

## As diferentes formas de engajamento das mulheres em três documentários brasileiros sobre a ditadura militar <sup>1</sup>

Julia Gonçalves Declié FAGIOLI<sup>2</sup>

Doutora

Najla Márcia Nazareth dos PASSOS<sup>3</sup>

Doutoranda

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### Resumo

O objetivo deste artigo é verificar de que maneira o cinema documentário atravessa a vida das mulheres, como diretoras ou personagens, contribuindo para construir uma memória sobre a ditadura militar brasileira como período de exceção, violento e antidemocrático, com sua forma particular de opressão de gênero. Tomamos como ponto de partida a noção de interseccionalidade para revisitar *A Entrevista* (1966), *Retratos de Identificação* (2014) e *Cabra marcado para morrer* (1984). Nossa hipótese é a de que o cinema possa usar múltiplas estratégias filmicas para contribuir no combate às políticas de apagamento da memória das mulheres que ousaram enfrentar este período que, por sinal, coincide com a chegada da chamada segunda onda do feminismo no país.

**Palavras-chave:** História das Mídias Audiovisuais; Documentário; Ditadura Militar; Opressão de gênero; Gênero de memória

### 1 - Uma imagem que correu o mundo

*O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.*  
(Walter Benjamim, 1987, p.224 e 225)

No dia 17 de abril de 2016, a Câmara dos Deputados aprovou a abertura do processo de impeachment contra a então presidenta Dilma Rousseff (PT), a ex-presença política da ditadura militar que se transformou na primeira e única mulher a ocupar o maior cargo executivo brasileiro. Uma imagem de 1 minuto e 5 segundo daquela longa sessão legislativa<sup>4</sup> se destacou: o voto do então deputado Jair Bolsonaro (PSL-RJ), em que ele enalteceu o torturador da presidenta e de cerca de outras 500 pessoas, das quais 50 acabaram mortas ou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

<sup>2</sup> Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela UFMG. Atualmente desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. E-mail: julia.fagioli@gmail.com

<sup>3</sup> Jornalista pela UFJF, tem mestrado em Linguagens pela UFMT. Atualmente, é doutoranda em Comunicação no PPGCOM UFJF, sendo bolsista do Programa de Bolsas de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: najlapassosdf@gmail.com

<sup>4</sup> A sessão que aprovou o processo de impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff durou cerca de 6 horas.

desaparecidas<sup>5</sup>. "Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas nossas Forças Armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim". Nos parece importante retomar tal fala, pois ela expõe não apenas o desrespeito à memória das vítimas da ditadura e à memória do país, mas a especificidade da maneira como essa violência se exercia sobre as mulheres.

O deputado não sofreu nenhuma penalização pela apologia ao torturador. Ao contrário, foi fortemente aplaudido pela parcela da população que interpreta as torturas e até mesmo os assassinatos praticados pela ditadura como "mal necessário" para livrar o país da ameaça comunista. Um ano e meio depois deste voto, Jair Bolsonaro foi eleito presidente da República.

Retomamos tal episódio por nos parecer emblemático de dois aspectos específicos, que são: a opressão de gênero da ditadura militar que é ainda hoje perpetuada; e, ainda, a maneira como a memória da ditadura é por vezes negligenciada e, por vezes, subvertida pelas intenções políticas. A partir daí, tomamos como objetivo contribuir com a análise sobre como as mulheres têm participado do cinema documentário, seja como diretoras ou como personagens, para construir uma outra memória sobre a ditadura militar brasileira, configurada como um período de exceção, violento e antidemocrático. A memória é construída, também, por imagens, e o cinema documentário tem feito um esforço de recuperação histórica da ditadura militar, seja nas narrativas que apresenta, nos arquivos que retoma, nos relatos que escuta, dentre outros recursos. Nossa hipótese é a de que o cinema possa usar múltiplas estratégias filmicas para contribuir no combate às políticas de apagamento da memória deste período que, por sinal, coincide com a chegada da chamada segunda onda do feminismo no país<sup>6</sup>.

Para a análise, escolhemos revistar três filmes, lançados em épocas distintas, mas que em alguma medida se propõem a compor a memória acerca da ditadura militar brasileira: *A Entrevista*, de Helena Solberg, lançado em 1966; *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, de 1984; e *Retratos de Identificação*, de Anita Leandro, de 2014. Em cada um

---

<sup>5</sup> Os dados constam no relatório final da Comissão Nacional da Verdade, divulgado em 10 de dezembro de 2014.

<sup>6</sup> Irze Zilbel (2021) afirma que a metáfora da onda para indicar os diferentes períodos do feminismo surgiu em 1968, quando a feminista Martha Weinman Lear escreveu um artigo no New York Times chamado: "A segunda onda feminista". O objetivo era caracterizar uma nova ofensiva da luta das mulheres, depois da primeira, iniciada no final do século XIX e início do XX, que lhes garantiu o direito de votar. Iniciada no início dos anos 1960, a chamada segunda onda perdurou até os anos 1980, pregou a sororidade e reivindicou direitos iguais aos dos homens no mercado de trabalho e nos costumes. No Brasil, em função do contexto da ditadura militar, a segunda onda chegou com atraso, nos anos 1970, e inspirou movimentos de mulheres, inclusive de busca pelos desaparecidos políticos da ditadura e pela anistia.

deles é possível perceber de que maneira a vida das mulheres foi atravessada pela ditadura militar. Há que se reconhecer, de antemão, a imensa diferença entre as narrativas e a singularidade da história dessas mulheres, compreendendo assim não apenas a questão de gênero que as une, mas, ao mesmo tempo, a questão de classe que as separa. Num primeiro momento, portanto, propomos pensar a mulher urbana, de classe média, que em *A Entrevista* trata de aspectos que afetam a vida da mulher de maneira específica, como o casamento e a expectativa de virgindade, mas se esquivava da política, tornando-se conivente com o regime militar. Já em *Retratos de Identificação*, Dora apresenta uma outra perspectiva, retomada por Anita Leandro: mesmo com privilégios de classe, sendo estudante de medicina, se engaja na luta contra a repressão. Num segundo momento, através da análise de *Cabra marcado para morrer*, buscamos perceber uma outra vivência, de uma mulher que vive no campo, ligada à luta camponesa, exilada dentro do próprio país, Elisabeth Teixeira.

Em suas teses sobre a conceito da história, elaboradas durante a ascensão do fascismo e do nazismo, Walter Benjamin (1994) já manifestava seu desconforto com o historicismo formal que configurava a versão oficial dos acontecimentos a partir tão somente e apenas do ponto de vista dos vencedores. Por isso, para Benjamin (1994), a tarefa do pensador crítico, que ele associa ao materialismo histórico, é “escovar a história a contrapelo”, ou seja, buscar outros ângulos, outros pontos de vistas e dar voz aos vencidos.

Uma forma de ir contra esta direção da história contada pelos vencedores é adotar a perspectiva de gênero na memória, tal como proposta por Danielle Tega (2010). Esta perspectiva vai além do tradicional olhar feminista, o de fazer visível o invisível e dar voz àquelas que foram caladas na história, ao procurar também entender a situação destas como produto da história e da sociedade, denunciando “as marcas autoritárias e hierárquicas do processo histórico das relações de gênero” (TEGA, 2010, p.47). Tega (2010) alega que a denúncia de Walter Benjamin contra a historiografia clássica dos vencedores e a necessidade de propor uma compreensão “a contrapelo” da história se justapõe à crítica feminista, que “preocupada com as partes silenciadas da memória social ela amplia essa denúncia ao expor o caráter sexista da historiografia burguesa” (TEGA, 2010, p. 39).

Tal como Tega advoga em favor da categoria de gênero, Benjamin (1985), ao seu tempo, enfatizou a importância da categoria de classe – mais precisamente da luta de classes em constante disputa pela hegemonia – para fundamentar qualquer análise crítica, inclusive quando o foco é o papel das artes e da cultura na árdua tarefa de “escovar a história a contrapelo”:

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas (BENJAMIN, 1985, p. 223 e 224).

Para conjugar classe e gênero, buscamos na Teoria Feminista um importante conceito teórico que é também uma ferramenta analítica: a interseccionalidade. Conforme Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. Segundo as autoras, “a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (COLLINS E BILGE, 2021, posição 244). No caso específico deste artigo, julgamos que as categorias fundamentais para a análise interseccional são as de gênero e classe, pois nos permitem refletir sobre as diferentes formas de opressão do regime militar e especificidades de tal opressão às mulheres de classe média que se engajaram ou não na resistência e na mulher camponesa, expressa de maneira singular na figura de Elisabeth Teixeira.

## **2 – Helena Solberg e as mulheres da classe média carioca**

Na década de 1960 – e ainda hoje –, os homens eram maioria no cinema brasileiro, inclusive no movimento cinematográfico mais contestador da época, o Cinema Novo. Entretanto, Helena Solberg, a única mulher identificada como pertencente ao movimento, deixou um legado de 12 obras em que não faltam denúncias das lutas características daquela época: a luta feminista e a luta contra a ditadura.

O primeiro dos seus documentários, *A Entrevista* (1966), já antecipava ambos os vieses. Gravado em 1964, ano em que a ditadura se instalou no Brasil, reúne depoimentos das colegas de escola de Helena, todas elas estudantes do *Sacré Coeur*, colégio de classe média alta do Rio de Janeiro. Foram 70 entrevistas feitas com mulheres de 19 a 27 anos. Desse universo, Helena escolheu os que compõem a narrativa fílmica.

Nos depoimentos, as legítimas representantes da classe média carioca dos anos 60 falam de suas expectativas sobre casamento, virgindade, submissão ao marido, papel social, universidade, carreira profissional e educação. A identidade delas, entretanto, é mantida sob sigilo, para não desagradar aos maridos e às famílias tradicionais. A estratégia do anonimato faz toda a diferença no resultado e ainda permite que a cineasta ouse no fazer filmico.

Em *A Entrevista*, os depoimentos surgem em voz over, contrastando com as imagens: na principal sequência, uma mulher<sup>7</sup> se prepara para o casamento, executando o ritual consagrado que inclui relaxamento, maquiagem e a vestimenta do branco, símbolo da pureza.

O cinema de Helena Solberg nasce moderno, estabelecendo oposição de significados entre as imagens e os sons, elipses na montagem, ausência de narração em off, ausência de entrevistas em som direto (a única exceção para entrevista final com Glória Solberg) e uso da ficção. (TAVARES e CUNHA, 2016, P-127)

Este conflito entre som e imagem, para Costa (2019), caracteriza o que ela chama de “estética da diferenciação”, conceito desenvolvido por ela a partir da ideia de construção cultural do gênero, apresentada por Simone de Beauvoir, que explica a condição da mulher como o Outro e as configurações sociais e políticas que a conduziram a este lugar através da história. A autora sustenta que a mulher, no papel de Outro, busca recursos audiovisuais que ratifiquem o discurso da diferença, mas uma diferença construída por ela.

Dizer uma coisa com a imagem e, com o som, dizer exatamente o contrário, causa em quem assiste um curto circuito necessário para que a crítica à sociedade burguesa da década de 70, proposta no filme pela autora, chegue ao espectador afiada como se pretende. (COSTA, 2019, p.104)

A sinopse escolhida para o filme já antecipa o tom da crítica que a obra faz às mulheres da classe média carioca, que integravam os movimentos que compuseram, em 1964, a Marcha da Família com Deus e pela Liberdade – coluna de sustentação ao golpe de Estado. "Uma crítica aos valores sociais de mulheres da classe média alta do Rio de Janeiro", diz o texto.

A abertura é contundente. “Uma mulher precisa estar socialmente perfeita para que seu marido a aceite (...) ela precisa ler muito, ela precisa ter uma cultura muito grande, mas

---

<sup>7</sup> A mulher é Glória Salberg, que viria a ser cunhada de Helena.

ela não precisa se dedicar a alguma coisa”, afirma a voz over, enquanto uma mulher organiza a casa. Ao longo da película, porém, o tom ideológico dos relatos se alterna.

A pluralidade de discursos facilitada pelo formato do filme e construída sob a estética da diferenciação de Helena Solberg permite-nos traçar um panorama acerca do também plural imaginário daquele grupo de mulheres entrevistadas para o filme, e nos permitem, ainda hoje, analisá-los e contextualizá-los com a evolução do pensamento feminino libertário e a história do levante feminino no Brasil e no mundo. (COSTA, 2019, p.109)

Chama a atenção a capacidade da obra em expor o perfil da mulher da época, notadamente forjado sob a visão patriarcal hegemônica. *A Entrevista* também se impõe como uma forma de elaboração dos acontecimentos ao relacionar a opressão vivida pela mulher à opressão imposta pelo regime militar instaurado no país, antecipando essas preocupações identificadas com a segunda onda do feminismo, que provocou protestos e revoltas pelo mundo no final da década de 60 e chegou ao Brasil tardiamente, na década seguinte, justamente em meio à luta contra a ditadura.

Tega (2010) lembra que as mulheres participaram da luta contra o regime de exceção em vários espaços: no movimento estudantil, na luta armada, nos comitês pela Anistia, nos clubes de bairro que reivindicavam fim da inflação. E foram a partir destes lugares que elas tomaram consciência da luta feminista.

“Elas, de diferentes maneiras, estavam em cena naquele momento. Momento que, além do movimento de mulheres, presenciou a segunda onda do movimento feminista. Novas questões foram postas, convenções de feminilidade e masculinidade discutidas, comportamentos questionados” (TEGA, 2010, p.15)

Helena soube captar essa essência da época de forma maestral, cravando seu *A Entrevista* como marco do cinema de gênero no país (COSTA, 2019) e também com o primeiro filme sobre a classe média brasileira, antecipando o que a historiografia oficial atribui a *A Opinião Pública*, de Arnaldo Jabour (HOLANDA, 2018).

Para a pesquisadora Karla Holanda (2018, p.43), “*A Entrevista* não é apenas mais um filme dentre outros: sua forma de produção, sua temática, sua estrutura e contexto lhes fazem merecer ser considerado o filme que funda o cinema moderno de autoria feminina no Brasil”.

Se o curta de Solberg é pioneiro - não só no Brasil, mas provavelmente no mundo - ao antecipar temas que viriam a sustentar a segunda onda do feminismo, que só na década seguinte se irradiaria no Brasil, é também exemplar no contexto do documentário nacional. (HOLANDA, 2018, p.44)

O fundamental, porém, é que *A Entrevista* não se limita a vitimizar a mulher pela opressão masculina. Ao contrário, também a critica ao expor suas contradições no tempo histórico, como a já citada participação nos movimentos feministas que respaldaram o golpe de Estado que solapou a democracia do país.

E se por parte das mulheres que oferecem testemunho não há uma postura crítica em relação ao governo que se instaura durante a realização do filme, há, no gesto de montagem, a postura crítica da diretora. Nos momentos finais da entrevista em si, a personagem admite sua incoerência e afirma que há lucidez em sua incoerência, momento exato em que Helena Solberg corta o áudio, que dá lugar a um contundente som de tambor, que por si só já cria uma oposição ao que ela diz, recurso característico do cinema militante. Nas cenas seguintes, com a gravidade da trilha, a montagem intercala imagens da Marcha da Família com Deus, pela Liberdade, do presidente deposto, João Goulart, da entrevista (sem áudio). Num determinado momento, um elemento chama atenção e subverte a ideia da mulher despolitizada de classe média: uma mulher segurando uma arma. Alguns planos depois, enquanto no retorno do áudio da entrevista, a mulher diz: “Eu acho que a política deteriora um pouco o homem”, e completa que quanto mais pura a mulher, melhor. Enquanto isso, vemos uma imagem de uma mulher – provavelmente operária – que carrega um grande objeto sobre a cabeça. Assim, ao se encaminhar para o final, percebemos claramente que há, ali, uma mulher engajada: Helena Solberg.

### **3 – Da tortura ao exílio: a memória de Dora em Retratos de Identificação**

“E mulheres, eram o quê? Onze. Tantas assim? De 70”, afirma o anistiado político Reinaldo Guarany Simões em seu depoimento para o documentário *Retratos de Identificação*, de Anita Leandro. Ele se refere ao número de militantes mulheres que figuram entre os presos políticos trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher, sequestrado pela organização VAR-Palmares, em 1971. “Essa proporção de 11 para 70 seguramente correspondia à proporção de mulheres na luta armada, na guerrilha”, continua Guarany.

Mas se as mulheres eram minoria na luta daquele contexto, elas são maioria em uma outra frente: a da disputa de narrativas cinematográficas sobre a ditadura militar após a sanção da Lei de Acesso à Informação, em 2012. Segundo levantamento feito por Marotta (2019), dos documentários sobre os anos de chumbo lançados de 2012 a 2018, 19 foram dirigidos



por mulheres (47,5%), 13 por homens (32,5%) e seis foram codirigidos por diretores de ambos os sexos (15%).

*Retratos de Identificação* é um bom exemplo do que o olhar – e o empenho – feminino foi capaz de fazer após a abertura dos arquivos da ditadura, autorizada por decreto presidencial em 2005: uma verdadeira “arqueologia das imagens da repressão”, para usar a expressão consagrada por sua diretora, Anita Leandro (2015). Expressão que ela toma emprestada da descrição que Foucault (1971) faz da historiografia, em sua vertente arqueológica: “uma atividade que questiona o documento, por dentro, em sua *arké*, em seu ‘ponto de surgimento’” (FOUCAULT, 1971, p. 154 *apud* LEANDRO, 2015, p.6).

O filme disputa a narrativa sobre fatos históricos ocorridos entre 1969 e 1976, como a prisão do comandante nacional da VAR-Palmares, o então estudante de filosofia da USP e militante do movimento operário, Antônio Roberto Espinosa, e outros dois militantes da organização: a companheira dele, a estudante de medicina da UFMG, Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dora; e o estudante de medicina da Santa Casa de São Paulo, Chael Schreier. Espinosa resiste ao cativo e é entrevistado no filme. Chael é assassinado nas primeiras 24 horas após a prisão e é o filme que, tantos anos depois, oferece as provas conclusivas da história, ao apresentar um laudo médico que contesta a versão oficial da ditadura de que ele morreu em combate. Dora resiste às torturas de todo tipo, entra na lista de prisioneiros trocados pelo embaixador suíço em 1971, vai para o exílio, encontra um novo companheiro, Reinaldo Guarany, retoma os estudos de medicina, mas acaba se suicidando em 1976, em Berlim. Guarany, que também sobrevive para dar um depoimento à Anita Leandro, é quem faz as observações sobre o número de mulheres na guerrilha urbana.

Espinosa e Guarany, portanto, falam no presente sobre o passado. E o encontram nos documentos e nas fotografias que jamais haviam visto: deles próprios, de Dora, dos companheiros de viagem para o exílio. Dora também fala ao documentário<sup>8</sup>, por meio de entrevistas que concedeu no Chile, em 1971, das fotos e documentos encontrados nos arquivos da repressão. Fotos nuas, inclusive, que ressaltam a enorme humilhação que sofreu no cárcere. As imagens de Dora nos remetem a uma característica fundamental do cinema realizado com imagens de arquivo. As fotografias do arquivo policial são deslocadas. Se num primeiro momento – a tomada – o olhar lançado à Dora é o de seu algoz, na montagem – retomada – é Anita Leandro que desloca esse olhar, ressignificando, por exemplo, a expressão

---

<sup>8</sup> Maria Auxiliadora foi entrevistada em dois documentários rodados em Santiago do Chile em 1971: *Brazil: a Report on Torture*, de Saul Landau e Haskel Wexler, e *Não é hora de chorar*, de Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel.



de Dora, de alguém que não está disposta a sucumbir facilmente. Sylvie Lindeperg (2010), ao analisar as imagens produzidas por um cineasta nazista e retomadas na montagem de Alain Resnais em *Noite e neblina* (1955), afirma que a montagem dos arquivos ressignifica as imagens, porém, há algo de irreduzível nelas, a saber, o olhar do fotógrafo que a produziu e isso se expressa com clareza quando percebemos em Dora a postura de resistência diante da tortura.

Como deixa deprender Leandro (2015) sobre a arqueologia, não são vestígios fáceis de trabalhar. Ela, inclusive, chama a atenção para o fato de que a documentação iconográfica do período “expõe o abjeto como um troféu de guerra” (LEANDRO, 2015, p.2):

Numa sofisticada *mise-em-scène* da humilhação, as fotografias dos arquivos militares ostentam a empáfia de um regime que tinha plenos poderes sobre a vida e sobre a morte. (...) Os retratos eram tirados em meio a sessões de tortura ou mesmo pouco antes da pessoa ser morta, tudo isso com uma fachada de legalidade (...) (LEANDRO, 2015, p.2)

Ainda sobre sua “arqueologia das imagens”, Leandro (2015) acrescenta que o fardo material a respeito dos prisioneiros, mortos e desaparecidos, embora disperso e mal-conservado, constitui hoje vestígios para a reconstituição do passado, da memória do passado. São o que a autora chama de *conectores*, para usar a expressão cunhada por Ricœur para nomear os arquivos (RICŒUR, 1985, p. 181 *apud* LEANDRO, 2015, p.2). São estes conectores que, segundo ela, permitem o encontro do presente com o passado.

Os carimbos, assinaturas, números de registros, transcrições de confissões extirpadas, fotografias, relatórios, enfim, tudo aquilo que foi produzido para cobrir de infâmia o preso político, é o que hoje permite, paradoxalmente, retirar a resistência do longo silêncio imposto por 21 anos de ditadura e pelo conservadorismo que se seguiu. (LEANDRO, 2015, p.2)

Para Marotta (2019), não é qualquer passado que o documentário busca ressignificar, mas sim aquele na sua intrínseca relação com as urgências de presente: a necessidade de elaborar o que foi a ditadura civil-militar no Brasil com o processo da reivindicação de uma política da memória que, ainda que a passos lentos, permite ressignificar o presente e elaborar o trauma. (MAROTTA, 2019, p.46)

Neste percurso, os depoimentos de Espinoza e Guarany se tornam testemunhos – e assim diferem muito das entrevistas realizadas por Solberg ou Coutinho. A montagem é primordial para conseguir o efeito, já que é “o lugar, ao mesmo tempo, do corte e da colagem, do intervalo e da ligação entre os fatos” (LEANDRO, 2015, p.3). Mas é o arquivo, prioritariamente, a matéria viva que permite resgatar o passado.

A verdade não nos espera toda pronta, no arquivo, mas é construída no corpo a corpo com uma matéria viva, que resiste à montagem. Mais do que um lugar seguro que nos abriga e nos protege da ignorância sobre o passado, o arquivo, confluência de diferentes trajetórias possíveis para voltar no tempo, é um meio que atravessamos, sem saber ao certo onde vamos chegar. (LEANDRO, 2015, P.10)

Para Marotta (2019), *Retratos de Identificação* só é possível a partir do encontro de duas mulheres, Anita e Dora, sendo que a primeira farejou nos arquivos as pistas dos recados que a segunda deixou para o futuro. O filme é, portanto, “um recorte da história de Dora suturada por Anita através dos fragmentos” (MAROTTA, 2019, p.157).

#### 4 - Elisabeth Teixeira e a militância da mulher do campo no regime militar

*Cabra marcado para morrer* (1984), deveria ser um filme de ficção, feito por um homem, o cineasta Eduardo Coutinho, sobre a vida e a morte de outro, o líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. Mas entre a concepção e a conclusão da execução do filme, impôs-se a ditadura militar, o projeto teve que ser adiado por quase 20 anos e o roteiro original mudou tanto que o filme deixou de ser ficção para se transformar em documentário. E, neste documentário, eclodiu a voz de uma personagem que tece um retrato ímpar do papel da mulher na luta contra a opressão da época.

Em 1964, o jovem cineasta Coutinho escolheu a localidade de Engenho da Galiléia (PE) para as locações de *Cabra*, que adotava um ponto de vista ficcional e era estrelado por sertanejos ao invés de atores profissionais. Entre eles, Elisabeth Teixeira, a viúva de João Pedro, que representava seu próprio papel no filme, da mesma forma que seus filhos.

Duas décadas depois, quando a ficção se tornou documentário, *Cabra Marcado para morrer* voltou a contar a história de João Pedro, mas a ela se somou a do filme interrompido, a do diretor, a dos sertanejos que participaram da gravação anterior e a surpreendente saga de Elisabeth para manter intactos o legado de lutas do marido, a vida dos filhos e a sua própria.

“Não é provavelmente correto dizer que Elisabeth seja o personagem principal de *Cabra*. Os personagens dispõem-se em duas linhas de força: os camponeses que participando *Cabra/64* e a família Teixeira, com Elisabeth liderando esta linha, sendo a outra constituída pelo próprio Coutinho e o filme, que vai se fazendo”. (BERNADET, 1985, p-5)

A viúva é sem dúvida uma das mais importantes imersões não calculadas da obra. Elisabeth Teixeira é uma mulher que encontrou sua voz da maneira mais improvável, na retomada de um filme interrompido que voltou a ser gravado no Brasil mais profundo. Se no

filme de 1964 ela representava apenas a viúva do herói das Ligas Camponesas, no de 1984 ela se impôs como personagem símbolo de diferentes lutas do seu tempo. Foi calada pelo patriarcado, pelo latifúndio, pela ditadura, mas, mesmo interrompida, reencontrou seu protagonismo, assim como o filme que lhe deu voz:

Em *Cabra marcado para morrer*, lembrar é produzir uma contra-história, e ainda resgatar estrategicamente uma identidade política abafada, de modo a municiar o presente, abrindo-o a um outro porvir. (MESQUITA, 2012, p.63)

Branca, alfabetizada e filha de um comerciante de posses, ela rompeu com a família e as convenções sociais da época para se casar com João Pedro Teixeira, negro, analfabeto e militante. Participou da gestação das Ligas Camponesas, se responsabilizando pela escrita das correspondências, notas e contabilidade. Mesmo depois do assassinato do marido, decidiu continuar na luta. Pagou caro pelo que o patriarcado consideraria uma ousadia: um de seus filhos sofreu um atentado e, quando ela foi presa e torturada, uma de suas filhas não aguentou a pressão e cometeu suicídio. Ainda assim, não aceitou o papel exclusivo de mãe e viúva que tentavam lhe impor. Continuou na militância.

Elizabeth conviveu com grandes homens da sua época. À convite do governo cubano, viajou a Havana para visitar o filho que, após a morte do marido, ganhou uma bolsa para cursar medicina na ilha comunista. Foi recebida por Fidel Castro e Che Guevara, que a convidaram a estabelecer-se naquele país. Elizabeth agradeceu, mas disse que seu lugar era a frente da luta no Brasil. A ditadura, porém, a transformou em alvo. Perseguida pelo regime, teve que fugir e viver com identidade falsa no interior da Paraíba até a anistia política. Dos filhos que lhe restavam, levou consigo apenas o mais novo – aquele que o avô não recebeu em sua casa por se parecer muito com o pai falecido, conforme conta no documentário.

É importante ressaltar aqui a maneira como a história de Elisabeth Teixeira é atravessada pela escritura fílmica. Vivendo em uma espécie de exílio interno, obrigada a abdicar da própria identidade, é no reencontro com Coutinho que Marta se transforma novamente em Elisabeth, gesto que a permite também retornar a seus ideais e reforçar a sua militância.

Toda essa história poderia ter passado despercebida, se não fosse uma característica marcante do cinema de Coutinho. Foi na entrevista, no encontro permitido pela entrevista, que Elisabeth emergiu no filme. Para Mesquita (2012, p. 55), *Cabra* constitui “um projeto peculiar de escrita da história”, porque é um filme baseado no encontro: “os testemunhos sobre o passado sendo motivados pelo diálogo atual entre o diretor e seus personagens”. Além

do encontro entre realizador e os sujeitos filmados, é fundamental mencionarmos o encontro produzido na montagem. O filme tem como ponto de partida o relato de Coutinho sobre o filme que não foi concluído, junto às imagens filmadas em 1962, em preto e branco e sem áudio – são os vestígios do passado. Após um gesto inicial de rememoração, retornamos ao presente da filmagem, em 1984, e ao reencontro com Elisabeth. As imagens, articuladas na montagem, permitem uma reconexão entre os tempos sem, no entanto, apagar o tempo da interrupção que se expressa não apenas no corte, mas na textura das imagens.

Para a autora, é essa perspectiva benjaminiana de ouvir as vítimas esquecidas para rememorar a história que permite ao cinema de Coutinho reescrever a memória coletiva:

Essa atenção aos anônimos permite, como se nota no cinema de Coutinho, a reabertura do passado: a variante histórica que se cristalizou não é a única possível; os acontecimentos foram vividos e sofridos de inúmeras perspectivas, irreduzíveis à narrativa histórica sintética e corrente. (MESQUITA, 2012, p.56)

Considerado um divisor de águas no cinema brasileiro, *Cabra* é uma obra-prima sob vários prismas. Para Jean-Claude Bernardet (1985), reconecta um país entrecortado por 20 anos de ditadura, constituindo “um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (BERNADET, 1985, p.4). O autor defende que a ruptura provocada pela ditadura militar deixa vestígios na temporalidade e o documentário os recupera e reúne (BERNADET, 1985, p.4). A guerreira Elisabeth emerge nestes vestígios das tantas histórias derrotadas que ela representa: a morte do marido-líder, o suicídio da filha, o distanciamento dos filhos, a mudança de identidade, o apagamento da memória.

A tarefa do espetáculo consistirá em trabalhar com estes vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento. O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. (BERNADET, 1985,p.6)

O caráter fragmentário do filme, nos remete, novamente, à concepção benjaminiana da história e ao seu inacabamento. A abertura dos arquivos remete não apenas ao passado do filme de 1964, mas projeta-se para o futuro, na fala final de Elisabeth Teixeira: “A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante, é a luta que não pode parar. Enquanto se diz ‘tem fome e salário de miséria’ o homem tem que lutar. E quem é que não luta? Por melhoras? Quem tem condições e que tiver sua boa vida que fique...”

Eu, como venho sofrendo, eu tenho que lutar. É preciso mudar esse regime, é preciso do povo, pois enquanto estiver esse ‘regimezinho’ e essa ‘democraciazinha’ [ela faz um sinal negativo com as mãos].

## 5 – Considerações finais

“O que pode o cinema contra uma ditadura militar? A resposta não é clara ou objetiva”, alerta Fagioli (2018), ao analisar dois filmes que também falam sobre ditaduras latino-americanas<sup>9</sup> e, a partir daí, concluir que a “estrutura fílmica pode se realizar como forma de contestação, como forma de buscar outros pontos de vista da história, como forma de elaboração dos acontecimentos” (FAGIOLI, 2018, p-72).

Os três documentários brevemente analisados neste artigo mostram que a composição da estrutura fílmica é fundamental para que eles tenham o potencial de construir outras memórias possíveis sobre a ditadura, mas deixam claro também que estas estruturas podem ser as mais variadas. Não existe fórmula pronta para a reelaboração dos fatos. Há espaço para diretoras e personagens. Há espaço para entrevistas e testemunhos, vestígios e fragmentos, suturas, pontes e encontros.

No caso de Helena Solberg há, de fato, uma apropriação do cinema como linguagem para a construção de um ponto de vista feminino sobre a ditadura, ainda que de maneira crítica diante de suas personagens. Helena expressa seu engajamento na montagem, se distanciando do posicionamento político de mulheres que pertenciam à mesma origem social da diretora. Já os casos de Elisabeth Teixeira e de Dora são diversos. No caso de Dora, estudante de medicina de classe média, há uma tentativa de recuperar a memória, algo que elabora, de certo modo, o luto pelas vidas que o regime retirou, ao mesmo tempo em que rememora também a luta e a resistência. Para Elisabeth, há uma concreta transformação de vida que se dá pelo cinema, uma vez que é a realização do filme que a retira da clandestinidade, no momento de abertura política. O fundamental é reelaborar a memória sobre a ditadura com urgência e comprometimento, para que a crescente extrema-direita deixe de marchar – como ainda o faz hoje – pela “intervenção militar”, para que as lideranças camponesas não continuem a ser oprimidas pelo patriarcado, pelo latifúndio e pelo militarismo, para que o trauma provocado por histórias como a de Elizabeth e Dora nunca seja esquecido.

---

<sup>9</sup> Os filmes analisados são *Das cinzas...* (Nicarágua Hoje (1982) e *Chile: pela razão ou pela força* (1983).

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Vitória sobre a lata de lixo da história**. Folhetim, 24 de março de 1985. p.4 a 7.

COLLINS, P. H. e BILGE, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021. Ebook Kindle.

COSTA, Nathali Macedo. **A representação feminina no cinema de Helena Solberg: uma estética da diferenciação**. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/29464/1/A%20representa%C3%A7%C3%A3o%20feminina%20no%20cinema%20de%20Helena%20Solberg%20uma%20est%C3%A9tica%20da%20diferencia%C3%A7%C3%A3o1.pdf>. Acessado em 17/05/2021.

FAGIOLI, Júlia. **Do caos às cinzas: as ditaduras latino-americanas no cinema de Helena Solberg**. IN: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.). *Catálogo Retrospectiva Helena Solberg*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.

HOLANDA, Karla. **A entrevista de Helena**. IN: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.). *Catálogo Retrospectiva Helena Solberg*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.

LEANDRO, A. “**Montagem e história**. Uma arqueologia das imagens da repressão”. In: *Anais da Compós – XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, DF: UnB, 2015.

LINDEPERG, Sylvie. **Imagens de arquivos: imbricamento de olhares**. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo, 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MESQUITA, Cláudia. **Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho**. *Galáxia*, São Paulo, v. 31, p. 54-65, 2016.

TAVARES, Mariana Ribeiro; CUNHA, Evandro José Lemos da. **O cinema documentário de Helena Solberg**. Pós: Belo Horizonte, v. 6, n.12, p.126 – 140, novembro, 2016.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579831232. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/109153>>.

ZIRBEL, Ilze. **Ondas do feminismo**. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: *Mulheres na Filosofia*, v.7, n.2, 2021, p.10-31. ISSN: 2526-6187. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/03/Ondas-do-Feminismo.pdf>. Acesso em 13/06/2021.

