobre os testemunhos como documentos nos levam à certeza da fluidez desse tipo de material, já que um filme sobre o mesmo roteiro e com as mesmas personagens, rodado nos dias de hoje, poderia ser bastante diverso.

Assim acontece na história do tempo presente, lugar privilegiado da história oral, que busca protagonistas ainda vivos, que constantemente releem e reavaliam as condições de seu próprio passado. O caráter provisório e transitório desse tipo de análise deve ser observado, já que a história mostra-se fugidia e os acontecimentos são continuamente revisitados e ressignificados. Sugiro então que, como meio de comunicação, o cinema de base documental também participa ativamente desse processo. Talvez não seja ele o parceiro ideal da história oral - que movimenta suas engrenagens a partir de questionários elaborados, depois da entrevista em si e do uso que se fará dela, por meio de análise e escrita críticas -, mas, tal como nos filmes que aqui tomamos como exemplos, roteiros são elaborados, questões são colocadas, sempre de modos diversos.

Excluir os filmes documentais da aplicabilidade dos métodos da história oral seria conservar um preciosismo nocivo à dinamicidade da própria história como disciplina, ao abordar os desafios colocados pela análise do tempo presente. Na interdisciplinaridade com o campo do cinema, a história oral tem muito a aprender, inclusive a atenção específica ao se trabalhar com documentários¹⁶ que, assim como

¹⁶ Cf. MORETTIN; NAPOLITANO; KORNIS, 2012.

os testemunhos, devem ser considerados em seu processo de produção e em tudo o que ele envolve, e jamais tomados como efetivos portadores de verdades. As aproximações são múltiplas, além de frutíferas. Este artigo buscou abordá-las como pontos de partida para maiores reflexões e como norteadoras de trabalhos futuros.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. Por un cine bastardo: apuntes sobre el cine argentino. Conferência. **Colóquio Internacional Tempo e Movimento - imagens argentinas**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 05.10.2010.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica A. (org.) **História e Documentário**. São Paulo: FGV, 2012.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Vol.2, n.3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Tempo**. Dossiê teoria e metodologia. Vol.1, n.2. Rio de Janeiro: UFF/Relume Dumará, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Referências filmicas

Que bom te ver viva. Brasil, 1989. Direção: Lúcia Murat. 100 min.

Los rubios. Argentina, 2003. Direção: Albertina Carri. 89 min.

Papá Iván. Argentina-México, 2004. Direção: María Ignés Roqué. 55 min.