

### 3

#### ***Que bom te ver viva* - Memória Testemunhal**

*Que bom te ver viva!*(1989), filme da diretora e ex-militante política Lúcia Murat é tributário de uma tradição de documentários engajados que vicejou no Brasil nos anos 1960 e 1970. Filmes como *O País de São Saruê* (1967), de Vladimir Carvalho; *Cabra Marcado para Morrer* (iniciado em 1964 e finalizado em 1984), de Eduardo Coutinho; *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor etc. No entanto, o documentário de Lúcia Murat foi um dos primeiros filmes realizados no Brasil pós-abertura que traz para a tela de cinema a luta armada, a tortura e os assassinatos através de depoimentos reais, de ex-militantes, sobreviventes, que passam seus testemunhos do período.

O documentário nunca foi um gênero fílmico capaz de conquistar grandes bilheterias, seja no Brasil, seja no resto do mundo. Os cineastas que encaram a tarefa de produzir um documentário sabem muito bem disso. Por não ter grande apelo comercial, fica redobrada a dificuldade de levantar fundos para tocar um projeto de tal estirpe. Em tempos em que o cinema é reiteradamente associado ao lazer e a diversão, e em que este lazer e esta diversão afastam a possibilidade de reflexão e inserção do espectador na estória narrada na tela, cabe ao documentário ser um gênero marginal.

Para o público que lota as salas de cinemas nos mega-shoppingcenters é quase penoso assistir a um documentário, seja nacional (o que normalmente é ainda mais um agravante devido a desconfiança e a antipatia em relação ao cinema feito no Brasil), seja ao documentário produzido por algum cineasta estrangeiro. O grande público costuma adjetivar o documentário como um gênero chato, arrastado, repetitivo, difícil... É importante destacar que esta questão diz respeito a maneira como o cinema é feito no mundo. O cinema cada vez mais deixa de ser um produto artístico e, portanto, de reflexão, para se tornar mais uma mercadoria a ser vendida, um produto cultural sim, mas submetido aos ditames de qualquer bom comerciante: é preciso torná-lo vendável. Este é um paradoxo, um nó, uma encruzilhada a que chegou o cinema, independente do gênero a ser pensado. No entanto, no caso do documentário, isto é ainda mais sugestivo de

paradoxos e desencontros entre produtores, diretores, críticos de cinema e o público que vai assistir aos filmes.

Como não poderia deixar de ser, o cinema feito no Brasil experimenta também este desencontro entre o cinema que se pretende objeto artístico e o cinema que se pretende objeto comercial. Obviamente, é impossível reduzir este paradoxo a questões exclusivas do mundo do cinema. Este tema diz respeito a toda uma forma ocidental e moderna de olhar, receber e dar significado as imagens. Trata-se da relação da imagem, do que vemos, com o que pensamos, com o que imaginamos e sentimos. Esse descompasso entre o cinema artístico e o cinema comercial pode ser exemplificado através da influência da televisão no cinema. Filmes que são verdadeiros subprodutos televisivos, que repetem uma estética puramente televisiva são cada vez mais freqüentes no Brasil, assim como no resto do mundo. O cineasta francês Jean-Luc Godard diz que a diferença entre televisão e cinema é que a primeira fabrica o esquecimento, e o segundo, quando é bom, traz consigo uma possibilidade de memória.

Claro é que cada olhar é uma interpretação, diante de um filme, cada olhar irá interpretá-lo mediado por conceitos, valores, sentimentos, etc. O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossos anseios, nossos desejos, nossas emoções, pela cultura, pelas teorias científicas mais recentes etc.

Trabalhar com memória através da análise de filmes possibilita esta rica abertura conceitual: o lembrar, o esquecer, submetidos a uma releitura do que seja o olhar e a imaginação, principalmente o papel exercido por este olhar e imaginação ao se assistir um filme, demandam do pesquisador uma postura atenta em relação não só a aspectos da produção de cada filme, mas também e, fundamentalmente, de sua recepção. Pensadores importantes como Roger Chartier, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Gilles Deleuze etc. se preocuparam em seus estudos sobretudo com esta necessidade de reler as formas consagradas em cada cultura, em cada época histórica de se receber os bens culturais. De forma geral, suas preocupações estavam em demarcar o caráter ativo da recepção destes bens culturais. Segundo Chartier, as condições de recepção não são unívocas, e isto se deve ao fato de tais condições não serem passivas. Se entendemos o cinema como um bem cultural, que seja, um produto artístico, político, econômico e social tributário de um determinado contexto histórico, e,

portanto, passível de análise através destas singularidades anteriormente expostas, a presente pesquisa ganha contornos outros.

Sobre este aspecto, é interessante um depoimento como o do cineasta alemão Wim Wenders, proferido no ótimo documentário intitulado *Janela da Alma*(2003), dos diretores João Jardim e Walter Carvalho. Wenders, lembrando de sua infância recordava que o que mais lhe agradava nos livros era o fato de que aquilo que eles forneciam não se achava apenas dentro deles, mas no que Wenders, criança, adicionava a eles, aí sim, fazendo cada estória *acontecer*. Para o cineasta, quando crianças, podíamos realmente ler entre as linhas e acrescentar-lhes toda a nossa imaginação. Neste sentido, a imaginação teria esta função de complementar as palavras. Quando começou a assistir aos filmes, era assim que Wenders os via. Projetava na tela do cinema sua imaginação, seus sonhos, suas experiências de vida, suas certezas e incertezas, seus anseios e emoções. Continuava, portanto, lendo entre as linhas, e, na época, isso era possível. Wenders lembra dos filmes de faroeste de John Ford, dizendo que era possível ler entre as imagens. Havia espaço suficiente entre as tomadas, o que permitia ao espectador se projetar dentro da estória narrada na tela.

O interessante é que, falando do cinema feito na atualidade e se referindo sobretudo aos filmes atados a uma estética televisiva, ou comercial, Wenders critica-os ao caracterizá-los como filmes totalmente fechados, *enclausurados: Não há mais espaço para inserir o sonho. A maioria dos filmes contemporâneos não nos deixa mais nenhum espaço. O que você vê é o que você recebe. Não é preciso introduzir neles os próprios sonhos, chegam prontos.*<sup>1</sup>

A crítica de Wim Wenders à forma como o cinema é feito na contemporaneidade pode ser desdobrada para o campo da memória, o lembrar e o esquecer, sobretudo a forma como a memória é construída na atualidade. Neste tocante, vale a pena recordar o alerta de Pierre Nora de que assistimos hoje ao fim das “sociedades-memórias”, e o que evidenciamos hoje como uma revalorização retórica da memória (o *boom* da história oral, das biografias, autobiografias, filmes históricos, documentários; a obsessão comemorativa que tomou conta de todas as sociedades contemporâneas nas últimas décadas; o acúmulo de falas de memória, o direito e o dever de memória reivindicados por inúmeros grupos

---

<sup>1</sup> WENDERS, W. Depoimento do cineasta alemão no filme *Janela da Alma* (2003) dos diretores João Jardim e Walter Carvalho.

sociais e políticos) esconde, na verdade, um vazio. “Fala-se tanto de memória precisamente porque ela não existe mais.”<sup>2</sup> Para Nora, a memória encontra-se, assim, prisioneira da história ou encurralada nos domínios do privado e do íntimo, transformou-se em objeto e trama da história, em *memória historicizada*. É neste sentido que Pierre Nora nos fala em *lugares de memória*. Se toda memória hoje em dia é uma memória exilada que busca refúgio na história, restam-lhe, assim, os *lugares de memória* como seu grande testemunho.

O conceito de Pierre Nora de *lugares de memória* sugere novos caminhos, novas abordagens para o historiador que se propõe trabalhar com o tema da memória. Assim, pode-se apontar um primeiro efeito desta recente apropriação da memória pela história como sendo a sua extrema operacionalidade e produtividade. É o “frenesi de memória” das últimas décadas, fenômeno novo e sem dúvida salutar, que está na raiz de importantes movimentos identitários (sociais e/ou políticos) e de afirmação de novas subjetividades, de novas cidadanias. Responsável pelo resgate de experiências marginais ou historicamente traumáticas, localizadas fora das fronteiras ou na periferia da história oficial ou dominante. Responsável, igualmente, por um debate historiográfico que teve como desdobramento o aparecimento de novas noções, como as de “memórias subterrâneas”, “lembranças dissidentes”, “lembranças proibidas”, “memórias enquadradas”, “memórias silenciadas”, mas não esquecidas<sup>3</sup>, e outras que buscam dar conta dos fenômenos contemporâneos da memória.

Desta forma, o termo *lugares de memória*, assim como as considerações que o envolvem, e os efeitos constatados a partir de tais considerações abrem à reflexão historiográfica importantes e sugestivos pontos de apoio. O que está em jogo aqui é a constatação de uma contemporânea *apropriação da memória pela história*. Por isso, para Pierre Nora, na atualidade toda memória é apropriada e historicizada, daí suas noções de *memória historicizada* e *lugares de memória*. Nesta perspectiva, é importante destacar que a alusão de Nora a recente apropriação da memória pela história se viabiliza, em grande medida, pela consciência historiográfica que se constitui desde Tucídides, realizando precisamente a crítica da memória, desincompatibilizando-se com ela. Nas palavras de Jacy Alves de Seixas:

<sup>2</sup> NORA, P. “Entre mémoire et histoire – La problématique des lieux”. In: *Lês lieux de mémoire*.

<sup>3</sup> POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, vol. 2, n° 3, p. 3-15.

A historiografia deixando de se colocar como um dos campos constitutivos da memória, para posicionar-se “fora” dela, numa postura vigilante e crítica; sobre a memória paira, doravante, nesse longo percurso em que a história busca se constituir como um saber científico, o “olho” vigilante da história.<sup>4</sup>

Neste sentido, é importante aludir a salutar crítica que Jacy Alves de Seixas faz ao termo de Nora, *lugares de memória*. Para Jacy Seixas, a afirmação sedutora de Pierre Nora de que, se ainda habitássemos nossa memória, não haveria necessidade de lhe consagrar lugares específicos desconsidera um traço instituidor da memória, que é precisamente a *espacialização do tempo*. Jacy compreende este traço instituidor da memória como um exprimir-se, um materializar-se e um atualizar-se através de lugares. Assim, Jacy não descarta o termo *lugares de memória*, mas o instaura a partir de outras premissas e, neste sentido, o refunda:

Os lugares de memória representariam menos uma ausência de memória, ou a manifestação de uma memória historicizada do que irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo, sempre atual, com a história. É porque habitamos ainda nossa memória – tão descontínua e fragmentada quanto o são as experiências da modernidade – e não porque estejamos dela exilados que lhe consagramos lugares, cada vez mais numerosos e, freqüentemente, inusitados (ao menos ao olhar sempre armado da história).<sup>5</sup>

As considerações de Jacy Seixas, sua compreensão dos *lugares de memória* permite pensar as relações tecidas entre memória e história incorporando facetas novas ao tema. Sua definição de lugares de memória questiona os teóricos que enfatizam exclusivamente a função política da memória de controle *voluntário* do passado (e, portanto, do presente). Por outro lado, trata-se de perguntar o que a insistência historiográfica exclusiva nos aspectos voluntários, intelectuais e políticos da construção da memória está deixando de lado, à margem de todo o processo? Jacy responde como sendo a dimensão afetiva, descontínua das experiências humanas, sociais e políticas.

Desta forma, analisar os *lugares de memória* é uma forma de incorporar o papel desempenhado pela afetividade e sensibilidade na história, como por

<sup>4</sup> SEIXAS, J. A. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs), *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*, p.43.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 45.

exemplo, o papel desempenhado pelo ressentimento. E é justamente este o enfoque a ser trabalhado em cada filme. Em outras palavras, investigar como e porque cada filme pode ser classificado como um *lugar de memória*, no sentido que Jacy Alves de Seixas lhe empresta, ou seja, um “lugar” de irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo sempre *atual* com a história.

Trabalhar o cinema como um *lugar de memória* é reforçar o papel da imaginação, dos sonhos e, portanto, dos afetos na produção e recepção deste bem cultural. Retorna-se aquela temática inicial do capítulo, o paradoxo estabelecido entre cinema e comércio, arte e mercadoria. Quando o cinema enquanto criação artística, enquanto espaço de possibilidades inventivas, afetivas e simbólicas passa a submeter seu processo criativo aos preceitos que norteiam o comércio lucrativo, ele, cinema, deixa de cumprir aquele papel de *lugar de memória*. Este cinema, como a maioria das imagens que vemos na atualidade, não tenta nos dizer algo, mas nos vender algo.

Existem, portanto, vários cinemas, quer dizer, o cinema enquanto *lugar de memória* é o cinema que cumpre a função de dar um destino a memória, por destino entenda-se espaço, lugar, tempo; é o cinema que abre a possibilidade da memória ser trabalhada, entrar em cena. Junto com a memória, os afetos, pois a memória é constantemente alterada, atualizada pelos sentimentos, sentimentos fortes. Por outro lado, o cinema mais visto e mais produzido no mundo é o cinema que traz imagens em abundância. É o cinema da estética televisiva, comercial que nos propõe imagens prontas, clichês. Este cinema comercial é um convite ao esquecimento, pois não há nele espaço para reflexão, para a imaginação. *O que você vê é o que você recebe. Não é preciso introduzir nele os próprios sonhos, chegam prontos.*<sup>6</sup>

Todas estas questões anteriormente relatadas que dizem respeito as relações entre memória e cinema são importantes para a compreensão de alguns aspectos do documentário de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva*, sobre a experiência de mulheres que atuaram na luta armada, fazendo parte de organizações de esquerda durante o período de vigência da ditadura civil-militar no Brasil. Antes de ingressar no conteúdo do filme propriamente dito, pode-se antecipar que o documentário de Lúcia Murat aposta no *trabalho da memória* e,

---

<sup>6</sup> WENDERS, W. Depoimento do cineasta alemão no filme *Janela da Alma* (2003) dos diretores João Jardim e Walter Carvalho.

neste sentido, deve ser visto como um *lugar de memória*. Um filme que toma a forma de documentário, e esta forma serve para atender a um objetivo fundamental: abrir um espaço para o testemunho.

*Que bom te ver viva trabalha* a memória da luta armada já a partir do momento em que toma para si a forma de documentário. Trata-se de um investimento na figura retórica do testemunho de vida, portanto, desde já coloca como condição de realização o seu correlato, a escuta. Mais adiante veremos como fica colocado no filme esta dimensão da escuta, e como o ressentimento pode funcionar como um empecilho a ela, seja através da acusação por parte de pessoas menos esclarecidas politicamente que consideram a retomada dos fatos do passado como atos de revanchismo; seja através de pessoas que se mobilizam para escutar os relatos, mas atravessadas por um sentimento de compaixão, afeto que segundo Nietzsche é correlato do ressentimento.

O filme de Lúcia Murat aposta no *trabalho da memória* na medida em que abre tempo e lugar para o testemunho. Trata-se de um filme testemunhal, cujos depoimentos narrados na tela nascem de “situações-limite”, são depoimentos esmagados pelo peso do real e, nesta medida, transformam-se em uma escritura do corpo e da memória. Este é, precisamente, um aspecto a ser destacado no filme, seu teor testemunhal.

Para qualificar de forma adequada esta característica testemunhal do filme de Lúcia Murat, e conferir a ela sua importância no contexto da construção da memória da luta armada no Brasil, pode-se recordar um conhecido aforismo de Walter Benjamin intitulado “Narração e cura”. Neste texto, Benjamin fala do poder do fluxo da narração de levar consigo a doença para longe, até a sua foz. Em suas palavras: *Assim como a dor é uma barragem, que resiste ao fluxo da narrativa, do mesmo modo é claro que ela é rompida onde a correnteza se torna forte o suficiente para levar consigo tudo o que encontra para o mar do esquecimento feliz.*<sup>7</sup>

*Que bom te ver viva* trata dessa tentativa de narração da dor. Os depoimentos narrados nele nasceram de pessoas, mulheres ex-militantes das organizações de esquerda armadas, que buscam representar situações históricas determinadas – a luta armada e suas conseqüências mais trágicas, como a tortura,

---

<sup>7</sup>. BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 205.

o exílio, a clandestinidade, os assassinatos, os desaparecimentos, o afastamento da família, etc.

Curiosamente, os depoimentos narrados no filme visam não só ao “esquecimento” (ou seja, a um afastamento da dor), mas também querem ser um testemunho no sentido jurídico e histórico. É interessante porque tais objetivos - **esquecer** para afastar a dor, e ao mesmo tempo **lembrar** para instaurar a verdade e assim fazer justiça – parecem caminhar em sentidos contrários. Vale a pena explorar esta dimensão da memória (querer esquecer e lembrar ao mesmo tempo) presente nos depoimentos narrados no filme.

As duas faces contidas nos testemunhos (lembrar e esquecer) nos remetem ao próprio conceito de memória utilizado nesta dissertação. A memória é inseparavelmente lembrança e esquecimento, um local de cruzamento, como nos diz Reinhart Kosseleck<sup>8</sup>, uma tensão estabelecida entre um *espaço de experiências* e um *horizonte de expectativas*. No entanto, esta tensão, este cruzamento quando remetidos a uma memória marcada pela extrema injustiça, memória de perseguição em que a tortura foi usada como política de Estado, ganham contornos novos. Isso ocorre quando, por exemplo, tal memória associa-se a um afeto passivo como o ressentimento. A *covardia moral* de que nos fala Nietzsche, um *auto-envenenamento psíquico*, uma forma de rejeitar tal dualidade inerente a toda atividade mnemônica. Rejeita porque no lugar de esquecer – para afastar a dor – e lembrar – para aproximar a justiça – o ressentimento instaura a repetição. Em vez da ação (*trabalhar a memória* que significa transformar, deslocar) ocorre a reação (o ressentido reage acusando repetidamente o outro, nega qualquer ação, qualquer deslocamento). *Que bom te ver viva* investe nesta faceta dual da memória. Os depoimentos narrados são atravessados por esta tensão, lembrança e esquecimento, duas faces da mesma moeda.

O filme de Lúcia Murat tem o mérito de trazer à cena, ao embate semiótico, um forte traço testemunhal, sobretudo quando enfocamos os depoimentos das ex-militantes. Este filme-testemunho pode justamente ser compreendido como o discurso da “sobrevivente”, que precisa narrar suas histórias para poder recompor os fragmentos de seu “eu”. Desta forma, ele pode ser visto também como um filme-consolo, através do fluxo da narrativa, a dor é

---

<sup>8</sup> KOSSELECK, R. *Lê futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*.



carregada para um porto distante. A sobrevivente que narra sua experiência busca na mesma medida o esquecimento. Por outro lado, as ex-militantes através de seus depoimentos buscam também a lembrança do que viveram, buscam com isso a justiça após terem sobrevivido à extrema injustiça. Numa palavra, buscam aquilo que pode ser apontado como um conceito-chave para o tema: reconhecimento. Como veremos adiante, esta questão importante da busca por reconhecimento é conceito-chave para a análise de como vem se constituindo a memória da luta armada. Reconhecimento aqui, quer dizer, tornar pública a verdade, dar voz a esta memória e, particularmente, incorporar na memória as marcas do vivido através dos testemunhos dos sobreviventes. Por ora, vale a pena percorrer alguns traços importantes do filme, escolhas da diretora e aspectos que fugiram a estas escolhas, mas que estão presentes e que servem para trilhar caminhos interpretativos que as ultrapassam.

O filme de Lúcia Murat insere-se no desafio da reconstrução histórica e democrática no Brasil. *Que bom te ver viva* traz a reflexão da memória política de período recente, segundo a narrativa das testemunhas, acerca daquilo que é avesso à compreensão: a tortura e o desaparecimento político durante a ditadura civil-militar.

A idéia envolvida no filme é a de que as emoções expostas por meio dos relatos, se devidamente interrogadas, podem proporcionar um sentido para o inexplicável da repressão. Os sentimentos, compostos por sobras, fragmentos, interditos e despojos, mobilizam as marcas de uma experiência na qual "o equilíbrio é impossível, de modo que o sofrimento é garantido para o resto da vida" (Estrela Abohadana)<sup>9</sup>. A insistência sobre os restos do vivido sob a ditadura tem o objetivo de extrair uma arqueologia fúnebre, que nos possibilite construir explicações, à materialidade remanescente dos porões de tortura.

Em *Que bom te ver viva* intercalam-se os desejos e traumas de uma personagem anônima, interpretada pela atriz Irene Ravache, com os depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações-limite: a tortura e a prisão. Cada depoimento é introduzido no filme através de uma espécie de ficha que apresenta os principais dados biográficos das depoentes: nome completo; a

---

<sup>9</sup> ABOHADANA, E. Relato. Doravante, seu relato e o das outras pessoas serão indicados pelo nome da depoente entre parênteses (Estrela Abohadana); que se refere ao depoimento de Estrela, contido no filme *Que bom te ver viva*, dirigido por Lúcia Murat.

organização armada de que fez parte; o tempo de prisão e de tortura; o estado civil; a profissão e se possui filhos. A ficha é atualizada e funciona como recurso narrativo no filme, trata-se aqui de apresentar as personagens da história. Por outro lado, as fichas adiantam uma preocupação da diretora que irá fundamentar todo o filme: a memória a ser apresentada na tela é viva, dinâmica e, particularmente, diz respeito a seres humanos concretos. Dessa forma, ao priorizar dados pessoais e atuais das depoentes, Lúcia Murat esboça sua escolha em mostrar como estas pessoas sobreviveram, como vivenciam a tortura internamente, e, sobretudo, como suas vidas foram alteradas a partir de tudo isto. Percebe-se desde já, que a opção da diretora foi ouvir, dar voz aos seus personagens.

Mais de vinte anos depois, como vivem essas mulheres? Em sua resposta, mais do que descrever e enumerar sevícias, o filme mostra os sentimentos que elas viveram, e ainda vivem, por terem sobrevivido àquelas experiências. Seus relatos resistem à idéia do esquecimento, não por serem uma plataforma política, mas por constituírem a única forma de dar continuidade às suas existências. *Detesto fazer as denúncias, mas não posso viver sem fazê-las*, é a fala da personagem central do filme (Irene Ravache).

O filme faz transparecer que apesar do (re)conhecimento público e notório das violações aos direitos humanos, ainda não nos inteiramos o suficiente para compreendermos este passado recente. Hannah Arendt, ao tratar da ruptura entre passado e futuro causada pelo impacto do totalitarismo, aponta para o empobrecimento da experiência e a debilidade da memória em uma sociedade herdeira de regimes de exceção:

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação.<sup>10</sup>

Para evitar a falta de significações do passado na reconstrução de democracias nascentes, Arendt propõe o recurso à modalidade do pensamento que permite o desvelamento das experiências vividas, ou seja, a compreensão. O sofrimento pelo qual passamos em nossa existência somente pode ser absorvido e

---

<sup>10</sup> ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*.

transformado em experiência se pudermos conceder-lhe publicidade, o que no filme se traduz com as narrativas em condições de liberdade, com a possibilidade das vítimas e testemunhas serem ouvidas e vistas pelos outros. A compreensão é uma "atividade interminável, a maneira especificamente humana de estar vivo"<sup>11</sup>. É por isto que nos causa grande impacto o testemunho das sobreviventes ao logo do filme. No caso dos relatos sobre os desaparecimentos forçados, a situação fica ainda mais aguda, é a constituição do vazio na história – "os desaparecidos são um hiato em minha vida, um período entre parênteses" (Criméia de Almeida). Apesar de, em vários momentos, as narrativas se constituírem por meio de detalhes aparentemente triviais (a lagartixa na parede da cela, o olhar de um desconhecido no assalto ao banco), são estas minúcias dos relatos que permitem a inserção do espectador na história política da época, a compreensão dos sentimentos envolvidos.

A importância das particularidades estão em não permitir que se transforme algo real em mitológico, inversão ocorrida em muitos trabalhos de historiadores, na abordagem da história oficial e mesmo na visão de boa parte da esquerda. Toma-se aqui o termo mito como "a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade (...), que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela"<sup>12</sup>. O uso do mito encontra-se tanto na história que se procura impor, para que se esqueça aqueles tempos e não se construam as narrativas, quanto no imaginário que criamos para nós mesmos a fim de suportar o inexplicável da tortura. No entanto, tratar a militância armada como parte de um mito somente contribui para afastar a possibilidade de compreensão de suas lutas. "Esse negócio de guerrilha e tortura, hoje, parece um conto de fadas. E isso nos distancia da realidade. Para meus sobrinhos, filho e amigos deles, eu sou uma espécie de contadora de estórias" (Criméia de Almeida).

A solução do mito acaba por esvaziar de sentido aquelas histórias de vida e, corre-se o risco de banalizar e amenizar a memória da luta armada. O mito, neste caso, serve muito bem na promoção de um esquecimento apressado, pouco investido de trabalho/escuta e, por isso mesmo, tal memória pode se constituir rica em estórias sensacionais, corajosas, que dariam um bom enredo para o cinema,

---

<sup>11</sup> HARENDT, H. "Compreensão e política". In *A dignidade da política*.

<sup>12</sup> CHAUI, M. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*.

mas vazias de sentimentos e, por isso, de sentido. Para o cineasta alemão Wim Wenders, este é precisamente o maior problema da relação que travamos com as imagens na modernidade. É quando a maioria das imagens que vemos não tentam nos dizer algo, mas nos vender algo, nas palavras de Wenders:

A atual superabundância de imagens significa, basicamente, que somos incapazes de prestar atenção. Somos incapazes de nos emocionarmos com as imagens. Atualmente, as histórias tem que ser extraordinárias para nos comoverem. As histórias simples, não conseguimos mais vê-las.<sup>13</sup>

O depoimento de Wim Wenders alerta para a forma de nos relacionarmos com as imagens na atualidade, mas suas considerações podem e devem ser desdobradas para o terreno da memória, ela mesma uma forma de percepção da realidade. Com seu alerta, Wenders reforça a idéia de que o reconhecimento, a memória e toda forma de percepção devem estar inseparavelmente ligadas à emoção, aos sentimentos.

A transformação do militante em figura mitológica, como o herói de um gibi que se apresenta livre de conflitos, dúvidas e sentimentos, faz com que a memória da luta armada perca qualquer possibilidade de *compreensão*. Em alguns aspectos, esta parece ser a preocupação do historiador Daniel Aarão Reis Filho ao criticar o filme de Bruno Barreto (“O que é isso, companheiro?”, 1997), pois este teria reforçado uma versão da luta armada que, ao apresentar o militante de forma reta, infantilizada e mitológica acaba por promover uma memória conciliadora. E o que Reis Filho condena é justamente a conciliação com a ditadura; segundo o autor de “A revolução faltou ao encontro”, é preciso refletir de maneira crítica sobre a ditadura, pensar o porquê de a sociedade ter dado apoio a ela. Em suas palavras:

Os livros de Gabeira (“O que é isso, companheiro?”) e Zuenir Ventura (“1968: O ano que não terminou”) ganharam popularidade não só porque eles escrevem bem, mas também por recuperar o passado de maneira suave, bem-humorada e conciliadora com a ditadura. O filme do Bruno Barreto vai além e absolve a ditadura, não por apresentar um torturador com conflitos, mas por mostrar guerrilheiros sem conflitos, simplórios.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> WENDERS, W. Depoimento do cineasta alemão no filme *Janela da Alma* (2003) dos diretores João Jardim e Walter Carvalho.

<sup>14</sup> REIS, FILHO, D. A. Entrevista concedida à Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 1, nº 3, setembro de 2005, pg. 46.

Esta transformação do militante em figura mitológica, afastando a possibilidade de compreensão de suas lutas e, desta forma, fechando o canal de escuta ao se afastar aquelas experiências de vida do mundo real, são reiteradamente aludidas ao longo dos depoimentos narrados no filme. Logo após apresentar as fichas das nove depoentes, temos a primeira “fala”, que vem como o monólogo interpretado pela atriz Irene Ravache. É tarde da noite, a personagem está sozinha, deitada no sofá de seu apartamento, ao que parece estar esperando o telefonema de um suposto caso amoroso da noite anterior:

Droga, ele não me telefonou. Eu tenho certeza de que ele leu a matéria e agora não quer mais me ver. Está simplesmente sem saber o que fazer o bobalhão, idiota. Não vai mais conseguir trepar comigo, porque com mártir não se trepa. É Nossa Senhora, Joana D’arc, quem é que trepa com Joana D’arc? É isso né cara, não dá pra pensar que é humano, que tem vontade, tem tesão... não dá. Quem sobreviveu não é humano. Igual ao torturador, também não é. Pô merda, pior é que eu também acho. Todos vocês acham que a gente é diferente, só para fingir que nunca vão estar no lugar da gente. Às vezes eu também acho. Vamos fazer aqui uma coisa, uma força para cada um de nós em praça pública. Para, pode parar! Guardem a minha para quando eu tiver oitenta anos. Esta é a minha história e vocês vão ter que me suportar!”(personagem anônima)

A fala é cheia de ironia e demarca um incômodo da personagem, quando a identidade de mártir, ex-militante acaba por sufocar a possibilidade de exercer outros papéis em sua vida presente. Como se, pelo fato de ter sobrevivido, a personagem deixasse de ser humana. A personagem anônima interpretada por Irene Ravache, através desta fala inicial, como que introduz o espectador no universo emocional das sobreviventes. A dificuldade em lidar com uma identidade, quando ela é mote de afastamento e apagamento das relações humanas.

A identificação entre a sociedade atual e os eventos passados e a produção de significados para o tempo presente e futuro depende do conhecimento dos sentimentos, desejos e aspirações dos seres humanos envolvidos. Sejam eles as vítimas, presentes no filme, sejam os carrascos, que no processo de transformação da história em mito aparecem em confortável situação de monstros. Eram homens. Tinham e têm endereços, possuem uma vida cotidiana, vivem em famílias e, principalmente, sabem de parte da história que as vítimas e a maior parte da sociedade desconhecem.

É interessante observar que no filme de Lúcia Murat, o uso de imagens de arquivo, tais como fotos de pessoas mortas ou torturadas, salas de tortura etc, praticamente não são utilizadas. É como se estes documentos não tivessem o que dizer, foram usados várias vezes em outros momentos e, por outro lado, parecem já ter sido banalizados pelas imagens semelhantes das delegacias e sistema penitenciário atuais. Será que eles não perderam sua importância enquanto verdade documental, se foi habituando aos seus horrores? O que vemos, fora o depoimento das personagens, são fotos dos locais por onde as pessoas envolvidas passavam, tais como o estacionamento da DOI-CODI, em São Paulo; ou então, os caminhos atuais que os sobreviventes dos filmes percorrem atualmente em seu cotidiano: sindicato, hospital, moradia, cinema, restaurante etc.

Por outro lado, a publicidade criada por estes filmes, o espaço e o tempo público, objetivada pelas narrativas, mostra que a relação entre memória e esquecimento demanda a existência também do documento. Este desempenha a função de dar a força que irá se contrapor às imposições do esquecimento. Esse tipo de documento se distingue do documento histórico tradicional, precisamente por trazer as histórias pelo depoimento direto de quem as viveu. A memória das violações aos direitos humanos, formatada por políticas de Estado, passagem do tempo, ideologias, o cansaço do ressentimento, se vê reduzida aos livros, arquivos e placas comemorativas, desprovida dos recursos que dispõem os relatos e narrativas de recombinar finais e começos, alterar pausas, rebobinar, sem qualquer subordinação a ordens pré-concebidas. Esses entrecruzamentos da narrativa capacitam a memória como o (re)colher e o (re)criar de reflexões críticas alternativas à continuidade programada das instituições.

Estes aspectos subjetivos indicam não uma preparação para a montagem de um filme sobre histórias individuais, mas um cuidado para apresentar o concreto da história, remontada a partir da perspectiva da emoção e do sentimento e objetivando o registro material da época. Claudine Haroche observa a relevância dessa abordagem para a análise política:

O ritmo, o tempo dos sentimentos individuais, a maneira de sentir, de reconhecer os próprios sentimentos, de manifestá-los e, talvez ainda mais, de

sufocá-los, negá-los, calá-los e recalca-los são essenciais para a elucidação dos mecanismos políticos.<sup>15</sup>

Talvez uma das questões que percorre o filme seja: o que resta desse passado no presente? O fato é, e os depoimentos nos mostram isso, que mesmo diante do horror a vida continua e expressa isto por meio da existência cotidiana. Aquilo que menos conhecemos dos tempos de repressão, os detalhes e sentimentos, aparece em primeiro plano no filme de Lúcia Murat; é o plano do trivial, das pessoas comuns, que nos aproxima, via humanização das personagens envolvidas, ao incompreensível. Beatriz Sarlo, pensadora argentina, ao fazer analogia dos eventos do nazismo com a ditadura militar argentina mediante a análise do filme *Shoah*<sup>16</sup>, define este processo de relacionamento dos tempos, entre memória e esquecimento:

Justamente por poder restituir uma noção concreta de tempo que o esquecimento oblitera num fluxo de desastres cuja repetição os condena a perderem seu caráter individual e, portanto, a se integrarem num relato convencional, repetitivo, hipercodificado: uma narração cuja letra conhecida destrói o estranhamento e a distância<sup>17</sup>.

Daí a importância da idéia de arqueologia, anteriormente suscitada; ela se encaixa ao filme de Lúcia Murat por sua prática de reconstruir o ser a partir do osso ou, neste caso, de compreender os eventos históricos por meio dos fragmentos narrados pelas testemunhas e sobreviventes. *Que bom te ver viva* não finaliza os relatos com alguma espécie de proposição conclusiva ou instrução para a ação; antes, ele mantém seu caráter narrativo e impulsiona no espectador um processo reflexivo, uma abertura sobre como podemos ressignificar o horror da tortura e do desaparecimento e assassinato políticos em um sistema democrático.

Logo no início do filme, fica claro o enfoque a ser dado aos relatos. Lúcia Murat, através de sua personagem anônima interpretada pela atriz Irene Ravache, está preocupada em abrir espaços interpretativos: “Porque sobrevivemos?... seria melhor perguntar como sobrevivemos?” Desta forma, seu

<sup>15</sup> HAROCHE, C. “Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos”. In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*, p. 344.

<sup>16</sup> Filme sobre os judeus, com 10 horas de duração, dirigido por Claude Lanzmann, produzido em 1985. Apresenta o testemunho dos sobreviventes do holocausto.

<sup>17</sup> SARLO, B. “A história contra o esquecimento”. In: *Paisagens imaginárias*, p. 41.

filme se abre para a vida concreta, imanente e, por isso, para a singularidade de cada trajetória de vida. Falar da memória da luta armada é, no filme, explorar a particularidade de cada sobrevivente. A força, a vida e o espírito de cada relato trazem para a memória a dimensão afetiva, descontínua e incoerente da vida, ou seja, exatamente a forma como a experimentamos.

Como foi apontado anteriormente, a tensão que atravessa os depoimentos no filme diz respeito à dualidade inerente ao próprio conceito de memória: lembrança e esquecimento. Poder lembrar, saber esquecer, tudo no filme nos conduz para esta tortuosa vereda: se toda fala demanda uma escuta, fica o desafio de romper o silêncio, manifesto sobretudo quando o associamos ao ressentimento.

Pode-se observar que o relato de como os sobreviventes das violações aos direitos humanos é recebido nos tempos atuais difere em cada indivíduo, mas em geral sofre de uma recepção constrangedora. Nas palavras da ex-presa política Estrela Abohadana:

Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura. Não exatamente ao relato de como se faz uma tortura, isso me parece que foi muito explorado. O que é o pau-de-arara, o que é o choque, enfim essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio de como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso. Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi a sua experiência emocional interna diante da tortura.<sup>18</sup> (Estrela Abohadana)

Parece haver duas reações básicas aos relatos sobre a tortura e a violência política: por um lado, com mais frequência por parte de pessoas menos esclarecidas politicamente, mas não somente estes, se considera a retomada dos fatos do passado como um ato de revanchismo ou ressentimento:

Hoje a gente corre outro risco, quer dizer, quando a gente fala dessas coisas parece que estamos falando de 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 falarem: “como é, não dá pra passar uma borracha nisso. Lá vem de novo falar em tortura, mas que coisa mais antiga, esquece”. Eu acho que as pessoas que não passaram por isso, não tiveram uma pessoa querida, um irmão, um pai desaparecido não pode imaginar a imensidão da dor e da revolta.

---

<sup>18</sup> ABOHADANA, E. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat.



E não pode imaginar o quanto isso é importante para a humanidade.<sup>19</sup>  
(Rosalinda Santa Cruz).

Por outro lado, e aqui se inclui principalmente as pessoas que se solidarizam com as vítimas, ocorre um sentimento de compaixão tão forte que chega a constranger a pessoa que faz o relato:

Ninguém quer ouvir, ou aqueles que escutam se mobilizam tanto que gera um constrangimento. De modo que você se pergunta: qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa?<sup>20</sup> (Estrela Abohadana)

Dessa forma, as memórias doloridas daqueles tempos acabam por serem reduzidas à dor, apenas emoções, sem expressão pública no novo espaço institucional de retomada democrática, construído justamente sobre a denegação delas. O ressentimento, portanto, parece ser um afeto presente na memória da luta armada e deve ser associado aquele *incômodo silêncio* de que nos fala a depoente Estrela Abohadana. Um silêncio que esvazia o trabalho da memória, a incorporação daquelas experiências no fluxo da história. Seja através do sentimento de compaixão daquele que escuta, seja através da acusação de ressentimento daquele que não quer escutar, o fato é que o silêncio acaba funcionando como uma solução dolorosa porque instalada na passividade e, por isso, geradora do mesmo, da repetição, contribuindo assim para retardar *ad eternum* o encontro da memória.

O ressentimento acaba motivando a perpetuação de uma memória incapaz de dar voz aos principais envolvidos na história, uma memória que, se pode ser chamada de conciliadora como o quer Daniel Aarão Reis Filho, esta conciliação é afastada da verdade e da justiça, é uma conciliação que apaga a memória para impor um esquecimento apressado. O fato é que, tais acontecimentos traumáticos (tortura, desaparecimentos, prisões, etc.) vividos por um grupo minoritário não podem ser excluídos da experiência coletiva da sociedade em que este grupo se insere. O filme de Lúcia Murat parece funcionar no sentido contrário a este. O filme abre um espaço e tempo para que os sobreviventes daquela experiência, através de seus relatos, de seus testemunhos do que se passou, possam tirar do esquecimento o assassinato de seus entes queridos,

<sup>19</sup> SANTA CRUZ, R. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat.

<sup>20</sup> ABOHADANA, E. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat.

o que foi a tortura e, sobretudo, como vivenciam internamente estes acontecimentos. *Que bom te ver viva* acaba por desempenhar este salutar papel, devolver à *memória da sociedade* sentimentos e vivências de pessoas que foram banidas por força da repressão.

Neste sentido, o filme funciona como um evento rememorativo, em que se faz escutar a voz de antigas militantes presas e torturadas, dos filhos e companheiros(as) de jovens assassinados. No entanto, filmes como este, que apostam corajosamente no trabalho da memória e, por isso, são essenciais para o amadurecimento político da sociedade civil brasileira, não devem ser confundidos com políticas do ressentimento: seriam políticas de reparação.

Vale a pena analisar esta característica da memória da luta armada, pois é uma forma de qualificar como ela vem se construindo na sociedade brasileira: a acusação que diz que relembrar tais fatos, reavivar esta memória, dar voz a estes relatos é alimentar o ressentimento, revanchismos. Já vimos que tal acusação serve muito bem na promoção de um certo silêncio em relação a esta memória. Um silêncio, por assim dizer, ambíguo, pois revestido de um “frenesi de memória”, ou seja, cheio de imagens e sons, mas esvaziado de sentimentos, emoções. Um silêncio que torna a memória algo impessoal. Tal silêncio deve ser entendido como uma forma de recusa da memória, de recusa do desagravo, como no rico depoimento de Estrela Abohadana: *as pessoas até suportam saber que você foi torturada e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi a sua experiência emocional interna diante da tortura.*

É interessante observar que tal silêncio, tal recusa da memória e do desagravo impede de levar a reparação das injustiças às últimas conseqüências. Nestes termos, o fechamento do canal de escuta, a recusa em se tornar *cúmplice* desta memória, suportando e permanecendo ouvindo, deve ser entendido como uma forma de evitar o confronto com um passado que parece suscitar vergonha e medo. A vergonha é uma espécie de medo. Tudo ocorre como se tal memória não devesse fazer parte daquilo que caracteriza a identidade brasileira. Como se pelo fato de ser uma memória de dor e injustiças, devesse ser esquecida, perdoada, do contrário, correria-se o risco de parecer **ressentido**.

Assim, o incômodo silêncio de que nos fala Estrela Abohadana é também uma preocupação em perdoar, uma forma de esquecer rapidamente, como

se dar voz a esta memória, investir no *trabalho da memória* quando ela é de dor, constrangimentos e fracassos, memória vergonhosa, fosse manchar a identidade cultural de uma nação que vem sendo construída com base em dados festivos, alegres e sem grandes conflitos sociais. Trata-se aqui, da preocupação em não parecer ressentido, pelo menos aos olhos do mundo “desenvolvido”. Nas palavras da psicanalista Maria Rita Kehl:

A alienação ao desejo do Outro – no nosso caso, representado pelo estrangeiro do mundo “desenvolvido” – faz com que não nos apoderemos da história como sujeitos. Não passamos nada a limpo, não elaboramos nossos traumas, nem valorizamos nossas conquistas. Por isso mesmo, nós, brasileiros, não nos reconhecemos no discurso que produzimos e sim no que o estrangeiro produz sobre nós. Por essa mesma razão, estamos sempre em dívida para com uma identidade perdida.<sup>21</sup>

O constrangimento sentido pelas depoentes em darem vazão à suas lembranças está muito ligado a esta percepção de que assim o fazendo estariam reavivando revanchismos, sendo ressentidas. Tal postura diante de suas memórias, de suas lembranças de vida está fundamentada nesta que parece ser uma característica importante em se tratando de *cultura política* disseminada na sociedade brasileira: o ressentimento. O imperativo em se perdoar os conflitos pregressos através de um esquecimento apressado mascara o medo de não parecer ressentido aos olhos do outro. Por outro lado, acaba por contribuir na sustentação destes silêncios na memória. A escuta é negada, mas de forma sutil, como vimos.

Depois de constatar a existência do ressentimento, afeto que se esconde nas formações reativas do esquecimento apressado, vale a pena perguntar, vendo e ouvindo cada relato apresentado no filme de Lúcia Murat, se há vontade de memória, particularmente, desta memória da luta armada?

Em seu importante livro intitulado *As origens do totalitarismo*<sup>22</sup>, Hannah Arendt afirmava que “o primeiro passo para a dominação total é matar a pessoa jurídica no homem”, isto é, fazer com que a obtenção de justiça pareça sem esperanças, sem sentido, como no caso de qualificar esta busca como ressentida. Da mesma forma, poderia-se acrescentar que o primeiro passo essencial em direção à liberdade é o renascimento do impulso legal no homem. Arendt, sem dúvida, estaria de acordo com isso – e no entanto, paradoxalmente, ela parecia ser

<sup>21</sup> KEHL, M. R. *Ressentimento*, p. 237.

<sup>22</sup> ARENDT, H. *As origens do totalitarismo. Anti-semitismo, Imperialismo e Totalitarismo*.

favorável ao perdão. Vale a pena explorar este paradoxo no pensamento de Hannah Arendt. Em seu livro *A condição humana* (publicado em 1958, pouco mais de uma década depois da derrota dos nazistas), ela escreveu:

Se não formos perdoados, libertados das conseqüências do que fizemos, nossa capacidade de ação ficará, por assim dizer, confinada a um único feito do qual nunca poderemos nos recuperar, continuaremos sendo as vítimas de suas conseqüências para sempre. Só através dessa constante libertação mútua daquilo que fazem os homens podem continuar sendo agentes livres, só através de uma disposição constante a mudar de idéia e começar de novo eles podem receber um poder tão grande quanto começar algo novo. A esse propósito, o perdão é o exato oposto da vingança, que age na forma de uma re-ação contra uma transgressão original, mediante a qual, ao se dar um fim às conseqüências da primeira má ação, todos ficam presos ao processo, permitindo que a reação em cadeia contida em cada ação prossiga o seu curso sem barreiras.. A alternativa ao perdão, mas de modo algum o seu oposto, é a punição, e ambos tem em comum o fato de tentarem por um fim a algo que sem interferência poderia continuar infinitamente.<sup>23</sup>

Fica evidente que o perdão, para Arendt, é essencial para a capacidade humana de regenerar sua subjetividade e se reiventar, agindo assim livremente. No entanto, pode-se dizer que Hannah Arendt está também preocupada em qualificar este perdão, daí sua prerrogativa em aproximar os conceitos de perdão e punição. Se Hannah Arendt era claramente favorável ao primeiro em vez do segundo, ela apesar disso considerava que era “muito significativo, um elemento estrutural no campo dos assuntos humanos, que os homens sejam incapazes de perdoar o que não conseguem punir”<sup>24</sup>. Desse modo, o aparente paradoxo no pensamento de Arendt é resolvido.

Interessante observar as colocações de Hannah Arendt à luz de como foi se construindo o movimento de Anistia no Brasil, um movimento muito mais imposto pelos militares do que proveniente do seio de um debate ou acordo entre os principais envolvidos. Arendt poderia ter sido contra a Anistia brasileira precisamente porque ela impedia a possibilidade do perdão/punição. Nas palavras da filósofa:

Ninguém pode perdoar a si mesmo, ninguém pode sentir-se preso a uma promessa feita apenas a si mesmo; o perdão e a promessa realizados na solidão

<sup>23</sup> ARENDT, H. *A condição humana*, p. 240.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 243.

ou no isolamento não tem nenhuma realidade, e não podem significar mais que um papel desempenhado para si mesmo.<sup>25</sup>

Esta parece ser também a preocupação do filósofo Jacques Derrida ao associar a possibilidade do perdão ao comprometimento coletivo com a busca da verdade. Em sua última conferência, intitulada “O Perdão, a Verdade, a Reconciliação: Qual gênero?”, Jacques Derrida se propõe a seguinte indagação: o que fazer com as feridas do passado? Anistiar, punir, julgar, etc., ou simplesmente perdoar? A perspectiva de Derrida é desconstrutora, se há perdão, este deve ser incondicional, ou seja, sequer precisa ser solicitado para ser concedido, nem se deve exigir do presumido culpado o arrependimento com fins redentores. Derrida está querendo marcar que é indispensável pensar um perdão que escape às determinações do cristianismo. Para Derrida, longe do salvacionismo teo-teleológico, o perdão não se inscreve nem no indulto ou na misericórdia, nem na anistia, nem sobretudo no esquecimento reconciliador. Perdoar para Derrida não é esquecer, é aceitar de coração que um perdão se dê, sem exigir nada em troca, sem um benefício concedido em função do arrependimento, da reparação, ou de qualquer outra forma de comércio. Derrida nos fala de um perdão incondicional, um perdão que nem precisa ser pedido para que se dê e que nem mesmo depende da vontade de quem perdoa. Um perdão que se faz como o dom de um acontecimento *entre* a consciência e o inconsciente.

Assim, para o filósofo só há perdão quando se é capaz de perdoar o imperdoável. Mas não se trata, enfatiza Derrida, de confundir o perdão com o esquecimento, ao contrário, perdoa-se tendo a viva memória do mal feito, exigindo-se a recordação absoluta do indelével, para além de todo trabalho de reconciliação. Em suas palavras:

O bom senso nos lembra que o perdão não é o esquecimento, mas em todo o lugar onde o esquecimento, sob uma ou outra forma, por exemplo, sob a forma da transformação, da reconciliação, do trabalho de luto, pode se infiltrar, o perdão não é puro. O perdão deve supor de alguma maneira uma memória integral.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 242.

<sup>26</sup> DERRIDA, J. “O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero?”, In: NASCIMENTO, E. (org), *Jacques Derrida – pensar a desconstrução*, p. 75.

Portanto, o investimento no *trabalho da memória* é fundamental, a sede coletiva por uma *memória integral* caracteriza-se, sobretudo, neste movimento da escuta, da atenção, e da possibilidade crescente de abertura de canais de diálogo, de encontro. Como os lugares de memória, como o filme de Lúcia Murat, espaço e tempo que traga a dimensão afetiva, descontínua e dolorosa da memória.

No entanto, *Que bom te ver viva*, através dos depoimentos, mostra o quanto a questão do reconhecimento desta memória se encontra fragilizada, mostra, sobretudo, a dificuldade em tornar pública esta memória. Se durante a ditadura o embate político de resistência necessariamente ocorreu por meios clandestinos, se privando da cena pública, hoje, a memória daqueles que sofreram com a repressão, que procuravam transformar a coisa pública, se vê reduzida à cena privada das lembranças dos sobreviventes, testemunhas e seus familiares:

A tortura não é uma questão épica, é feia e, portanto, as pessoas têm medo de pegar essa bandeira, que ficou então com os familiares, o que deixa a coisa com um jeito de caça às bruxas, meio isolado, tipo aqueles caçadores de nazistas<sup>27</sup>. (Rosalinda Santa Cruz).

Quando se trata do conhecimento, essencialmente subjetivo, produzido pela memória de passado doloroso, nunca se pode dizer que já se sabe de tudo, nem mesmo se pode resignar a ter um conhecimento parcial, que ao mesmo tempo é inimigo da memória. Aceitando-se o saber em partes, incompleto, aceita-se o esquecimento forçoso gerador de recalque e ressentimento. E o consentimento do esquecimento leva ao passo seguinte, que não é necessariamente o da repetição (um novo golpe militar, outro regime de exceção, a tortura etc.), mas a renúncia de valores que a repressão esforçou-se por destruir<sup>28</sup>.

Juntamente com o esquecimento, que desloca problemas públicos para a esfera dos assuntos privados, ocorre o esfriamento das relações democráticas e o investimento na política sofre considerável redução. Portanto, a volta às questões do passado autoritário, não é uma mera ação de reconstrução de memória factual ou de repressão às vítimas, em uma simples presentificação do passado. Quando o filme de Lúcia Murat se propõe responder à pergunta sobre o que resta do passado no presente, ele realiza um trabalho prospectivo. A partir do relato sobre o que foi

<sup>27</sup> SANTA CRUZ, R. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat.

<sup>28</sup> SARLO, B. *Op. Cit.*

feito, possibilita-se a reflexão do pensamento, e conseqüentemente a novidade da ação criativa, sobre o que se pode fazer.

Há um paradoxo no testemunho dos sobreviventes: se, por um lado, é imperativo a narrativa, por outro, há a percepção angustiante dos narradores de que a fala não pode expressar completamente a experiência vivida. O interlocutor parece não estar preparado para ouvir aqueles assuntos ou para capturar toda a dimensão do real, alguns sequer podem ouvir os relatos com atenção suficiente. Se é verdade que o luto da experiência somente pode ocorrer através da narrativa, o dilema do sobrevivente ainda persiste no caráter irreconciliável da mediação entre a experiência e a narrativa.

O trabalho de luto realizado pelos relatos públicos funciona pela troca do objeto que foi perdido, por um objeto substituto que, de certa forma, é indiferente ao processo desencadeado. Nestes termos, parece que chegamos a uma aporia: a narrativa propicia o luto, mas não resolve o sentimento de perda nos que sofreram com a violência política. Para o real do corpo torturado, memória física, não há deslocamento. O real do corpo torturado é para sempre, como cicatriz. No entanto, nutrindo-se de uma recordação enlutada que tenta superar os traumas da ditadura, a prática da narrativa dos sobreviventes leva consigo a semente de uma energia restauradora de uma alegria passada, hoje impossível.

A busca de Fernando foi uma coisa pra gente enorme e interminável. Eu acho que o preso político desaparecido, a questão do desaparecido foi a invenção mais terrível que a repressão pode ter feito. É uma situação talvez mais louca do que a própria situação da tortura. Porque é uma morte onde a gente não tem o corpo, e onde a gente não tem o corpo, a gente não tem o sentimento de morte. Porque mesmo quando a gente perde uma pessoa muito amada, muito querida... quer dizer a única forma de aceitar a morte é ter o corpo. É poder enterrar e dizer “esta dor tem que ser suportada e vencida”, porque ela é concreta, ela existe. E como não existia o corpo, existia sempre a esperança de vida.<sup>29</sup> (Rosalinda Santa Cruz)

Tal como o anjo benjaminiano da história, que olha para o passado, na imagem dos escombros e ruínas, num esforço para redimi-los, enquanto é empurrado para frente pelos ventos dos novos tempos, existe uma relação com um objeto perdido, um olhar retroativo necessário para que estas pessoas possam aferir o momento vivido como tempos passados, distantes e mortos, como que

---

<sup>29</sup> SANTA CRUZ, R. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat.

fornecendo uma materialidade ao objeto perdido, para daí realizar o luto e colocar-se diante das novas implicações do tempo presente. Assim, a aporia da perda indica que o luto inclui um certo apego aos traços do passado, uma esperança de salvá-lo, a partir da qual se realoca, a cada momento da narrativa, um lugar para o que se perdeu e outros lugares para o que se tem agora e o que se pode ter no futuro. Somente o enfrentamento com o luto pode abrir um espaço para a produção de desejos que não sejam apenas sintomas de perda. A única possibilidade de não repetição eterna dos sentimentos de horror da tortura política é a própria apresentação pública daqueles horrores.





Paul Klee, *Angelus Novus* (1920)

