

O que falamos da Ditadura? Memórias da violência e da sobrevivência no filme “*Que bom te ver viva!*”

DESIRÉE DE LEMOS AZEVEDO*

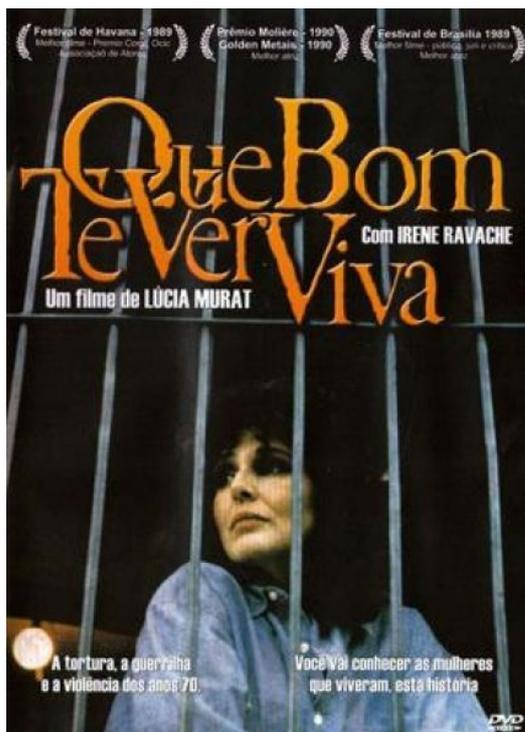
Resumo

O filme “*Que bom te ver viva!*” retrata as histórias de mulheres sobreviventes da Ditadura (1964-1985) no Brasil. Contextualizando a obra historicamente, esse artigo pretende analisar as críticas do filme em relação ao que era dito e silenciado sobre as violências da Ditadura e tecer relações entre as transformações nessa memória e o processo de construção social e atuação política dos sobreviventes.

Palavras-chave: Ditadura; violência; memória.



* **DESIRÉE DE LEMOS AZEVEDO** é graduada em História pela UFF, Mestre em Antropologia pela Unicamp, programa onde atualmente realiza o doutorado.



Introdução

Que bom te ver viva! é o título do longa-metragem, de 1989, da cineasta Lúcia Murat. A expressão forjada pela sobreposição de duas ideias fortes, sobrevivência e reencontro, sintetiza de maneira provocativa o tema tratado no filme: as memórias de mulheres sequestradas, torturadas e presas pela Ditadura (1964-1985). Através de seus depoimentos, essas mulheres reconstróem a violência política vivida no Brasil naquelas décadas, quando ditaduras em todo Cone Sul declararam guerra aos cidadãos envolvidos (ou presumidamente envolvidos) nas mais variadas atividades políticas. Conforme já argumentei, naquele contexto a “militância” se tornava uma experiência *liminar*; na medida em que os movimentos sociais e as organizações “de esquerda” passavam a ser classificadas como “terroristas”, “subversivas” e “inimigas da pátria”. Para reprimi-las, foram criados e aperfeiçoados órgãos de espionagem e repressão, articulados em um sistema de segurança e informação que atuava

mobilizando, simultaneamente, métodos legais e ilegais (Fico, 2001).

Os órgãos de segurança podiam tanto prender seus “suspeitos”, amparados na permissividade das leis de exceção (re)formuladas no decorrer do período, quanto simplesmente sequestrá-los. Esse último procedimento era especialmente mobilizado, na medida em que dificultava a ação de familiares e advogados. A irrestrita possibilidade de violências físicas e abusos morais inscrita nessa situação é o que permite falar em “sobrevivência”. Apesar do termo “desaparecido” estar hoje associado à presunção de morte daqueles que, uma vez sequestrados pela repressão, nunca mais foram vistos, é necessário lembrar que todos aqueles que foram presos de maneira ilegal estiveram momentaneamente desaparecidos até a oficialização da prisão ou morte¹. Nesse sentido uso sistemático de métodos clandestinos de prisão e interrogatório institucionalizou um sistema de desaparecimento que permitiu à Ditadura fazer do *terror* (Taussig, 1993) seu principal meio de dissuasão dos conflitos².

1 São (re)conhecidos hoje 526 mortos e desaparecidos políticos no Brasil. O número resulta da investigação das organizações formadas por “sobreviventes” e “familiares de mortos e desaparecidos” que, contudo, não o consideram exaustivo, já que representa principalmente militantes relacionados a organizações políticas e movimentos sociais urbanos.

2 A ideia do desaparecimento como um sistema está fortemente estabelecida na Argentina, onde “terrorismo de Estado” é a expressão consolidada socialmente para se referir à última ditadura. Os 30 mil desaparecidos fazem a sobrevivência parecer uma exceção, levando muitas vezes a que a condição de vítima do sobrevivente precise ser justificada socialmente (Lampasona, 2012). No Brasil, ao contrário, a perspectiva socialmente consolidada de que houve um número restrito de mortos e desaparecidos faz o desaparecimento ser

Tendo esse contexto como pano de fundo, *Que bom te ver viva!* é emoldurado pelas questões pungentes na democratização³, processo no qual a sociedade ainda estava imersa no final dos anos 1980. Discutindo a tortura e a “sobrevivência”, o filme problematiza a noção de que a sociedade democratizada havia “superado” a Ditadura. Se hoje, em tempos de comissões da verdade⁴, a iniciativa parece especialmente atual, naquele momento tratava-se de romper os limites do *dizível* (DAS, 1999).

A sobrevivência como experiência (in)comunicável

Que bom te ver viva! é um filme construído a partir do “testemunho” de oito mulheres que relatam suas histórias de “militância” contra a Ditadura. Esses depoimentos são entrecortados por quinze cenas dramatizadas. Monólogos interpretados pela atriz Irene Ravache no interior de um apartamento. Há uma diferenciação estética fortemente marcada entre os depoimentos, relatos filmados em enquadramento tipo 3x4 e luz natural, e as cenas da atriz. Essa sobreposição de gêneros salta aos olhos do espectador, situando o filme em

entendido como exceção, levando muitas vezes a que a classificação da Ditadura como *terror* seja questionada, precisando ser justificada socialmente.

3 A Abertura foi um processo longo e repleto de contradições que começou a ser construída pela própria Ditadura, pensada como “lenta, gradual e segura”. Ao longo do processo, há marcos simbólicos relevantes, como: a Anistia em 1979, as eleições indiretas de 1982 e 1985 (ano que os militares deixam o Planalto, considerado o fim da Ditadura), a Constituição de 1988 e a eleição presidencial direta de 1989.

4 A mais abrangente é a Comissão Nacional da Verdade (CNV). Instalada em 2012, tem dois anos para investigar e esclarecer as graves violações de direitos humanos ocorridas entre 1946 e 1988. Foram criadas também comissões estaduais, de universidades, sindicatos, entidades de classe entre outras.

algum lugar entre o drama e o documentário.

A suspeita de que a personagem Irene⁵ fosse *alter-ego* de Lúcia Murat, “sobrevivente” e amiga das entrevistadas, incluindo-a na coleção de depoimentos individuais já foi aventada (TEGA, 2009). Porém, mais do que isso, parece-me que a personagem é capaz de sobrepor os conflito e sentimentos mais íntimos apresentados de forma individualizada nos testemunhos, associando-os em performances que simbolizam um sujeito coletivo. A personagem assumirá a condução de uma narrativa das experiências vividas por “nós”, tentando alinhar respostas para uma pergunta que propõe na cena inicial: “*como sobrevivemos?*”. Adquirindo papel um *simbólico* no sentido de Turner (2005), Irene *condensa* múltiplas emoções, *polarizando-as* em relação a normas e valores sociais. Ao buscar formas de compreender e domesticar a experiência de “sobrevivência”, estabelece uma ponte com o desconhecido, com “*aquilo que não se explica*” e causa desconcerto.

Os recursos simbólicos e cinematográficos mobilizados pela cineasta ao mesmo tempo em que tentam delinear fronteiras entre ficção e “realidade”, deixam transparecer a dificuldade de fixá-las. O reconhecimento de que se trata de uma *situação limite* (POLLAK, 1990) parece impor a necessidade de tratar ficção e realidade uma em relação a outra. O testemunho é a única forma de acessar uma realidade que não possui outro registro documental, conferindo credulidade a algo que, de tão abjeto, pareceria inverossímil. O ficcional, por sua vez, torna-se meio de lhe dar voz e

5 Doravante chamarei Irene a personagem sem nome interpretada pela atriz Irene Ravache.

forma. Conforme bem aponta Márcio Seligmann-Silva (2003), o ficcional comprometido em manifestar o real é capaz de evocar e simbolizar lembranças que escapam às palavras e aos conceitos.

Nesse sentido, a introdução da personagem Irene estaria relacionada à identificação da Ditadura como evento dramático caracterizado por uma violência radical, desconstrutora de padrões culturais e laços sociais (POLLAK, 1990). Ela se diferenciaria de formas de violência consideradas cotidianas e inerentes aos laços sociais para os quais já existiriam mecanismos coletivos de controle, interpretação e narrativa. Ao contrário, a violência excepcional da Ditadura atingiria os limites da capacidade de representar e dizer (DAS, 1999), incomunicabilidade que é pensada muitas vezes segundo a noção freudiana de *trauma*. Contudo, se o filme se orienta como uma forma de elaborar de traumas, também ilumina outras limitações que se impõem à tentativa de falar a violência. Conforme argumenta uma entrevistada:

“(...) eu acho que há um silêncio sobre como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso. Então, acho que as pessoas não se importam de saber que você foi torturado e como você... e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura, mas o que as pessoas não suportam saber é como você se sente, sua experiência emocional interna diante da tortura”

Parece possível dizer com Veena Das (1999) que “*o não-narrativo dessa violência é o que é indizível nas formas da vida cotidiana*”(DAS, Op. Cit.: 39). O recurso ficcional à personagem Irene, a quem falta um interlocutor “real”, permite a liberdade de falar o que para as entrevistadas esbarra em suas relações sociais: o que os filhos,

maridos, amigos, parentes e até os próprios amigos sobreviventes são capazes de ouvir, de acordo com padrões de moralidade associadas ao parentesco e ao sexo/gênero e com a delimitação cultural e política do que constituía socialmente a violência.

Ao longo de quinze cenas, Irene tensiona esses limites ao abordar temas como: a imposição social do esquecimento, trauma, ressentimento, sofrimento, tortura, “relações de gênero”. A maior parte desses temas se mistura ao longo das cenas, tratados em diálogos que Irene imagina com três interlocutores principais: a sociedade/espectadores, os homens com quem tem ou teve relações afetivas e o seu torturador. As cenas iniciam com a publicação no jornal de trechos de um antigo depoimento sobre tortura sexual. Essa inesperada exposição dá início a uma série de constrangimentos e conflitos. Primeiro há um desentendimento com sua mãe. Nas cenas seguintes, o término de um romance e uma demissão serão interpretados pela personagem como consequências desse passado que vem à tona. Irene se ressentia desses constrangimentos, confrontando ora o namorado, ora o espectador. Vejamos alguns trechos:

“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 isso, não é cara? (...) Quem sobreviveu não é humano (...) todos vocês acham que a gente é diferente só pra fingir que nunca vão estar no lugar da gente. (...) Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar!”

A dinâmica entre o lembrar e esquecer que é constitutiva da memória se

expressa no filme como uma relação tensa entre a administração íntima de lembranças traumáticas e sua expressão pública como “testemunho”. Há uma constante referência à incompreensão das “*peças de fora*”, entendidas como aquelas que não compartilham a *experiência* de militância, tortura e sobrevivência e, por isso, podem “*fingir que nunca vão estar no lugar da gente*”, pensando que tudo deve ser esquecido ou que já foi superado. Considerando que a *experiência*, assim como a memória, não se restringe ao que é vivido e sentido individualmente, envolvendo também aquilo que é compartilhado coletivamente por meio da narrativa (BRUNER, 1986), o filme reflete e chama atenção para as fronteiras de identidade e alteridade encerradas pelos testemunhos da “sobrevivência” à Ditadura.

Nós lembramos

A memória coletiva não é fixa, senão um processo forjado no interior de redes sociais, relacionada com movimentos de diferenciação e identificação de comunidades políticas. Observando seus processos de (re)formulação é possível assistir a embates entre tendências narrativas hegemônicas e aquelas mais marginais ou setorizadas com o objetivo de definir aquilo que será dito ou silenciado.

No Brasil, a memória da Ditadura está vivendo um intenso processo de (re)negociação com o advento das comissões da verdade. Organizados em torno a essa “causa” desde antes da Anistia, os movimentos de “familiares de mortos e desaparecidos políticos” e “sobreviventes” passam a ganhar maior evidência, apesar de ainda enfrentarem dificuldades. A legitimação moral de seus testemunhos e demandas por “memória, verdade e justiça” resulta de um longo processo de “lutas” através do

qual vem sendo construída socialmente a noção de vítima da Ditadura⁶. Conforme argumenta Daniel Aarão Reis (2004), a partir da Anistia fez-se hegemônica no Brasil uma memória conciliativa da Ditadura, em que culpabilização moral exclusiva dos militares resulta no não reconhecimento das múltiplas formas de apoio ou consentimento dados por setores diversos da sociedade⁷. Na democracia, poucas pessoas e instituições, mesmo as que haviam sido notoriamente aliadas da Ditadura, se mostram dispostas a defendê-la publicamente. Nesse sentido, parece apropriado dizer que a difundida memória de uma Ditadura das Forças Armadas contraposta a uma “sociedade brasileira” vítima/resistente em seu conjunto não ajuda a entender os

6 Embora vítima seja uma categoria êmica, ela não é pacífica, sendo rejeitada por parte dos envolvidos que preferem justamente o termo sobrevivência, explorado pelo filme. Contudo, me refiro aqui às demandas por reconhecimento das várias formas de violência estatal sofrida e por reparação dessas violências através das demandas por “memória, verdade e justiça”.

7 A historiografia brasileira, durante muito tempo, se concentrou em estudar a *repressão* e a *resistência* à Ditadura. Um reflexo da efetiva polarização política que caracterizava o período anterior ao Golpe, os anos iniciais da Ditadura, até as esquerdas serem marginalizadas pela repressão, e também corresponde ao renascimento da oposição em seus anos finais. O debate acerca das *responsabilidades* é mais recente no Brasil e se inspira, sobretudo, na bibliografia europeia sobre a Segunda Guerra e o Holocausto. Ele motivou um questionamento ao termo “Ditadura Militar” para definir o período e a proposição de novas opções como “Civil-Militar” e, mais recentemente, “empresarial militar”. Embora a discussão pareça mais nominalista que conceitual, a terminologia denota o que é considerado relevante para se pesquisar sobre o período. Nesse sentido, devo dizer que acredito serem relevantes todas as pesquisas que possam elucidar as múltiplas responsabilidades e formas de colaboração de atores e instituições sociais nos mais diversos setores da sociedade e não somente entre empresários e militares.

silêncios, as formas de (re)produção do esquecimento e os constrangimentos ao reconhecimento da violência contra mortos, desaparecidos e sobreviventes que perduram nos dias de hoje⁸. Da mesma maneira não permite refletir sobre as razões que levam a tortura e outras violências contra direitos civis seguirem sendo toleradas no Brasil (CALDEIRA, 2000).

Conforme lembra Pollak (1989), a construção de silêncios sobre períodos dramáticos pode passar por razões políticas, por constrangimentos dos atores sociais em assumir suas diversas *responsabilidades* (JASPERS, 1961) ou

8 O “caso Rubens Paiva” exemplifica bem essas dificuldades. Resumidamente, em 1971, Rubens Paiva foi levado de sua casa, diante de testemunhas, em seu próprio carro por agentes da Aeronáutica. A Ditadura divulgou, dias depois, que ele lograra fugir e estava “foragido”. Tentando localizá-lo, a família conseguiu receber no DOI-CODI/RJ o carro junto com um recibo. Além do documento que confirmava sua entrada no órgão, duas mulheres testemunharam terem sido torturadas com Rubens no local. Por essas razões, a “versão oficial da Ditadura” passou a ser contestada. Em 1985, o Ministério Público Militar fez abrir um inquérito sobre o caso. Concluiu-se que Rubens Paiva foi morto dentro do DOI-CODI/RJ. Posteriores investigações apontaram os prováveis assassinos. Era a primeira vez que se “desmentia a versão oficial”. Em 1995, a lei 9.140 reconhece como mortos os desaparecidos, na lista de nomes em anexo consta Rubens Paiva. A lei também cria a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos que, em suas atividades, desconstrói novamente a “versão oficial da Ditadura”. No relatório publicado, o livro “Direito à memória e à verdade”, é apresentada a nova “versão oficial”: Rubens Paiva foi morto em tortura por agentes do DOI-CODI/RJ. Em 2013, a CNV convoca a imprensa para “desmentir a versão oficial da Ditadura” e “revelar” que Rubens Paiva foi morto no DOI-CODI/RJ. Parece necessário perguntar quantas vezes a “versão oficial da Ditadura” precisará ser desmentida para que se torne socialmente válida? Por outro lado, a família ainda pergunta: quem o matou? Onde está seu corpo?

das vítimas em explicitá-las, mas esses esquecimentos estabelecidos em espaços de debate público nacionais (como a mídia, os movimentos sociais ou a política institucional) não impedem que as lembranças permaneçam sendo (re)formuladas e comunicadas em redes sociais específicas. Inserido nos esforços de atores associados a essas redes, *Que bom te ver viva!* é um filme que acusa a existência de um contexto de silêncio. Cabe lembrar que o filme é anterior ao início do processo de formulação de políticas públicas e direitos das “vítimas da Ditadura” que só se inicia com a Lei Nº 9.140 de 1995, que reconhece a “responsabilidade estatal” pelas mortes e desaparecimentos. Sendo assim, as entrevistadas falam abertamente sobre um “*acordo de silêncio*” na sociedade, sobre a necessidade de denunciar os agressores e exigir justiça. A absoluta inexistência até aquele momento de espaços públicos para tratar a violência da Ditadura concedia às memórias dos “sobreviventes” um estatuto privado. Trata-se, portanto, de criar um espaço para demonstrar como essa situação gera sentimentos de diferenciação e isolamento social, conforme apontam duas entrevistadas:

“O que eu tenho percebido é que quando você se coloca mobiliza muito as pessoas. Ninguém quer ouvir! Ou, aqueles que escutam, ficam tão, tão mobilizados que geram até um certo constrangimento, onde você fica se perguntando qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa.”

“Ou a gente corre outro risco, quando a gente fala destas coisas parece que a gente “tá” falando uma coisa velha, uma coisa do passado, parece que a gente é rancoroso, que a gente não consegue esquecer. Eu já ouvi

muitas vezes as pessoas me falarem, ou me senti assim: “mas, como é, não dá pra passar uma borracha nisso? Lá vem você de novo falar em tortura! Que coisa mais antiga! Esquece, né?” Eu acho que as pessoas que não passaram por isso, não tiveram uma pessoa querida, um irmão, um pai desaparecido não podem imaginar a imensidão da dor, da revolta.”

Consideradas experiências particulares a sobrevivência e a tortura, ou mesmo a morte e o desaparecimento, são tomados como temas alheio aos interesses de uma sociedade “conciliada” e fora das possibilidades de compreensão dos não afetados. O ressentimento em relação àqueles que abandonam e/ou incompreendem a tentativa de converter o sofrimento em *denúncia pública* (BOLTANSKI, 2000) é manifestado de forma muito cuidadosa pelas entrevistadas, mas ganha um tom provocativo com a personagem. Como na passagem:

“Eu sei que você vai dizer que eu já fiz esse discurso mais de mil vezes e que você já sabe e que já teve anistia e isso já passou, mas passou para quem cara-pálida? Porque quem passou a borracha em cima disso esqueceu de me avisar que eu não posso me lembrar.”

Em outra cena muito impactante, Irene se diverte ao contar como, em um almoço de trabalho, constrangeu propositalmente os colegas que iniciaram uma conversa sobre “*as marcas deixadas no Brasil pela Ditadura*”, relatando as sevícias que sofreu no período em que esteve no DOI-CODI. Esses monólogos travados sempre no interior do apartamento parecem constituir uma alegoria do isolamento, da palavra aprisionada no espaço doméstico. Em uma única cena (a final), Irene se aproxima da janela,

mas ainda se encontra separada do lado externo por uma grade. Essa imagem ilustra a capa da versão comercializada do filme sugerindo, ao olhar à primeira vista, uma mulher “atrás das grades”.

Elizabeth Jelin (2002), aponta que a memória está diretamente relacionada com a comunidade política que lembra, quem é o “nós” que define e é definido pela memória. Para marcar o fato de que o lembrar pode construir múltiplas coletividades e variar segundo elas, a autora se serve de uma diferença conceitual existente no Guarani, língua que distingue dois termos para o pronome “nós”: *ore* que marca a fronteira entre quem fala e quem ouve; e *ñande* que inclui o interlocutor. Se o nós/*ore* é a pessoa a partir da qual se constrói a narrativa em *Que bom te ver viva!*, o filme tem a pretensão de fazer com que outros, os “de fora”, cruzem essas fronteiras, tornando-se capaz de dizer: nós/*ñande* lembramos a violência política da Ditadura. Trata-se de fazer com que sua “causa” possa ser reconhecida como um “problema social”.

Testemunhando a violência

O testemunho é uma das estratégias mais relevantes dos “sobreviventes” e “familiares” na construção de sua dor pessoal como *denúncia pública*. As narrativas sobre a violência vivida modulam o sofrimento na forma de casos que podem repercutir e, quando tomados em conjunto, *des-singularizam* a experiência (Botanski, 2000) permitindo a definição de uma “causa”. Cabe notar que essas denúncias começaram a ser constituídas ainda durante a Ditadura a partir da ação de presos políticos, familiares de mortos e desaparecidos e exilados, alcançando força durante o processo de lutas pela Anistia e fim da Ditadura. O livro *Brasil Nunca Mais* assim como outros

materiais de denúncia desenvolvidos ao longo dos anos lograram tornar a tortura um fato conhecido, bem como algumas de suas tecnologias. Como resultado, até hoje o imaginário social no Brasil relaciona o ato de denunciar torturas com as vítimas da Ditadura, ainda que a prática siga ocorrendo. Nesse sentido, se recordarmos as palavras já mencionadas de uma entrevistada, perceberemos que o “silêncio” de que o filme fala não se refere ao desconhecimento da prática da tortura ou do que ela foi, mas à indiferença em face do sofrimento dos sobreviventes e dos familiares daqueles que não tiveram a mesma sorte.

Em uma cena, Irene chama atenção para o fato de que a tortura “*só pode ser descrita: passou três dias no pau-de-arara, levou choques generalizados pelo corpo, ficou parálitica*”. Em contraposição a essa impessoalidade, a questão seria reequilibrar os domínios do público e do privado no processo de transmissão daquilo que é conhecido sobre a tortura. Como estratégia, o filme olha para a sobrevivência através das rupturas nas trajetórias pessoais e dos processos de elaboração da dor. É nesse sentido que as entrevistadas se permitem contar e refletir sobre questões como o suicídio do marido; o aborto na tortura; as crises de epilepsia; o desenvolvimento da loucura; o medo profundo dos torturadores; a desestabilização emocional; o abuso sexual; o trauma de baratas ou das lagartixas que evocam o jacaré usado na tortura; sentimentos de culpa por ter dito o que não queria, por ter visto um familiar ser torturado, por não encontrar aquele que foi desaparecido, por ter sobrevivido. Essas emoções muito íntimas e relacionadas à cada trajetória pessoal, ao serem apresentadas, abrem outros caminhos para a identificação com a “causa”, estimulando sentimentos

de solidariedade e indignação frente à percepção de um ideal de humanidade ultrajado.

É importante lembrar que o filme também está influenciado pela emergência do feminismo entre os movimentos sociais que renasciam no fim da Ditadura, manifestando-se muito fortemente no processo de luta pela Anistia. Na década de 1980, “*as discussões sobre memórias femininas e o uso de fontes orais para “resgatar” a “história das mulheres” (...) informados pelos Estudos de Mulheres, proliferaram*” (KOFES e PISCITELLI, 1997: 348). O “gênero” surgia como um operador de diferenças “*através do qual se organizam relações sociais, marcando experiências*” (KOFES e PISCITELLI, 1997: 347). Nesse contexto, passava-se a defender direitos específicos das mulheres; a politizar temas como a sexualidade, o prazer, os modelos familiares e a maternidade; e criar espaços para debater subjetividades, experiências e trajetórias. Ademais, o tema da tortura tem a particularidade de permitir a convergência das discussões feministas sobre as relações estabelecidas entre as categorias sexo, gênero e corpo com as reflexões acerca de como a noção brasileira de cidadania continuava marcada pela aceitação da violência contra certos corpos como forma de exercício do poder (CALDEIRA, 2000).

Isto posto, eu diria que a exposição emocionada e emocionante dos testemunhos de mulheres sobre a “sobrevivência” é parte de uma revisita consciente ao passado inserida no momento histórico específico em que o filme foi realizado. *Que bom te ver viva!* participa de um conjunto de ações públicas que, à semelhança do que bem apontaram Vianna e Farias (2011), produzem e inscrevem os

“sobreviventes” como atores políticos em diversas arenas públicas. Essas ações se dedicam a “*dar visibilidade a formas de violência antes não nomeadas como tal*” (SARTI, 2011: 52), circunstanciando vítimas e direitos. Se por um lado, o filme reafirma as fronteiras dos movimentos sociais identitários formados por “sobreviventes” e “familiares”, por outro, participa de um debate mais geral acerca de como a sociedade brasileira define e administra a violência. Uma questão sempre atual, conforme aponta Cynthia Sarti (2011), na medida em que não existe uma concepção fixa do que seja a violência, mas processos de definição inscritos nas ordens política e simbólica.

Atualmente, a apropriação tanto pelos movimentos sociais, quanto das políticas públicas da gramática internacional dos Direitos Humanos tem consolidado categorias - como “violação aos direitos humanos”, “crime contra a humanidade” e “justiça de transição” - que confrontam as ideias relativizadoras da violência cometida pela Ditadura. Enquanto o filme via-se na obrigação de contrapor a força de algumas dessas ideias, como, por exemplo, a classificação dos opositores da Ditadura como “terroristas”, vivemos hoje um momento em que comissões institucionais reconhecem neles uma dupla condição: “vítimas” e “resistentes”. Essas transformações não afetam, contudo, a relevância do filme, nem sua atualidade se pensarmos que o testemunho tem se tornado um ato público cada vez mais demandando e melhor recebido socialmente. Dessa forma, assistir *Que bom te ver viva!* sugere hoje que um investimento na análise da história da categoria “sobreviventes” e sua mobilização por atores sociais em variadas arenas políticas pode favorecer a compreensão

do complexo processo de (re)construção social das violências da Ditadura no Brasil pós-Anistia.

Referências

BOLTANSKI, Luc. **El amor e la justicia como competencias**. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.

BRUNER, E. M. Introduction. In: TURNER V. and BRUNER, E.M. (eds.) **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.

CALDEIRA, Teresa. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: EDUSP/Editora 34, 2000

DAS, Veena. Fronteiras, violência e o trabalho do tempo. Alguns temas Wittgensteinianos. In: **RBCS**. Vol. 14, no 40, junho 1999.

FICO, Carlos. **Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JASPERS, Karl. **The question of german guilt**. New York: Capricorn, 1961.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memória**. Madri: Siglo XXI, 2002.

KOFES, Suely e PISCITELLI, Adriana. Memórias de “histórias femininas, memórias e experiências”. In: **Cadernos Pagu** (8/9) 1997: pp.343-354.

LAMPASONA, Julieta. Desaparición temporal y sobrevivida a la experiencia concentracionaria em la Argentina. Repensando el problema de la responsabilidad y su inscripción em el campo de las relaciones de poder. In: **Anais III Jornadas internacionales de problemas latinoamericanos**. Mendoza, 2012.

MURAT, Lúcia. **Que bom te ver viva!**. Duração 100 minutos. Rio de Janeiro: 1989.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p 3-15.

_____. **L' expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale**. Paris: Métailié, 1990.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: As reconstruções da memória. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **O golpe e a ditadura militar**

quarenta anos depois (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004.

SARTI, Cynthia. A vítima como figura contemporânea. **Caderno CRH.** Salvador, v. 24, n. 61, p. 51-61, Jan./Abr. 2011

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, (org.). **História, Memória e Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas: Editora Unicamp, 2003.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem. Um estudo sobre o terror e a cura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

TEGA, Danielle. Mulheres em cena: considerações sobre feminismo, gênero e tortura a partir do filme *Que bom te ver viva*. **Anais Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul.** Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos. Aspectos do ritual Ndembu.** Niterói, Eduff, 2005.

VIANNA, Adriana, FARIAS, Juliana. A guerra das mães. Dor e política em situações de violência institucional. In: **Cadernos Pagu** (37), julho-dezembro de 2011:79-116.

Recebido em 2013-03-12

Publicado em 2013-04-06