



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

TATIANNE ELLEN CAVALCANTE SILVA

**MASCULINO E FEMININO NAS TELAS DE CINEMA: RELAÇÕES DE GÊNERO E
A CONSTRUÇÃO DO MILITANTE “IDEAL” NO PERÍODO DA DITADURA
CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985)**

**CAMPINA GRANDE, PB
2015**

**MASCULINO E FEMININO NAS TELAS DE CINEMA: RELAÇÕES DE GÊNERO E A
CONSTRUÇÃO DO MILITANTE “IDEAL” NO PERÍODO DA DITADURA CIVIL-
MILITAR BRASILEIRA (1964-1985)**

TATIANNE ELLEN CAVALCANTE SILVA

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, como um dos requisitos para obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Clarindo Barbosa de Souza

**Campina Grande, PB
2015**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

S586m

Silva, Tatianne Ellen Cavalcante.

Masculino e feminino nas telas de cinema : relações de gênero e a construção do militante “ideal” no período de ditadura civil – militar brasileira (1964-1985) / Tatianne Ellen Cavalcante Silva. – Campina Grande, 2015.

60 f.: il. color.

Monografia (Licenciatura em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2015.

"Orientação: Prof. Dr. Antônio Clarindo Barbosa de Souza".

Referências.

1. História Cultural. 2. Masculino. 3. Feminino. 4. Militância. 5. Cinema. I. Souza, Antônio Clarindo Barbosa de. II. Título.

CDU 930.85(043)



Biblioteca Setorial do CDSA. Maio de 2025.

Sumé - PB

TATIANNE ELLEN CAVALCANTE SILVA

MASCULINO E FEMININO NAS TELAS DE CINEMA: RELAÇÕES DE GÊNERO E A
CONSTRUÇÃO DO MILITANTE “IDEAL” NO PERÍODO DA DITADURA CIVIL-
MILITAR BRASILEIRA (1964-1985)

Monografia Avaliada em __/__/__ com o conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Clarindo Barbosa de Souza
Orientador

Profa. Dra. Eronildes Câmara de Araújo
Examinadora

Profa. Dra. Elizabeth Christina de Andrade Lima
Examinadora

Campina Grande, PB
2015

À Cícera Sandra da Silva (*in memoriam*), uma flor arrancada do jardim da Margarida. Pelos lindos sorrisos e gargalhada que ainda ecoam em meus ouvidos. Pela alegria com que viveu e pela conquista da imortalidade na memória dos que a amam.

AGRADACIMENTOS

Na caminhada que culmina neste trabalho, estão e estiveram, presentes pessoas que se fizeram de fundamental importância para a concretização do sonho de adquirir a formação no curso de Licenciatura em História. Estas pessoas, cada uma a sua maneira, contribuíram para que eu pudesse chegar ao fim desta etapa.

Agradeço em primeira instância a Deus, pela possibilidade de existir, viver e sonhar. Por ter me concedido saúde e paz interior, pela acolhida nos momentos difíceis e pela leveza com que me tem amor. Agradeço aos meus pais, Flávia Zeleide Cavalcante de Araújo, Salmir da Silva e a Thalytta, irmã mais nova, pelo carinho e afeto que me têm. E especialmente a minha mãe por acreditar no meu trabalho, pela mulher de garra que é, e pela determinação com que criou suas filhas.

A matriarca da família Silva, Maria das Dores, pela doçura e carinho das mãos que me afagam e pelas orações que pedem minha proteção. As minhas avós Maria Margarida e Maria Cavalcante pelas mulheres - maravilha que são e pelo amor sem limites que me têm. Aos meus avôs Severino Santino da Silva (Biu) e José Luiz, pela delicadeza e afeto com que me criaram, pelas conversas cheias de histórias estimulantes e pelos ensinamentos do bem viver.

As minhas tias Silvana Maria da Silva (Ninha) e Selma Silva Martins, pelas inspirações de vida, pelos ensinamentos e incentivos que me deram nesta caminhada. E as tias Bethânia (Beta), Amélia e Maria José (*in memoriam*) por acreditarem no caminho que escolhi seguir e pelo carinho que sempre me tiveram. Ao meu afilhado e primo Lucas Silva Lira, menino inteligente. Sou grata pelas conversas e descobertas que fazemos juntos, pelo bom menino que é e homem de bem que se tornará.

A Zenis Freire, irmã de alma, presente divino, companheira de todas as horas, pelo apoio e o caminhar junto, pelas risadas, afeto e carinho. Pelas noites mal dormidas para acompanhar-me na pesquisa, pelas conversas esclarecedoras e pelas horas gastas bestamente. São nessas horinhas em que se encontra a felicidade.

Aos meus professores, pelo aguçar de curiosidades, indicações de leituras, apontar de caminhos e por tornarem o mundo um espaço mais nobre de se viver. Aos professores do departamento de história da UFCG por me ensinarem o ofício de historiadora. Dentre estes, encontrei Antônio Clarindo, meu orientador, apoiador da pesquisa, incentivador de leituras, com quem pude conversar e entender teorias, sempre na presença de boas risadas e ensinamentos para vida. A quem aprendi a admirar pelo compromisso e amor que dedica a História, agradeço o respeito e carinho com que sempre me tratou. À Eronildes Câmara (Nilda), pelo aprendizado construído ao longo de pouco mais de dois anos no projeto PIBID, através de leituras sempre sensíveis e empolgantes, pelas boas histórias narradas em dias de “Cozinha aberta”, pelo carinho e afeto com que me colheu.

À Maria Angélica, professora do departamento de Letras, pela inspiração de profissional que é, pelo compromisso com o ofício de ser professora, por me mostrar outros mundos a partir das leituras sobre gênero e discurso, por ser a primeira a incentivar-me no mundo da pesquisa. À professora Elisabeth Lima, por suas aulas sempre estimulantes e bem humoradas, que me fizeram compreender temáticas densas de forma simples. À Regina Coeli, e a todo grupo PET-História no período em que fui integrante do projeto, por seu acolhimento, leituras, atividades e discussões que me proporcionaram.

À Aída Célia e Luciana Walter, supervisoras do projeto PIBID, pela acolhida alegre, constante luta na melhoria da educação em nosso país, na percepção que “toda caminhada começa no primeiro passo”, obrigada por seus ensinamentos sobre responsabilidade, comprometimento com o ofício de professora e por acreditar nas transformações geradas pela educação.

Aos amigos, Rozeane Lima e Paulo Souto Maior, pela amizade que temos, e contribuições acadêmicas, por toda energia positiva com que sempre me contagiam e pelas lindas histórias de vida, inspirações para bem viver. E a “Gangue”, grupo de amigos formado por Bruna Rafaela, Nita Keoma, Josinaldo Sousa, Elson Brasil e eu. Agradeço as risadas de adormecer o maxilar e também os momentos de crise, pela companhia dos dias passados na UFCG, pelas viagens, banhos de mar, contribuições acadêmicas, parceria e cumplicidade capaz de subverter a matemática e transformar as apresentações de seminários compostos por trios em “trios” de cinco pessoas.

A Rosa e Ana, secretárias Coordenação do Curso de História, as salvadoras de todos nós, pelo carinho e a tranquilidade que nos passavam em dias de matrícula, resolvendo todas as burocracias existentes. Aos funcionários da biblioteca central da UFCG, pelo bom trabalho desempenhado, o sorriso com que me recebiam, os comentários futebolísticos, educação e presteza com que me auxiliaram. E a todos os funcionários da UFCG que possibilitam a estadia diária na universidade.

SONHO IMPOSSÍVEL

Sonhar mais um sonho impossível
Lutar quando é fácil ceder
Vencer o inimigo invencível
Negar quando a regra é vender
Sofrer a tortura implacável
Romper a incabível prisão
Voar num limite improvável
Tocar o inacessível chão
É minha lei, é minha questão
Virar este mundo, cravar este chão
Não me importa saber
Se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz
E amanhã se este chão que eu beije
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu
Delirar e morrer de paixão
E assim, seja lá como for
Vai ter fim à infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão.

(J. Darion - M. Leigh - Versão Chico Buarque e Ruy Guerra/1972
Para o musical "O Homem de La Mancha" de Ruy Guerra)

RESUMO

O presente trabalho problematiza a produção discursiva da figura do militante “ideal” na época da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) com base em narrativas fílmicas produzidas sobre esse período da história nacional. Constitui-se, dessa forma, como objetivo desta pesquisa analisar os discursos cinematográficos ambientados no período de ditadura civil-militar investigando os “lugares” do masculino e do feminino na militância e na luta armada. Para tanto, esta análise está dividida em duas partes. Enquanto a primeira discute as estratégias discursivas do masculino sobre o corpo ideal para participar das lutas armadas, a segunda trata das resistências produzidas pelo feminino para também serem reconhecidas como aptas a participarem da luta armada, bem como a manifestação de relações de gênero advindas em especial de práticas de tortura exercidas sobre o corpo da mulher. Os três principais filmes analisados são *Cabra-Cega*, *O Que é Isso, Companheiro?* e *Que Bom Te Ver Viva*. Essas obras são tomadas como fonte de pesquisa por estabelecerem visões sobre os corpos idealizados para a luta armada. Os filmes em questão serão analisados a partir da Análise do Discurso, buscando as teias discursivas que constroem as identidades dos sujeitos investigados nesta pesquisa. Esta pesquisa justifica-se pelas lacunas encontradas dentro da historiografia sobre as relações de gênero e a participação feminina na militância de esquerda no período de ditadura civil-militar no Brasil.

Palavras-chave: Masculino, Feminino, Militância, Cinema.

ABSTRACT

Keywords:

The present study problematizes the discursive production of “ideal” militant figure during the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985) based on filmic narratives produced of this period of national history. It constitutes, therefore, as objective of this research to analyze the film speeches acclimatized in civil-military dictatorship period, investigating the "roles" of masculine and feminine in militancy and armed struggle. Therefore, this analysis is divided into two parts. While the first discusses the male discursive strategies about the ideal body to join the armed struggle, the second is the resistance produced by the female to also be recognized as suitable to participate in the armed struggle, and the manifestation of gender relations arising in particular of torture carried out on the woman's body. The main three films analyzed are “Cabra-Cega”, “O Que é Isso, Companheiro?” and “Que Bom Te Ver Viva”. These works are taken as a source of research because they establish views on the idealized bodies to armed struggle. The films in question were analyzed from the Discourse Analysis, seeking the discursive webs that build identities of the subjects investigated in this study. This research is justified by the deficiencies found within the historiography on gender relations and women's participation in the left of militancy in the civil-military dictatorship period in Brazil.

Keywords: Male, Female, Militancy, Movies.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI: Ato Institucional

ALN: Ação Libertadora Nacional

AP: Ação Popular

ARENA: Aliança Renovadora Nacional

CODI: Centro de Operação e Defesa Interna

COLINA: Comando de Libertação Nacional

DI-GUANABARA: Dissidência Guanabara

DOI: Destacamento de Operações de Informação

DOPS: Delegacia de Ordem Política e Social

GTA: Grupo Tático Armado

MDB: Movimento Democrático Brasileiro

MR-8: Movimento Revolucionário 8 de Outubro

OLAS: Organização Latino Americana de Solidariedade

PCB: Partido Comunista Brasileiro

POLOP: Política Operária

VAR-PALMARES: Vanguarda Armada Revolucionária - Palmares

VPR: Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A MILITÂNCIA ARMADA E A CONSTRUÇÃO DO MASCULINO MILITANTE E/OU GUERRILHEIRO NAS TELAS DO CINEMA.....	18
1.1 A produção cinematográfica	22
1.2 A construção do guerrilheiro ideal: o masculino em cena	25
2. DISCURSO SOBRE O CORPO IDEAL PARA A MILITÂNCIA E A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NOS FILMES <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> E <i>QUE BOM TE VER VIVA</i>.....	34
2.1 Renée e Maria: duas faces da militância feminina.....	35
2.2 A produção de um corpo para a militância	37
2.3 O corpo feminino: como objeto de tortura e objeto torturado	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS	50
ANEXOS	54
ANEXOS A.....	55
ANEXOS B.....	56
ANEXOS C.....	57

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi ganhando forma aos poucos, sem dia e hora marcada. Começou tímida a partir de leituras de estudos clássicos relacionados às questões de gênero. Os propósitos iniciais dessas leituras foram a apresentação de seminários na disciplina de Língua Portuguesa e análises voltadas para a compreensão do preconceito e da violência existente em torno da prática da prostituição. Essas consultas na área da teoria de gênero aguçaram uma curiosidade já existente, unindo-se, posteriormente, a interesses pessoais por música e cinema brasileiro. Com a canção *Angélica*, de Chico Buarque de Holanda, e o filme *Zuzu Angel*, do diretor Sérgio Rezende, esta pesquisa foi vislumbrando e delimitando um objeto de estudo.

Depois da produção, apresentação e publicação de artigos em eventos da área de História, foram escolhidas três obras cinematográficas para serem analisadas neste trabalho: *Cabra-Cega*, *O Que é Isso, Companheiro?*, e *Que Bom Te Ver Viva*. A temporalidade pesquisada abrange os anos de 1964 a 1985, período em que o Brasil esteve mergulhado em uma ditadura civil-militar. Este estudo, no entanto, não busca compreender questões de ordem político-econômica, mas investigar como foi discursivamente produzido, a partir das narrativas filmicas em questão, a figura do militante ideal no período da ditadura civil-militar brasileira. Para tanto, problematiza-se os “lugares” do masculino e do feminino na militância e na luta armada. Essa análise apoia-se principalmente nos estudos do filósofo francês Michel Foucault, que entende discurso como

[...] um conjunto de enunciados que se apóiem na mesma formação discursiva; [...] na história; é constituído de um número limitado de enunciados e para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal [...] (FOUCAULT, 1987, p.135).

Dentro dessa perspectiva, serão observados nos filmes os jogos de linguagem que constroem o ser masculino e o ser feminino e tecem os sujeitos dentro do binarismo sexual e de forma opositora. Essa concepção acerca dos papéis do masculino e do feminino é construído com base na leitura de *O Manual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighella¹.

O primeiro capítulo desta pesquisa discute as estratégias discursivas acerca do corpo ideal para participar da luta armada. Este corpo é exclusivamente forjado dentro de características pertencentes ao masculino. Já o segundo capítulo, em contrapartida, aborda os

¹ MARIGHELLA, Carlos. *O Manual do Guerrilheiro Urbano*. Disponível em: <http://www.anarquismo.com.br/wp-content/uploads/2013/07/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>. Acesso em: 14 de maio de 2014.

tipos de resistência produzidos pelas mulheres a fim de serem reconhecidas também como aptas a participação na luta armada. É feita ainda nesta seção uma análise da linguagem sobre o corpo feminino, ecoando relações de gênero durante as práticas de tortura operadas na ditadura militar brasileira.

A escrita historiográfica dentro da perspectiva positivista não possibilitava pesquisas com foco na mulher. Essa historiografia esteve pautada em métodos que só reconheciam como fonte os “documentos administrativos, diplomáticos e militares, nos quais as mulheres pouco apareciam” (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 284). Nesse panorama, era reservado às mulheres às mulheres apenas o espaço privado e a pouca participação na vida pública. Porém, novos paradigmas historiográficos surgidos a partir do final dos anos de 1920 com a Escola dos Annales possibilitaram a emergência de novos objetos e fontes para os estudos historiográficos. Os responsáveis iniciais por essa abertura foram Bloch e Febvre (1929), integrantes da Primeira Geração dos Annales. Nos anos de 1970, a Editora Gallinard lançou três livros organizados por Jacques Le Goff e Pierre Nora, integrantes da Terceira Geração dos Annales. Essas publicações expuseram a ampliação de novas tendências de pesquisa histórica², nas quais enquadram-se, entre outras abordagens, a história das mulheres e a utilização do cinema como fonte ou objeto dos estudos históricos.

Esta pesquisa envereda por campos da História que manifestam lutas e conquistas dentro da historiografia. Perceber relações de gênero não foi algo difícil apenas no campo social onde há muito estão firmadas a naturalização das divisões e práticas culturais estabelecidas pelo sexo. No mundo acadêmico, pesquisas com marca de gênero esbarraram por anos no caráter universal atribuído ao sujeito da história, homem, branco e ocidental, segundo afirmam Soihet e Pedro (2007).

No campo da historiografia, os estudos de gênero no Brasil começaram a tomar forma na década de 1980. A pioneira nessas pesquisas foi Odila Leite da Silva Diaz com a publicação, em 1984, do livro *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. É nele que aparece pela primeira vez a categoria ‘mulheres’. O número pesquisas sobre a temática foi aumentando nos anos seguintes até que em 1989 a *Revista Brasileira de História* publicou um número exclusivo com o tema mulher³. É dessa maneira que afloram os estudos de gênero no

²As três obras referenciadas acima, nas edições em língua portuguesa, apresentam os seguintes títulos: **História: Novos Problemas** (tradução de: Theo Santiago), **História: Novas Abordagens** (tradução de: Henrique Mesquita) e **História: Novos Objetos** (tradução de: Teresinha Marinho), Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1993.

³Revista Brasileira de História. A mulher e o espaço público. (Org.). Maria Stella Martins Bresciani. Vol. 09, nº 18, 1989. Disponível em: http://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=23. Acesso em: 13 de Janeiro de 2014.

Brasil, utilizando inicialmente as categorias ‘mulher’ e ‘mulheres’ e posteriormente assumindo o termo gênero.

Ao entender que a forma de escrever e interpretar a história é histórica, ou seja, passa por mudanças ao longo do tempo, busca-se, dentro de cada momento da escrita historiográfica, os empecilhos e as aberturas para a formação de novos campo de pesquisa. Hoje consolidado, os estudos de gênero contam, entre outras atividades, com publicações de periódicos e a inserção de grupos de trabalho em eventos de caráter nacional e regional como os da Associação Nacional de História (ANPUH) e também internacionais. Desta maneira o campo dos estudos de gênero foi ampliando o seu espaço dentro da historiografia recente.

Na medida em que foi ampliando-se o espaço do campo dos estudos de gênero dentro da historiografia, tornou-se necessário a elaboração teórica do que se entendia por gênero. A historiadora norte-americana Joan Wallach Scott, escreveu, em 1986, o texto *Gênero: uma categoria útil à análise histórica*. Traduzido para o português dois anos depois, a noção de gênero foi definida como a “organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 72). Para essa autora, então, gênero seria a interpretação cultural e política do sexo. Nesse sentido, a divisão do mundo entre masculino e feminino encontra agora raízes no conjunto de regras sociais que perpassam as relações de poder pertencentes a determinados tempo e espaço e não mais somente pelo viés da biologia (SCOTT, 1995).

Neste trabalho, o cinema será tomado como fonte para análise de questões de gênero. Com base nas ideias de Morenttin, Napolitano (2008) destaca as possibilidades trazidas por este tipo de fonte: “o cinema abordado como produtor de ‘discurso histórico’ e como ‘interprete do passado’” (NAPOLITANO, 2008, p. 240). Assim sendo, os filmes aqui trabalhados serão vistos como “criação de uma narrativa histórica própria, que opera dentro do discurso histórico instituído, utilizando técnica de citação bibliográfica e documental, legitimada por pesquisadores” (NAPOLITANO, 2008, p. 241). As obras utilizadas neste estudo mesclam às cenas de ficção imagens do período histórico referenciado, buscando transpor o “real” para os filmes. Diante disso, nesta pesquisa, o filme é encarado como produtor de discursos sobre um dado período, fabricando identidades, modos de vida, acontecimentos, ideais e lutas. Pensa-se, desse modo, no filme como um produtor de discurso sobre um dado período, construindo identidades, modos de vida e forjando, através de suas imagens, visões sobre sujeitos, acontecimentos, ideais e lutas. Estes discursos são reformulados ao longo do tempo, o que nos leva a pensar na construção destes em cada período histórico.

O militante construído por Che Guevara e Carlos Marighela e impresso nos manuais do guerrilheiro⁴ está pautado no masculino idealizado que “faz a hora e não espera acontecer”. Esse é um ativista valente, decisivo, firme em seus ideais, desprovido de incerteza, medo e insegurança; um líder nato e eficaz que não teme a morte. Os filmes *Cabra-Cega* e *O Que é Isso, Companheiro?* reforçam esse discurso porque tiveram como fonte para a construção de seus personagens *O Manual do Guerrilheiro Urbano*. Em *Cabra-Cega*, o personagem Thiago está filiado a essa característica de militante ideal até a metade do filme. Em seguida, ele começa a vivenciar um processo de metamorfose.

A estruturação do militante e guerrilheiro “ideal” é desenhada na linguagem masculina sem quaisquer menções às militantes e às guerrilheiras. Para serem aceitas na militância, as mulheres manipularam seus corpos com o intuito de alcançar o corpo masculino, isto é, um corpo rígido, forte, pouco expressivo, vestido em poucas cores e sem acessórios. Essa tática de masculinização do corpo para entrar na militância armada e chegar aos níveis mais altos dentro da hierarquia das organizações está presente na militante Maria, interpretada por Fernanda Torres, em *O Que é Isso, Companheiro?*.

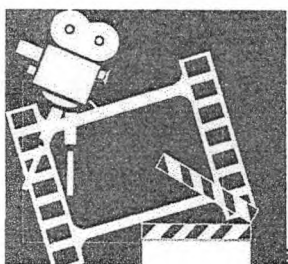
Na ficção documental *Que Bom Te Ver Viva* o foco da análise recai na tortura operada sobre o corpo feminino e qual a diferença desta quando comparada com o suplício no homem. Nesse contexto, a mulher é encarada pelos militares como uma intrusa nas lutas de caráter político. Desse modo, ela não é castigada pela sua oposição em relação ao regime instalado e por encontrar-se fora de seus papéis de vida privada. Um dos pontos a ser discutido é o impacto das práticas de tortura nas mulheres, observando nas narrativas filmicas o discurso masculino sobre o corpo feminino. Na ditadura civil-militar brasileira os executores das torturas foram sempre homens. Por essa razão, muitas delas foram acompanhadas, no decorrer de suas histórias de vida, pela sombra masculina de um algoz.

Os discursos contidos nas produções cinematográficas estudadas constroem identidades, ou, como diz Hall (2000), criam identificações que serão acionadas em determinados momentos por estes homens, mulheres e também por terceiros para se referirem a estes. São militantes de esquerda, guerrilheiros, homens, mulheres, masculinos, femininos, terroristas, subversivos/as, entre outras identidades definidas pelos órgãos de repressão e jornais e que são, dessa forma, identidades multifacetadas, móveis. Conforme Hall (2000, p. 111-112):

⁴ Manuais escritos pelos líderes das organizações com o objetivo de padronizar o militante, estipulando as características que este deveria possuir e as atividades que iria desempenhar. No Brasil, Carlos Marighela escreveu *O Manual do Guerrilheiro*.

[...] o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós.

São discursos que produzem subjetividades, moldam corpos que se dobram, contorcem, disciplinam, automatizam para caber dentro das identidades criadas. Essa é uma situação presente na jornada tanto de homens quanto na de mulheres. Nestas, para poderem provar todos os dias as suas aptidões para a militância armada e naqueles, na busca incessante da ser o militante ideal como firme prova de sua masculinidade.



**CENA 1: A MILITÂNCIA ARMADA E A CONSTRUÇÃO DO
MASCULINO MILITANTE E/OU GUERRILHEIRO NAS TELAS DO
CINEMA**

1. A MILITÂNCIA ARMADA E A CONSTRUÇÃO DO MASCULINO MILITANTE E/OU GUERRILHEIRO NAS TELAS DO CINEMA

*“A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá”*
 (Chico Buarque de Holanda)

Os ânimos vinham se acentuando no país e tomaram proporções maiores depois de comício do presidente João Goulart em treze de março de 1964, na central do Brasil, no Rio de Janeiro. Durante o pronunciamento, foram anunciadas as Reformas de Base⁵ pretendidas pelo governo. Em decorrência deste comício, a ala conservadora da classe média brasileira organizou uma manifestação contra o governo. Intitulada de “A marcha da Família com Deus pela Liberdade”, a passeata, que contou com a organização da ala feminina da classe média, saiu pelas ruas de São Paulo em dezenove de março de 1964. O principal articulador da manifestação foi o deputado Antônio Silvio da Cunha Bueno que obteve o apoio do então governador de São Paulo Ademar de Barros. O evento reuniu cerca de trezentas mil pessoas que durante a marcha convocava a população a reagir contra o presidente⁶.

No dia 31 desse efervescente mês de março de 1964, bancas de jornal dos principais centros do país amanheceram anunciando “O dia que durou 21 anos”⁷. O *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, publicava editorial intitulado “Basta!”⁸. O título do texto é um pedido contra o presidente da República Federativa do Brasil, João Goulart. A mesma página do jornal traz ainda um artigo com o título “EUA acusam JG de não ser anti-Fidel”. No texto, o presidente é acusado de “ter tolerado o comunismo no Brasil” e de ter se “negado a cooperar com eficácia em medidas contra a ditadura comunista de Fidel Castro”⁹. Ainda na noite desse

⁵Segundo Ferreira (2014), as Reformas de Base são um “conjunto de iniciativas como as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Esse arranjo jurídico sustentava ainda a necessidade de estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, como marinheiros e os sargentos, e defendia medidas nacionalistas. Dentre essas medidas nacionalistas, a de maior impacto previa uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior”.

⁶ LAMARÃO, Sérgio. A conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar - A Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Getúlio Vargas. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)*. Disponível em:

http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus

. Acesso em: 10 maio de 2014.

⁷ O DIA QUE DUROU 21 ANOS. (Brasil, 2012). Direção: Camilo Tavares. Produção: Karla Ladeia. Roteiro: Camilo Tavares. Distribuição: Pequi Filmes. Duração: 77 min.

⁸ BITTENCOURT. E.; BITTENCOURT. P. Basta!. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 31 mar. 1964. Capa. Nº 21775 – Ano LXIII.

⁹BITTENCOURT. E.; BITTENCOURT. P. EUA acusam JG de não ser anti-Fidel. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 31 mar.1964. Capa. Nº 21775 – Ano LXIII.

mesmo dia, tropas militares de Minas Gerais e São Paulo saíram às ruas. Com receio de uma guerra civil, o presidente João Goulart refugia-se no Uruguai. Mas, mesmo antes da viagem do presidente ao Uruguai no dia 1º de abril, Auro de Moura Andrade, presidente do Senado, já havia declarado vago o cargo de Presidente da República. Nesta conjuntura ascendeu ao cargo de forma provisória o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli.

No dia 01º de Abril, o *Correio da Manhã* estampou na capa pequeno quadrante com juramento realizado pelo presidente João Goulart diante do Congresso nacional em 07 de setembro de 1961. As frases que se seguiram à citação do juramento eram: “Jurou e não cumpriu. Não é mais presidente da República”. Abaixo do quadrante, o artigo “Fora!” trazia mais uma vez críticas em desfavor do governo e pedia que o presidente entregasse o cargo ao sucessor.

Em 02 de abril, o general Costa e Silva enviou notificação aos comandantes militares nomeando-se Comandante-em-Chefe do Exército do Brasil, cargo até então exercido pelo Presidente da República. O Comando Supremo da Revolução contou com a participação de um representante da Aeronáutica, o brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo, um representante da Marinha, o vice-almirante Augusto Rademaker, e o próprio Costa e Silva como representante do Exército e cabeça do triunvirato¹⁰. Estava instaurado o golpe civil-militar brasileiro.

O primeiro ato do governo ditatorial aconteceu no dia 09 de abril com a publicação do Ato Institucional de Nº 1. O AI-1 cassou mandatos de políticos opositores a ditadura militar, principalmente os de representantes de partidos de esquerda com assento na Câmara e no Senado, e tirou a estabilidade de funcionários públicos.

Em 1966, Ato Institucional de Nº 2 instaurou o bipartidarismo no Brasil. Restaram apenas a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido pró-governo militar, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), uma oposição autorizada apenas com o intuito de dar ares de democracia ao sistema vigente. A medida obrigou os partidos de esquerda a entrarem na ilegalidade. Os líderes dessas agremiações foram cassados e passaram a atuar na clandestinidade.

Em toda a América Latina partidos de esquerda sofriam grande influência da Revolução Cubana, movimento que havia conseguido, através da luta armada, destituir o ditador de Cuba, Fulgencio Batista, em 1º de janeiro de 1959. A partir de então uma nova

¹⁰CASTRO, Celso. A conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar - O golpe de 1964. Getúlio Vargas. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)*. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/O_golpe_de_1964. Acesso em: 10 de maio de 2014.

esquerda começou a ser formatada tendo como principal inspiração a Revolução Cubana e com o intuito de instalar uma ditadura do proletariado. Essas organizações passaram a proclamar a luta armada e planejar guerrilhas urbanas e rurais. O médico e um dos comandantes da revolução cubana Ernesto Che Guevara tornou-se a maior referência das esquerdas latino-americanas.

Nesse período, o principal partido de esquerda com atuação no Brasil era o Partido Comunista Brasileiro (PCB). O então dirigente do PCB, Carlos Marighela, foi expulso do partido após contrariar deliberações da agremiação e participar¹¹, em 1967, em Havana, da Organização Latino Americana de Solidariedade (OLAS). Esta entidade tinha como principal intuito unificar as esquerdas do continente dentro da perspectiva da revolução armada. Em crise, o PCB perde muitos dos seus componentes. A partir daí surgiram novas organizações no combate ao sistema ditatorial civil-militar vigente no Brasil.

A Aliança Libertadora Nacional (ALN) foi criada em 1966 com a saída de Carlos Marighela do PCB. A organização, que tinha como base ideológica o socialismo, acreditava na luta armada como único método para a retomada do poder das mãos dos militares. O governo militar era aliado dos Estados Unidos, país capitalista e força motriz do imperialismo. A ALN era a mais bem articulada organização armada do país. Outras organizações de esquerda também foram criadas. O Comando de Libertação Nacional (COLINA), criado por militantes de Minas Gerais, Guanabara e Rio Grande do Sul, e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que teve foco de atuação no estado de São Paulo e contou com a liderança de Carlos Lamarca, capitão do exército até 1969, quando desertou para integrar essa organização. Ambas surgiram do desaparecimento da Política Operária (POLOP), organização esquerdista gerada em 1961 por militantes do PCB que discordavam de posições do partido em relação às novas configurações político e econômicas do país.

A instauração do Ato Institucional de Nº 5¹², o AI-5, em 1968, que ficou conhecida como o golpe dentro do golpe, aguçou as perseguições políticas. O país entrou em Estado de

¹¹ ANGELO, Vitor Amorim. *Ditadura militar, esquerda armada e memória social*. São Carlos-UFSCar. Tese de doutorado em Ciências Sociais, 2011.

¹² O AI-5 trazia plenos poderes ao presidente da República, “em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do habeas-corpus.” (D'ARAUJO, Maria Celina. *Fatos & Imagens - O AI-5*. Fundação Getúlio Vargas. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em: 12 de maio de 2014.

Exceção¹³. Em decorrência do AI-5, COLINA e VPR tiveram grandes perdas e desse esfacelamento surgiu, em 1969, o Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares).

Com o aumento de presos políticos e a prática cada vez mais intensa da tortura, vários militantes optaram por entrar na clandestinidade. Esses passaram a ser procurados pela polícia, tiveram seus rostos espalhados em panfletos, cartazes e expostos em ônibus e muros. As imagens dos militantes que exerciam maior participação política viraram manchetes de jornais. Em decorrência desses e outros acontecimentos, como a prática indiscriminada da tortura e a percepção de que presos políticos estavam morrendo nos porões da ditadura, um grupo de militantes começou a planejar o sequestro de um embaixador norte americano no Brasil. A ação foi arquitetada pelo Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8). A organização assumiu sua identidade em carta-manifesto feita para ser divulgada nos jornais de maior circulação no país. O documento tratava do sequestro do embaixador norte americano no Brasil, Charles Burke Elbrick. O MR-8 carrega em seu nome uma homenagem a Ernesto Che Guevara. O oito de outubro foi o dia em que o líder revolucionário cubano foi capturado.

O sequestro teve por objetivo conseguir a liberação de alguns militantes que, segundo informações, estavam sendo torturados na Delegacia de Ordem Política e Social (DOPs). Inicialmente, a ação não era tão ambiciosa quanto se percebeu que poderia ser. Com a captura do embaixador, quinze militantes foram libertos da prisão.

Para as organizações nascidas do AI-5, derrubar o governo ditatorial civil-militar vira sinônimo de luta armada, guerrilha. De acordo com Marighela (1969, p. 4), “a crise estrutural crônica característica do Brasil de hoje, e sua resultante instabilidade política, são as razões pelo abrupto surgimento da guerra revolucionária no país”. Neste contexto, “ser ‘violento’ ou um ‘terrorista’ é uma qualidade que enobrece qualquer pessoa honrada, porque é um ato digno de um revolucionário engajado na luta armada contra a vergonhosa ditadura militar e suas atrocidades”. É dentro desse contexto de movimentações políticas e sociais que o filme *Cabra-Cega* é narrado, e, mesmo sem citar o nome de nenhuma organização de esquerda, essas são reconhecidas através do uso de imagens e das falas de seus heroicizados líderes.

¹³ Estado de Exceção é uma categoria presente na obra de Giorgio Agamben. Essa é uma noção fundamentada em contraposição com o Estado Democrático e de Direito, ou seja, onde este não se aplica, vigora o Estado de Exceção.

1.1 A Produção Cinematográfica

“Aos muitos brasileiros, cabras-cegas,
que tentaram atravessar a escuridão
para tomar os céus de assalto”
(Toni Venturi e Di Moretti)

Cabra-Cega é o segundo filme do diretor Toni Venturi a falar sobre a conjuntura política do Brasil. A obra foi lançada em 2004, ano em que foram lembrados os 40 anos de instauração do golpe civil-militar no Brasil. O outro filme de Venturi a tratar do assunto foi o documentário *O velho – a história de Luís Carlos Preste*, de 1997. De acordo com o roteirista Di Moretti, que trabalhou nos dois filmes, *Cabra-Cega* é “[...] resultado de uma mistura conceitual e libertária dos nossos dois filmes anteriores, o documentário *O velho- a história de Luís Carlos Preste* e o drama ficcional *Latitude Zero*” (MORETTI, 2005, p.15). O filme *Cabra-Cega*, que foi lançado em 2005 em formato DVD, gira em torno da complexa relação amorosa entre Lena (Débora Duboc) e Vilela (Claudio Jaborandy) nos confins do Brasil, onde ficava marcada a *Latitude Zero*.

Os dois primeiros filmes de Toni Venturi serviram de base para a construção de *Cabra-Cega*. Dentre as referências utilizadas, a principal delas foi a autobiografia de Dona Maria, figura presente em *O Velho....* A narrativa sobre Luís Carlos Prestes traz o envolvimento amoroso do líder revolucionário Olga Benário e posteriormente com a sua segunda esposa, Maria Ribeiro. Ambas as relações construídas no contexto do convívio no “aparelho”¹⁴ clandestino, o que tem muita proximidade com a relação entre Thiago e Rosa, personagens de *Cabra-Cega*. A pesquisa para *Cabra-Cega* “[...] também foi baseada em três livros de um dos militantes mais perseguidos pela repressão, Carlos Eugênio, codinome Clemente (MORETTI, 2005, p. 20)”¹⁵.

O outro de filme de Toni Venturi que também serviu de base para *Cabra-Cega* é *Latitude Zero*, de 2001, que conta a história de dois personagens que buscam sobrevivência e se deparam com o amor. O espaço abandonado que ambienta a narrativa remete à solidão que compõe o personagem Thiago.

Cabra-Cega contou ainda com o trabalho de consultoria de Alípio Freire na busca pela verossimilhança nas cenas retratadas no filme. Freire foi um ex-militante que durante a

¹⁴Nome utilizado pelos militantes para designar as casas ou apartamento que lhes serviam de esconderijo.

¹⁵*Viagem à luta armada: Memórias Romanceadas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996; *Nas trilhas da ALN: Memórias Romanceadas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ditadura militar no Brasil foi preso e torturado. No livro *Cabra-Cega: do roteiro de Di Moretti às telas*¹⁶ é mostrada a importância das pesquisas para a construção do filme.

[...] foi muito útil na troca de ponderações de até onde a ficção poderia ir sem macular ou transgredir a verdade dos fatos daquela época. E este, para mim e para o Toni, era um ponto de honra inabalável, não desrespeitar, nem julgar em hipótese nenhuma a luta destas pessoas. (MORETTI, 2005, p.20)

Dentro do discurso cinematográfico¹⁷, a personalidade dos militantes e guerrilheiros estão pautadas geralmente em características homogêneas. Moretti (2005, p.16) fala das características atribuídas a Thiago a partir dos atributos de Luís Carlos Preste narrados no documentário *O Velho...* A “[...] tenacidade, teimosia, determinação” são qualidades inerente aos dois.

Outras características também podem ser percebidas de forma central nas personalidades de militantes em outros filmes que tratam da militância de esquerda no período de 1964-1985. Dentre estas estão a liderança, força, virilidade e a valentia. São características presentes no *Manual do Guerrilheiro Urbano*, livro escrito em 1969 com o objetivo principal de homogeneizar, construir e moldar o que era ser guerrilheiro. O manual ainda traz indicações de livros para formação ideológica dos militantes, além da definição do que é o guerrilheiro e orientações acerca de treinamentos físicos, técnicos e de como subsistir. Segundo Marighela, esses são aspectos que o verdadeiro guerrilheiro deveria saber para um melhor desempenho suas ações. Todos estes elementos estão presentes na composição dos personagens dos filmes aqui trabalhados.

O filme *Cabra-Cega* traz em seu núcleo quatro personagens: três militantes homens – Thiago, Matheus e Pedro –, e uma militante mulher – Rosa. Eles compõem a narrativa acerca de um grupo de militantes de esquerda que se opõe ao sistema ditatorial instaurado no país em 1964 e chegou ao fim vinte e um anos depois, em 1985. O filme tem no centro de suas lentes o personagem Thiago, interpretado por Leonardo Medeiros. Militante guerrilheiro, Thiago é baleado no peito durante confronto com a polícia e vê sua companheira ser apreendida pelos policiais. Thiago é um típico exemplo de guerrilheiro descrito no *Manual do Guerrilheiro*. Ele enxerga a militância até mesmo acima da própria vida. Valente, destemido, e mesmo ferido, coloca-se a serviço das ações armadas.

¹⁶ Di Moretti. *Cabra-Cega: do roteiro de Di Moretti às telas / análise cena a cena de Toni Venturi e Ricardo Kauffman*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 280p.

¹⁷ *O Que é Isso, Companheiro?* e *Lamarca* abordam a construção do militante.

Durante a narrativa, a personalidade do guerrilheiro, em decorrência da violência vivenciada, vai tomando novas formas. Em um primeiro instante, a perturbação mental advinda do enclausuramento no apartamento-aparelho e a preocupação com sua segurança deixa-o atordoado e inquieto. Mas, posteriormente, o sujeito quase sempre ríspido vai tornando-se mais aprazível e se permitindo experimentar outras sensações que não fossem apenas pensar e escrever sobre a militância.

Pedro, interpretado por Michel Bercovitch, é um arquiteto de classe média que leva a vida com leveza e tranquilidade. Apenas simpatizante do movimento armado, é incumbido de receber como hóspede um procurado pela polícia. Pedro então transforma seu apartamento em apartamento-aparelho para servir de esconderijo a Thiago – militante que se encontrava na clandestinidade. Pedro é um cidadão informado com as questões políticas, econômicas e sociais do país. Porém, isso não o leva a deixar sua vida em *stand by* ou a transformar a militância no único objetivo da sua vida. Assim como Thiago, Pedro vai tendo sua personalidade modificada, tornando-se mais preocupado com a segurança de todos que habitavam ou frequentavam o seu apartamento. Nas partes finais do filme, Pedro vira um guerrilheiro e adere à luta armada.

O terceiro militante é Mateus, interpretado por Jonas Bloch. Ele também é procurado pela polícia. Mateus é um militante mais ponderado e calculista, e, por isso mesmo, tenta conscientizar os demais sobre os riscos que todos estão correndo. Faz todo planejamento e articulação para manter a segurança de Thiago e ainda conseguir libertar a militante presa pela polícia. Mateus é da diretoria da Organização. Por causa disso, tem um maior conhecimento acerca dos outros grupos espalhados pelo país e conhece bem os momentos de avançar e recuar. Sua morte acontece numa sequência de execuções feitas pela polícia e pelo exército contra alguns dos principais líderes dos movimentos de esquerda. Os mortos são Mariguella (1969), Mario Alves (1970), Toledo (1970) e Lamarca (1971), dando a entender que Mateus também era um militante extremamente influente.

Rosa, interpretada por Débora Duboc, é a militante designada para cuidar de Thiago. Além de ser enfermeira, ela é a responsável pela arrumação do apartamento-aparelho e fazer a ponte entre o mundo externo e o militante. Na trama, Rosa é o elemento de maior circularidade, estando sempre em contato com todos os outros personagens do filme. Ela entrou em contato com a militância muito cedo. Seu pai fora militante comunista no período da Ditadura Vargas. Ainda adolescente, Rosa manifestava-se contra o sistema vigente

pintando nos muros denúncias e frases de efeito como “Trabalho, terra e liberdade”¹⁸. Após a morte do pai, em 1964, Rosa fica sob a proteção de Mateus. Este, um grande militante e amigo do seu pai. Percebe-se, então, que a identidade militante de Rosa foi sendo construída desde muito cedo, marcando muito dos acontecimentos de sua vida.

Praticamente toda a história de Cabra-Cega se passa dentro do apartamento. Thiago está sempre enclausurado no espaço do apartamento-aparelho, na clandestinidade e em seu próprio corpo de militante guerrilheiro. Apenas algumas tomadas são feitas em ambiente externo, sendo que parte dessas são de *flashbacks* do confronto de Thiago com a polícia.

Thiago está sempre com os olhos atentos, o cabelo desganhado e a barba espessa. Usa uma camisa escura e tem às mãos um revólver Colt 38 cromado. Em Cabra-Cega é narrada tanto sua trajetória de sujeito quanto a de combatente da Ditadura Civil-Miliar Brasileira. E é dentro da militância onde estão expressas suas práticas de masculinidade. Um masculino construído discursivamente e subjetivado não apenas por este e outros personagens apresentados em produções cinematográficas com foco no período em estudo.

1.2 A construção do guerrilheiro ideal: o masculino em cena

*“Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer”
(Geraldo Vandré)*

Leitores e admiradores de Karl Marx, Lênin, Trotski e Che Guevara lutavam pelo fim do imperialismo burguês e pregavam o socialismo. Esses militantes se autoproclamavam revolucionários, mas continuavam reproduzindo os lugares sociais destinados a homens e mulheres e perpetuando o modelo de família construído pela sociedade burguesa no século XIX. Destinando aos homens a vida pública e à mulher, a vida privada.

Na relação de dualidade e de oposição com o feminino, são (re)produzidos nos discursos o que é ser masculino e como tinha que se portar o masculino militante. De acordo com Fialho (2006, p. 3)¹⁹, com base nas ideias de Gramsci, essa relação trata “da ocupação e manutenção de uma posição de poder, de preponderância perante outros grupos sociais, que se

¹⁸ Em conversa com o companheiro Thiago, Rosa narra sua história de vida e relembra que seu primeiro ato como militante foi a pichação de um muro com a frase “Trabalho, terra e liberdade”.

¹⁹ FIALHO. Fabrício Mendes. Uma Crítica ao Conceito de Masculinidade Hegemônica. *Anais Seminário Internacional Fazendo Gênero* 7. Florianópolis. 2006. http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/F/Fabr%C3%ADcio_Mendes_Fialho%20_09.pdf. Acesso em: 10 de maio de 2014.

tornam submetidos ao grupo hegemônico”. Depreende-se, com isso, que a construção do militante guerrilheiro, nesse período, é permeada pelo discurso do masculino hegemônico.

Contudo, discordamos em parte dessa afirmação. Especialmente quando ele coloca o poder como uma instituição, algo que pode ser possuído, detido por uma classe ou categoria. Nesse sentido, acredita-se no poder da microfísica, uma vez que, neste contexto, este não é “[...] concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições [...]” (FOUCAULT, 1977, p. 29). Mas essa conceituação, por outro lado, se faz útil neste trabalho quando afirma que a construção do masculino hegemônico exerce a manutenção de preponderância perante outros grupos sociais, neste caso, o feminino.

Na primeira cena de *Cabra-Cega*, Rosa está arrumando o quarto que o militante ferido irá ocupar. No movimento de trocar os lençóis da cama e organizar os objetos de enfeite contidos no quarto, a trama é iniciada trazendo já em suas primeiras cenas diferenças pautadas na questão do gênero. São diferenciações operadas nas práticas de militância entre homens e mulheres. Nessas primeiras cenas, Rosa exerce a militância como uma extensão de suas atividades domésticas.

A revolução tomava os becos e ruas. Era proclamada aos gritos nas passeatas estudantis. Lia-se de forma apressada nos transportes coletivos. Frases de efeito eram estampadas nos muros de repartições públicas. Mas as transformações aconteciam apenas da porta de casa para fora. Pregava-se contra a burguesia, mas reproduzia-se o formato de família burguesa inclusive com os modelos de identidades masculinas e femininas propagados por esta classe social.

Em sua primeira aparição no filme, Thiago está no quarto testando algumas armas. Apesar das dificuldades provocadas pelo ferimento, o militante examina e guarda cuidadosamente as armas, colocando-as numa mala preta de couro sob a sua cama. Mas a arma de maior parte é posta em cima da mala, o que possibilita um rápido acesso a ela.

Nas duas cenas que introduzem os personagens Rosa e Thiago, é expressivo o discurso que o filme trará sobre eles. Especialmente o modo como é construído um formato de militante guerrilheiro pautado no masculino, desenhando o corpo ideal para a ação armada e, assim, elaborando estratégias discursivas que afastam as mulheres do combate armado. A estas restam apenas atividades internas nas organizações.

As inspirações e modelos a serem seguidos na militância são sempre designados aos companheiros homens. Che Guevara, uma das maiores expressões em liderança guerrilheira nos anos de 1950, é a grande influência para os militantes brasileiros que vão aderir e

defender a luta armada nas décadas de 1960 e 1970. No Brasil, alguns militantes também ficaram conhecidos por sua força, articulação política e falas destemidas, a exemplo de Carlos Marighela e Carlos Lamarca, ambos assassinados em combate com militares.

As práticas de masculinidade expostas no filme serão trabalhadas aqui dentro do conceito de masculinidade hegemônica. Esse conceito, segundo Almeida (1996, p. 162), “é um modelo cultura ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador”. Ainda que na prática esse seja um modelo inatingível, os sujeitos subjetivam esse conceito de múltiplas formas em suas práticas de masculinidade, segundo elenca Araújo (2011, p. 24):

As diferentes formas de o homem exercer a masculinidade e a produtividade de vários dispositivos, sobre a diferença entre os sexos, contribuíram para que o conceito de masculinidade passasse a ser associado não só aos valores físicos, mas aos gestos, ao comportamento, às atitudes, nos quais foram “[...] transformados em valores morais”.

No contexto da militância de esquerda contra a ditadura civil-militar brasileira, os manuais de guerrilheiros que eram seguidos traziam consigo o ideário da masculinidade hegemônica. Linguisticamente, esses guias estavam sempre pautados em um sujeito humano universal tratado sempre no masculino. Nos pronunciamentos e manifestos, palavras como militante, guerrilheiro e revolucionário estavam sempre flexionadas no masculino. Dessa maneira as mulheres eram afastadas da militância, da guerrilha e da revolução.

Trechos do *Manual do Guerrilheiro Urbano* deixam explícito que o seu público alvo é formado apenas por homens. Às mulheres ficam reservadas atividades como arrumação de aparelhos, enfermagem e condução de informação aos militantes confinados nos aparelhos, entre outras questões de ordem interna das organizações.

O guerrilheiro urbano é um homem que luta contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais. Um revolucionário político e um patriota ardente, ele é um lutador pela libertação de seu país, um amigo de sua gente e da liberdade (MARIGHELA, 1969, p. 4). *Grifos nossos*.

No trecho acima está claro que para o líder Marighela o guerrilheiro é um homem. No decorrer da citação exposta acima e em todo o manifesto, os artigos definidos ou indefinidos vêm sempre anunciando o gênero do substantivo no masculino. A construção dos significados

com que operamos não é dada de forma natural pelo mundo, ela é produzida por meio da linguagem. Conforme Lopes (2005)²⁰,

[...] os significados inclusive sobre o que nós somos, são produzidos nas práticas discursivas em que atuamos, ou seja, a linguagem constrói o mundo e nos constrói. E são nessas práticas que os significados sobre quem somos são gerados, construídos e reconstruídos.

Soma-se à construção do guerrilheiro a idealização do masculino hegemônico detentor de conhecimentos e habilidades múltiplas. Nesse caso, saber e poder estão intimamente ligados, segundo afirma Foucault²¹. Para a atividade da militância, o candidato deveria ser capaz de operar várias atividades.

[...] caminhadas, acampar, e treinar sobrevivência na selva, escalar montanhas, remar, nadar, mergulhar, pescar, caçar pássaros, e animais grandes e pequenos. [...] dirigir, pilotar um avião, manejar um pequeno bote, entender mecânica, rádio, telefone, eletricidade, e ter algum conhecimento das técnicas eletrônicas. [...] ter conhecimento de informação topográfica, poder localizar a posição através de instrumentos ou outros recursos disponíveis, calcular distâncias, fazer mapas e planos, desenhar escalas, calcular tempos, trabalhar com escalonamentos, compasso, etc. [...] conhecimento de química e da combinação de cores, a confecção de selos, o domínio da arte da caligrafia e de copiar letras em conjunto com outras habilidades são parte da preparação técnica do guerrilheiro urbano, que é obrigado a falsificar documentos para poder viver dentro de uma sociedade que ele busca destruir (MARIGHELLA, 1969, p. 9).

Essas são apenas algumas atribuições técnicas designadas ao guerrilheiro. Esta representação do modelo construído como o guerrilheiro ideal está presente no discurso cinematográfico. Isso é feito a partir da apropriação do discurso dos líderes das organizações guerrilheiras na construção dos personagens.

As organizações de luta armada possuíam uma sistematização hierárquica. Cada militante pertencia a um determinado grupo no interior da organização. Cada grupo, por sua vez, estava encarregado de uma série de atividades. A inclusão de um militante num grupo específico dependia das habilidades que esse possuía.

No filme *Cabra-Cega*, os três militantes, devido às posturas e expressões imagéticas apresentadas, deixam transparecer a quais grupos cada um deles pertence dentro da Organização. Mateus estaria no grupo de planejamento e infraestrutura. Esse seria um

²⁰ LOPES, Luiz Paulo da Moita. Palestra intitulada Identidades e pós- identidades. Módulo: A construção dos gêneros e das sexualidades no mundo contemporâneo. Produzida pelo CPFL-cultura, 2005. Disponível em <http://www.cpfcultura.com.br/wp/2009/10/06/integra-identidades-e-pos-identidades-luiz-paulo-da-moita-lopes/>. Acesso em: 14 de maio de 2014.

²¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

possível “núcleo de inteligência” Wolff (2007, p. 24). Assim, o militante, junto ao grupo que dirige a organização, estaria sempre informado e informando a todos das decisões tomadas e de cada ação a ser efetuada.

Já Thiago era integrante do grupo no qual “todo mundo quer ir [...] o GTA, parece coisa de *cow-boy*” Wolff (2007, p. 24). O Grupo Tático Armado (GTA) era o grupo onde todos os guerrilheiros queriam estar. Tomado pelo suposto poder trazido pela arma na mão, o grupo se impunha como o mais viril. Essa percepção fica evidente no seguinte diálogo entre Thiago e Mateus:

- Thiago:** O dever de todo revolucionário é fazer a revolução
- Mateus:** Pra fazer a revolução a gente precisa mais que uma frase de efeito
- Thiago:** A gente precisa de ação
- Mateus:** Morto você não serve pra nada, a gente precisa de você vivo
- Thiago:** Morte é só um detalhe meu amigo
- **Mateus:** Isso não é filosofia, porra, é política. E na política às vezes a gente tem que recuar
- **Thiago:** Mateus, se eu não te conhecesse muito bem, ia achar que você tá com medo.

A primeira fala de Thiago é uma citação de um trecho contido no *Manual do Guerrilheiro Urbano*. É a máxima mais usada entre os guerrilheiros porque é a reafirmação de sua existência. Para Thiago, fazer a revolução era marcar presença nas ações armadas ao invés ficar parado e escondido no apartamento-aparelho, “fugindo” de seu dever de revolucionário. Nesse sentido, até morte deveria ser encarada como uma consequência da militância. Um trecho do Hino da Independência, citado em *O Guerrilheiro*, jornal porta voz da ALN²², é claro a esse respeito: “ou ficar na pátria livre ou morrer pelo Brasil”.

No contexto das propagandas elaboradas pelas organizações guerrilheiras, percebe-se um apelo ao “orgulho masculino” (WOLFF, 2007, p. 27), colocando o guerrilheiro como viril, valente e destemido. A presença desses atributos reforça a categoria do masculino hegemônico, construindo o ideal buscado, uma vez que ser guerrilheiro era, antes de tudo, ser homem. Esse ideal está presente em *Cabra-Cega* a partir da rispidez contida na relação entre Thiago e Pedro.

Thiago enxerga Pedro como um alienado e medroso por sua recusa em aderir a luta armada. Ele ainda é considerado irresponsável pôr colocar em risco a segurança do apartamento-aparelho quando sai para se divertir.

²² O fragmento da publicação do jornal *O Guerrilheiro* foi extraído de: WOLFF, Cristina Scheibe. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968-1985. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 54, p. 19-38, 2007.

No clímax do filme, Thiago julga Pedro de traidor e o culpa pela morte de Mateus. O local onde Mateus foi morto pela polícia havia sido revelado após tortura²³ por um companheiro da organização. Os conflitos entre os dois militantes chegam ao fim apenas quando Thiago percebe que Pedro não é o traidor. Depois disso, Pedro recebe a arma oferecida por Rosa e adentra na luta armada, tornando-se um guerrilheiro.

As transformações ocorridas em Thiago e Rosa intensificaram-se após os dois começarem uma relação amorosa. Thiago vira um sujeito mais humanizado e deixa de usar a militância como uma desculpa para não viver, conforme insinuou Rosa em de suas falas. Ele passou a aprender a usufruir dos sabores, da música, da respiração em lugares abertos e vislumbrar a beleza do céu. Ainda que por poucos momentos, Thiago descobriu como se desvencilhar da militância. Rosa é quem o faz perceber o valor dessas pequenas coisas. Na Imagem 1 abaixo, Rosa leva Thiago até a cobertura do prédio para que ele, depois de tanto tempo trancafiado no apartamento-aparelho, possa ver a cidade, o céu e respirar ao ar livre. A cena em que Rosa abre a porta para Thiago deve ser encarada a abertura para outro mundo, que existe ali mesmo, nas mesmas ruas sempre percorridas.

Imagem 1: Rosa e Thiago



Fonte: Cena do filme *Cabra-Cega*

Como já citado, as práticas de masculinidades são exercidas de diversas formas. Isso acontece também na relação entre Thiago e Rosa. Em um diálogo entre os dois, Rosa diz: “Tô com medo! Eu não suporto dor, eu não vou aguentar”. Thiago a abraça e fala: “ninguém vai cair aqui”. Em cenas anteriores, Rosa conta a Thiago como havia sido sua vida e entrada na militância:

²³ O lugar onde se encontravam os militantes era chamado de ponto. De modo geral apenas os/as militantes que iriam se encontrar e o encarregado de levar a informação de um ao outro é que sabiam o lugar do encontro. Essa tática aumentaria o nível de segurança dos/das militantes envolvidos.

- **Rosa:** Meu pai era comunista, o Niltão, [...] a gente morou em uma cidade, Ribeirão, desde pequenininha me acostumei na andança. E ele fez de tudo, foi motorneiro, soldador e até alfaiate, depois começou a carreira de preso, era teimoso que uma mula, viu. Pai sempre dizia que pra gente ganhar a revolução, a gente precisava de três coisas: mandar chumbo, mandar chumbo e mandar chumbo.

- **Thiago:** Gostei desse cara, esse eu quero conhecer.

- **Rosa:** Morreu. Você não acredita Thiago, no dia da desgraça, 31 de março de 1964, acho que foi de desgosto. Mateus era muito amigo dele e nunca me deixou desamparada.

Com o desaparecimento do pai, Rosa passa a ser “amparada” por Mateus, grande amigo de seu pai e também militante. Mas com a morte de Mateus, é Thiago quem se põe como o novo protetor de Rosa. Como se percebe, Rosa está sempre tutelada por um homem. Cada um à sua maneira, esses homens mostraram o caminho de uma nova etapa de militância a ser vivenciada por Rosa. O seu pai, com o seu modo de vida, é quem a leva para a militância. Mateus é o responsável por fazê-la persistir neste caminho no período de ditadura civil-militar. E Thiago é quem a prepara para ser uma guerrilheira.

Imagem 2: Thiago e Rosa

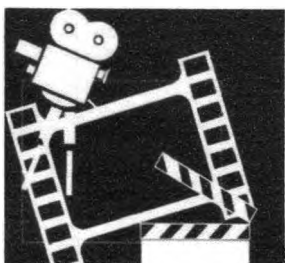


Fonte: Cena do filme *Cabra-Cega*

Na Imagem 2, Thiago está ensinando Rosa a atirar. Os rostos estão firmes e fixos. Aos poucos, Rosa é levada para a militância armada, transformando-se em uma guerrilheira. Percebe-se, assim, que a todo o momento a identidade masculina ou uma identificação com esta é buscada e acionada pelos guerrilheiros. Isso mostra que as mulheres que conseguiam entrar para a luta armada eram destituídas de sua identidade feminina para terem inserção garantida nesse tipo de militância, conforme veremos no próximo capítulo.

Cabra-Cega termina com a seguinte dedicatória colocada sobre um céu azul coberto por brancas nuvens: “Aos muitos brasileiros, cabras-cegas, que tentaram atravessar a escuridão para tomar os céus de assalto”. (Grifos nossos). A ideia é que esse dia claro só será

vislumbrado em sua completude pelos militantes após o fim da ditadura civil-militar e o retorno da democracia ao país. Porém, tal frase não inclui todos os sujeitos que lutaram pelo fim deste sistema e percebendo a linguagem como produtora de significados, que tem o poder de construir o mundo e os sujeitos, tendo esta então o poder de dizer o sujeito, chega-se ao fim do filme e o dizer acima, reafirma a que sujeito este é endereçado.



**CENA 2: DISCURSO SOBRE OS CORPOS IDEAIS PARA A
MILITÂNCIA E A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NOS FILMES O
QUE É ISSO COMPANHEIRO? E QUE BOM TE VER VIVA**

2. DISCURSO SOBRE O CORPO IDEAL PARA A MILITÂNCIA E A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NOS FILMES *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?* E *QUE BOM TE VER VIVA*

“Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil”
(Aldir Blanc e João Bosco)

Os movimentos culturais que se expandiram na década de 1960 foram denominados de movimentos de contracultura principalmente porque foram de encontro às questões políticas e socioculturais daquela época. Tomando por base a música popular brasileira, o que se verifica é a intensificação do aparecimento de críticas de cunho social e político. Um exemplo disso são as canções do cantor e compositor Raul Seixas. Elas tratavam da construção de uma sociedade alternativa baseada na paz e no amor ao tempo em que se instalava Guerra do Vietnã (1964-1975).

Nesse período, o mesmo movimento cultural de contestação delineia-se também no cinema brasileiro. A pílula anticoncepcional revolucionava o poder feminino sobre seus corpos. Engravidar não era mais algo incontrollável, passava a ser escolha. Assim as mulheres podiam ter maior domínio do corpo e da sexualidade.

Os movimentos que marcaram as décadas de 60 e 70 do século XX são também de caráter social. Dentre estes, destaca-se o movimento feminista que apresentou um desenvolvimento conturbado no Brasil. Refletindo sobre essa questão, percebe-se que as mulheres travaram duas lutas nesse momento: uma contra a ditadura civil-militar e outra contra o sentimento machista das organizações de esquerda nas quais elas estavam inseridas. De acordo com Pinto (2003, p. 45),

[...] ao mesmo tempo que teve que administrar as tensões entre uma perspectiva autonomista e suas profundas ligações com a luta contra a ditadura militar no Brasil, foi visto pelos integrantes desta mesma luta como um sério desvio pequeno-burguês²⁴.

É nessa relação entre o surgimento do movimento feminista e as organizações de esquerda que repousa o foco de estudo deste capítulo. Esta seção abordará os discursos sobre

²⁴PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

o corpo ideal para a militância a partir do filme *O Que é Isso, Companheiro?* Para essa análise é imprescindível refletir sobre a construção dos discursos masculinos a respeito do corpo necessário para a militância e como as mulheres resistiram e fizeram uso das artes do criar para adentarem na luta armada. Este capítulo discute ainda as imposições feitas aos corpos femininos para integrarem-se às atividades que envolviam a luta armada a partir da ficção documental *Que Bom Te Ver Viva*. Nessa obra, percebe-se que a repressão militar era, em alguns casos, mais severa quando os sujeitos a serem combatidos enquadravam-se em duas categorias específicas: mulher e militante de esquerda.

Além da revolução sexual, os anos de 1960 também foram marcados pelos governos ditatoriais na América Latina e por tudo que representou e culminou o/no Maio de 1968 na França. Nesse período, os movimentos feministas começam a emergir no Brasil e associam-se estrategicamente a partidos políticos de esquerda com o intuito de ganhar força e relevância. Mas somente na década de 1970 as mulheres passam a integrar organizações políticas e grupos guerrilheiros.

Ao pensar estes aspectos a partir do filme *O Que é Isso, Companheiro?* e do documentário *Que Bom Te Ver Viva*. Não se abordará as questões pertinentes às produções cinematográficas enquanto filme de ficção baseado em fatos históricos ou documentário²⁵.

O Que é Isso, Companheiro? apresenta discursos sobre a participação feminina na militância armada no período da ditadura civil-militar brasileira. Esses episódios são um assalto a um banco e o posterior sequestro de um embaixador dos Estados Unidos no Brasil. No filme, as personagens Maria (Fernanda Torres) e Renée (Claudia Abreu) aparecem como duas faces de uma mesma mulher, Vera Silvia Magalhães, única representante do sexo feminino que participou do sequestro. Vera Magalhães estampou capas de jornais e recebeu da mídia o epíteto de “Loira 90”. Em *Que Bom Te Ver Viva* as histórias percorrem o corpo da mulher e as singularidades das torturas imputadas a elas.

2.1 Renée e Maria: duas faces da militância feminina

“Sou rainha do meu tanque,
sou Pagu indignada no palanque
[...] Não sou atriz, modelo, dançarina
Meu buraco é mais em cima”
(Rita Lee e Zélia Duncan)

²⁵ Para tal discussão ver: SELIPRANDY, Fernando. Instruções documentarizantes no filme *O Que é Isso, Companheiro?* In: *História e documentário*. (Org.). MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 299-322.

O filme *O Que é Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto, estreou nos cinemas em 1997, doze anos após o fim da ditadura civil-militar brasileira. A produção é baseada em livro homônimo do jornalista Fernando Gabeira²⁶, escrito em 1979. O filme obteve boa recepção do público e da crítica especializada, chegando a ser um dos indicados para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Contudo, não há unanimidade entre os participantes envolvidos nas ações apresentadas, tanto em relação à versão do livro quanto à narrativa do filme de Bruno Barreto.

O enredo, ambientado no ano de 1969, narra a história do sequestro do embaixador dos Estados Unidos no Brasil Charles Elbrick. A obra utiliza a exposição de jornais, nomes de ruas e lugares e dos envolvidos na ação do sequestro para ambientar o período. São jogos de imagens elaboradas de forma gráfica como a inserção de imagens dos personagens, nomes de ruas e lugares em notícia dos jornais que circulavam no ano de 1969 e em movimentos e passeatas que trazem uma atmosfera de “veracidade” à obra²⁷.

No sequestro do embaixador houve a participação de apenas uma mulher, Vera Silvia Magalhães, então guerrilheira do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). Ela participou da ação seduzindo o chefe de segurança da embaixada norte-americana no Brasil a fim de obter informações exatas acerca do horário e das atividades cotidianas do embaixador. Esses esclarecimentos foram essenciais para o planejamento do sequestro. O filme, contudo, traz à tona a figura de duas mulheres com personalidades distintas e que estão no seio da organização e execução da ação armada. Essas personagens são Maria e Renée.

A personagem Maria chefia um pequeno grupo de guerrilheiros que ao assinar uma carta-manifesto assume a identidade de MR-8. Este grupo realizou assaltos a banco com o propósito de angariar capital para financiar a luta armada e que posteriormente também foi utilizado para o financiamento do sequestro do embaixador norte-americano. As características de Maria no filme são de uma mulher com o corpo inscrito pela universalização do corpo para a militância²⁸. Maria possui voz grossa e imponente, tem passos

²⁶Fernando Paulo Nagle Gabeira - Fernando Gabeira - foi militante do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). Foi repórter e participou do sequestro do embaixador Norte-Americano Charles Elbrick.

²⁷As formas gráficas acima mencionadas tratam das manipulações de imagens feitas através de maquinário eletrônico, a exemplo do computador, com o objetivo de inserir ou retirar personagens ou cenários destas imagens, inserindo-as na obra ficcional de forma a fazer uma ponte ao momento “real” a que a narrativa se propõe representar.

²⁸A universalização do corpo para a militância consiste na padronização das formas do corpo para exercícios de militância que consistia em assaltos a bancos, sequestro de políticos influentes ou combates contra policiais. Desta forma, o masculino moldaria o corpo necessário para o militante. Estes teriam que ser fortes, rígidos e rápidos. Mas o modelo de militante ideal não parava no corpo físico, transpassando para as construções do

firmes, veste calças largas e camisa de botões, usa cabelos curtos, e não utiliza maquiagem. Estes aspectos evidentes na imagem da personagem circunscrevem no corpo feminino o discurso da masculinização imposta pelas práticas machistas dos companheiros de guerrilha. Maria está inscrita, dessa forma, dentro do corpo ideal para a militância. Um corpo forte, firme, pouco expressivo e ágil tal qual foi forjado pelos líderes das organizações guerrilheiras.

Na personagem Renée insinua-se outro discurso sobre as mulheres na militância. Nesta, a participação na organização praticamente se resume às atividades domésticas. A luta contra a ditadura militar era uma extensão das atividades executadas na vida privada. O corpo desta personagem está dentro dos padrões de feminilidade estabelecidos socialmente: movimentos delicados, cabelos bem cuidados e arrumados, vestidos e sandálias tipicamente femininas, a fala é leve e doce, e os cuidados com as minúcias da casa. Renée seria a verdadeira reencarnação da “*Amélia*”²⁹.

As personagens Maria e Renée estão postas no filme como faces distintas da militância feminina. Enquanto a primeira imagem é a da masculinização do corpo com a perda dos padrões estéticos e identitários ditos femininos e portanto apto a liderar um grupo em ações armadas, o segundo enquadra-se no estereótipo da identidade feminina, mas ainda assim útil para o jogo da sedução. Considerando-se esses dois perfis, é possível adentrar no campo dos estudos de Gênero. Gênero passa aqui a ser entendido como “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 86). Desta forma, desnaturalizam-se as imposições culturais aos corpos pela diferenciação biológica. De acordo com Beauvoir (1967, p. 9), “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, o que ocorre a partir de uma subjetivação dos valores socioculturais dependentes do espaço e tempo em que estão inseridos os sujeitos.

No tópico a seguir, busca-se compreender como nos anos de 1960 a 1980 as mulheres – especificamente as militantes – são construídas como aptas ou inaptas para a militância.

sujeito. O militante teria também que ser desprovido de temor, de passividade e de sentimentalismos que pudessem atrapalha-lo em momentos decisivos do combate armado.

²⁹ Em 1941, Mario Lago escreve a música *Ai, que saudades da Amélia*. Nessa canção, ele descreve uma mulher sem vaidades e que vivia para apoiar o marido. Um dos principais trechos da música é o que diz: “Amélia é que era mulher de verdade”. Essa frase é evocada até os dias atuais para designar as mulheres que vivem apenas para a vida privada ou para criticar as mulheres que não se colocam dentro deste padrão.

2.2 A produção de um corpo para a militância

*“Há quem diga que eu dormi de touca
Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
Que eu caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou”
(Sergio Sampaio)*

Para a maioria dos militantes a revolução ocorria da porta de casa para fora. Nas relações cotidianas que envolviam as questões de gênero o tom adotado em relação a moral e aos costumes era, na maioria dos casos, tão conservador quanto o da sociedade burguesa criticada e combatida.

A luta para a inclusão de questões feministas nas pautas de partidos e organizações de esquerda quando não esbarravam na frase “estamos perdendo tempo nestas questões de ‘pequeno burguês’” eram limitadas a “estas questões serão resolvidas com o fim da luta de classes” (WOLFF, 2007).

O masculino lançava mão de estratégias para afastar as mulheres das ações armadas, especialmente a partir da elaboração de um tipo específico de corpo para a ação militante. A composição desse corpo “[...] postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* [...]” (CERTEAU, 2012, p. 93), A construção desse corpo fundamenta relações de poder que vão se instituir a partir de um conjunto de discursos sobre o ser militante e a respeito do que é necessário para virar um militante guerrilheiro.

A construção sobre o corpo ideal para a militância armada estava presente em diversas manifestações. As organizações pregavam que “apenas militares poderiam vencer militares”³⁰ e desta forma explicitavam a necessidade dos treinamentos militares aos quais alguns grupos eram submetidos. Porém, quando analisadas as minúcias desses enunciados percebe-se a intenção da formação de um exército exclusivamente masculino. Nesse contexto, restava às mulheres, dentro das forças armadas, o exercício de atividades de apoio como a prática da enfermagem.

As demonstrações do corpo desejado para a guerrilha também estavam nas propagandas. Wolff (2007) mostra uma imagem contida do jornal *O Guerrilheiro* e, em seguida, explica: “[...] a imagem mostrava uma mão forte e musculosa, que ergue o fuzil, supremo símbolo da ação revolucionária. Ensaando uma interpretação imagética, poderíamos

³⁰Fala expressa pelo personagem Marcão (Luiz Fernando Guimarães) em trecho do filme *O que é isso companheiro?*

até dizer que a metralhadora e o fuzil são usados na propaganda guerrilheira como ‘falos’” (WOLFF, 2007, p. 25).

Em algumas passagens de *O Que é Isso, Companheiro?* estão presentes reações machistas no tratamento dispensado à personagem Maria. Em uma cena, o “companheiro” Paulo, após um desastroso exercício de tiro ao alvo, comenta com o parceiro Osvaldo: “- A sargentinha ou tá querendo me fuder ou tá querendo fuder comigo”. Segundo o Dicionário Nossa Língua Portuguesa, a expressão “fuder” é uma variação do termo “foder”, que significa ter relações sexuais com, transar; estragar, espatifar³¹. A fala do personagem insere-se em um tipo de linguagem falocêntrica, imprimindo à mulher sempre o papel da sedutora na busca do “macho” para a obtenção do prazer. Dessa maneira, retorna-se àquele estereótipo de mulher que age sempre por instinto ou afetividades. Apenas à identidade masculina é dada a possibilidade da racionalização ou racionalidade.

Outra estratégia masculina residia na generalização da linguagem, deixando de fora dos pronunciamentos e panfletos palavras como guerrilheiras, companheiras e revolucionárias. No próprio manifesto enviado pelos grupos ALN e o MR-8 essa generalização está presente:

A libertação de quinze prisioneiros políticos. São quinze revolucionários entre os milhares que sofrem as torturas nas prisões-quartéis de todo o país, que são espancados, seviçados, e que amargam as humilhações impostas pelos militares. Não estamos exigindo o impossível. Não estamos exigindo a restituição da vida de inúmeros combatentes assassinados nas prisões. Esses não serão libertados, é lógico. Serão vingados, um dia. Exigimos apenas a libertação desses quinze homens, líderes da luta contra a ditadura. Cada um deles vale cem embaixadores, do ponto de vista do povo. Mas um embaixador dos Estados Unidos também vale muito, do ponto de vista da ditadura e da exploração. *Grifos nossos.*

O trecho acima é apenas um dos inúmeros manifestos e panfletos que falam em nome dos grupos de esquerda contra a ditadura militar e que utiliza a linguagem universal para referenciar o ser humano sempre no masculino. Nesse contexto, entende-se que havia apenas um corpo apto para a militância e este era o corpo aos moldes da identidade masculina. Na lista que nomeavam os/a integrante(s) estavam os nomes de quatorze (14) homens e uma (1) mulher e com tantos OS, esta deixou de ser referenciada.

Em contrapartida, se os homens elaboravam suas estratégias para afastarem as mulheres dos espaços tidos como lugares do masculino, a exemplo das atividades externas, de liderança e ações armadas, as mulheres, por sua vez, resistiam criando novas formas de

³¹Dicionário online Nossa Língua Portuguesa, 2014. Disponível em: <http://www.nossalinguaportuguesa.com.br/dicionario/foder/>. Acesso em 20/01/2014.

vivência, elaborando redes, “cumplicidades ou máquinas de guerra frente aos lugares comuns e aos pensamentos dominantes” (ROSA, 2013, p. 51).

Deleuze (2004) explica que o conceito de resistência deve ser pensado como a arte de criar. Logo, criar é resistir. Mas, para criar é preciso ser afetado pelos acontecimentos que nos rodeiam. Quanto a isto Deleuze se refere ao exemplo do Primo Levi, quando fala da vergonha de ser homem, vergonha esta decorrente das indagações de: como alguns homens foram capazes de fazer isso? - referindo-se ao holocausto contra os judeus na Segunda Guerra Mundial- e como eu compactuei com isto? Estes questionamentos expressam o acontecimento vivenciado por Primo Levi que o levaram a resistir. Expressando esta criação dentro da arte, Deleuze *apud* Rosa (2013, p. 51) aponta a “[...] vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida, que o homem aprisionou”.

Com esse exemplo, depreende-se que a resistência não ocorre sempre de forma calculada. Ela acontece no decorrer das ações cotidianas: são instantes de criação que levam os sujeitos a elaborarem para si novas formas de viver, escapulir das imposições e se fazerem presentes em espaços que até então lhes eram negados.

Segundo afirma Rosa (2013), a partir de entrevista com Danda Prado, servir cafezinhos durante reuniões políticas era um bom momento para aprender mais sobre o assunto. É dessa forma, dentre outras maneiras, que as mulheres passam a se integrar em um ambiente que não lhes pertencia, o mundo da política.

As roupas femininas eram muitas vezes usadas como justificativa para desqualificar a inserção da mulher nas organizações de esquerda. Essa estratégia trazia mais uma vez à tona a arte de criar, levando as mulheres a mudarem seus modos de se vestirem para terem acesso às organizações e marcar presença nas lutas políticas em que o país estava mergulhado.

Se adentrar nas instituições nem sempre era tarefa fácil, assumir cargos de liderança era algo ainda mais difícil. Wolff (2007, p. 32) destaca uma fala da Vera Silvia Magalhães em que a militante diz que “era a única mulher no meio de sete homens. Fiz um puta esforço para chegar lá. A minha militância política foi uma batalha, porque, além de tudo, havia o preconceito machista”. Outra fala que endossa as dificuldades da mulher em meio às organizações esquerdistas é a afirmação de Criméia Almeida, primeira mulher a ser levada a campo para o combate armado, na Guerrilha do Araguaia.

Havia muitos militantes que eram contra. Na realidade, havia os abertamente contra e os omissos, porque a favor não havia ninguém. [...] Quem me levou foi o João Amazonas. No caminho, ele me disse — e eu fiquei puta da vida — que ia depender do meu desempenho a ida ou não de mulheres para o campo (WOLFF, 2007, p. 150).

É visível nas falas acima que não eram apenas os militares que consideravam as participações femininas nas ações armadas uma transgressão. Os próprios companheiros de organização não conseguiam conceber as mulheres naquele espaço pensado apenas para homens. Os grandes revolucionários haviam sido contaminados pelo bicho que tanto combatiam: o modelo burguês de vida. Ou seja, a formação da família burguesa e os espaços ocupados pelos sujeitos enquadrados em um modelo binário que dividia o mundo entre homens e mulheres com cada um ocupando espaços e atividades pré-determinadas.

As militantes estavam sempre em teste. Em *O Que é Isso, Companheiro?* isso fica claro na cena em que Renée é designada para observar e anunciar o momento em que o carro do embaixador Charles Elbrick aproxima-se do ponto marcado para o sequestro. Ao perceber que um Cadillac preto, carro comum aos embaixadores em exercício no Brasil, se aproximava, a militante inicia o sinal combinado para anunciar que era o embaixador americano que estava chegando, mas ela logo percebe que o carro não é o do embaixador esperado e, por isso, não completa o sinal. Essa hesitação foi suficiente para o líder da operação, Jonas, irritar-se e pôr-se a falar mal de Renée, chamando-a de “essa vaca incompetente”. Na Antiguidade, a comparação que relaciona a mulher a uma vaca estava ligada à divindade egípcia Hathor e tinha um caráter valorativo e venerável. De acordo com Gralha e Caria (2013, p. 6), a deusa era representada com chifres, orelhas e rosto de vaca. Seus atributos eram beleza, fertilidade, felicidade, dança, música, embriaguez, poder sexual, amor entre homem e mulher, renovação espiritual e reestruturação das forças vitais. Hoje esta representação foi ressignificada, apresentando-se pejorativamente de forma a degradar a imagem da mulher e, valendo-se da observação a partes do corpo feminino, enquadrando-a tão somente em áreas específicas para fins de reprodução e como objeto de prazer.

No entanto, mesmo em meio à subjugação do corpo feminino, as resistências se sobressaem e quando o objetivo da militante de pegar em armas contra o sistema de opressão existente é atingido, causa vasta repercussão, virando capa de jornais, tornando-se a “Loira 90”, como fica conhecida a única mulher que participa do assalto a um banco, e, mais tarde, peça fundamental do jogo que culmina no sequestro do embaixador norte americano. Tal alarde feito pela imprensa, nos mostra o quanto o corpo feminino era considerado deslocado atrás de uma arma. Essa atitude por si só já configurava uma transgressão, por parte das mesmas, o que se agravava muito por ser uma militância contra o sistema ditatorial vigente.

O epíteto faz referência à peruca loira que a mesma usava como disfarce e ao suposto fato da mesma estar portando duas armas de calibre 45 que, em soma matemática, daria 90.

Vera Silvia Magalhães em entrevista no documentário “*Vera Silvia Magalhães a história de uma guerrilheira*” diz “eu tinha mal um 38 que emperrava”, mostrando a maximização contida no discurso dos militares e da imprensa.

Na obra cinematográfica essa cena é discursada de outra maneira: as duas personagens femininas que participavam da militância estavam no assalto, não havia a peruca loira, mas Renée era naturalmente loira. Esta dá cobertura para o assalto e portava uma metralhadora. Maria portava um revólver 38 e estabelece uma atividade mais agressiva, tendo o contato direto com o embaixador rompendo-lhe uma coronhada na cabeça para que o mesmo permanecesse no carro.

Esta ação da coronhada nos transporta a outra passagem do filme na qual Renée, ao chegar ao aparelho vai cuidar do ferimento sofrido pelo embaixador, desta forma percebe-se que mesmo depois da ação armada e da efetiva atuação da mesma na linha de frente, ao retornar ao interior da casa seu corpo era deslocado da guerrilheira e a mesma voltava a ser a mulher delicada, a enfermeira do “Exército”, sendo referenciada na carta do embaixador Charles Elbrick endereçada à sua esposa Elvira Elbrick

Querida Elvira... ainda hoje senti dedos que fizeram meus curativos Essas são as mãos que trocaram meu curativo. [...] Essas são as mãos que trocaram meu curativo. Foram elas que lavaram minha camisa, outro dia... sou agradecido a ela por isso. Que a teria levado a torná-la uma pessoa tão fria e triste? (Trecho da carta contido no filme *O que é isso companheiro?*)

Na carta endereçada à sua esposa, percebem-se as interrogações que pairavam no pensamento do embaixador sem conseguir compreender como era possível uma mulher que, em determinados momentos se mostrava delicada e atenciosa para com ele, que ora exercia atividades da vida privada, se dedicava aos cuidados e organização da casa e da limpeza das roupas, poderia estar ali naquele espaço que lhe servia de cárcere. Com isso, privava-o da liberdade e da possibilidade do exercício de violência física, julgando-a como fria e triste, mostrando o não entendimento pela causa e pelo interesse desta enquanto mulher pelas questões políticas.

Mesmo no contexto de uma maior participação feminina na vida pública, é perceptível o estranhamento do embaixador ao observar que aquelas mãos delicadas que faziam o curativo pertenciam ao corpo feminino, corpo este que não é apenas pensado de forma material/físico, mas é construído, inscrito pela sociedade que o forja, o pedagogiza como nos afirma Louro (2010, p. 17-18) ao citar Corrigan, os corpos “são ensinados, disciplinados, medidos, avaliados, examinados, aprovados (ou não), categorizados, magoados, coagidos,

consentidos...” e o consentimento para aquele corpo naquele espaço ainda não havia sido dado, era um corpo intruso, eram sujeitos intrusos e que o menor deslize seria entendido como fraqueza, característica que não combinava com a situação de militância.

A figura feminina estava sempre em um pêndulo e, talvez por isso, no filme a Vera Silvia Magalhães seja representada em duas personagens. Muitas vezes expressas como antagônicas. Uma que assumia uma identidade dita feminina e levava consigo para a militância o corpo que não era da violência, mas que, através das artimanhas da sedução, conseguia ajudar na elaboração, planejamento e na investigação do/para o sequestro.

Outro momento em que se observa essa referência à invocação de constructo de identidade feminina se dá com a personagem Maria quando em momentos de apreensão da finalização do prazo dado para o governo aceitar as condições de envio de 15 presos e presas políticos para o México, Chile ou Argélia. A mesma “fraqueja”. O silêncio a apavorava, neste momento vem o choro e a frase talvez sentida por todos os que estavam naquela casa, porém foi expressa apenas por Maria “tô com medo de morrer... tô com medo de morrer... preferia ser presa, às vezes eu sonho que fui presa eu tenho um alívio tão grande” o rosto sempre carrancudo, com poucas expressões, dá lugar ao choro, esse momento de fragilidade da mesma leva a uma relação sexual com o companheiro Paulo. Expressando mais uma vez a linguagem falocêntrica, na qual nos braços do homem ela encontraria o abrigo e a proteção para seu medo.

2.3 O corpo feminino: como objeto de tortura e objeto torturado

*“Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta”
(Chico Buarque de Holanda)*

A ficção documental *Que Bom Te Ver Viva*, de Lúcia Murat, é composta de oito depoimentos de mulheres que militaram em partidos de esquerda durante a ditadura militar no Brasil. Essas militantes são Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza G. Rosa, Rosalinda Santa Cruz, Criméia de Almeida, Regina Toscana, Jessie Jane e outra participante que preferiu não se identificar. O conjunto desses depoimentos constitui a produção

cinematográfica junto à “interpretação de Irene Ravache, que além de fazer a “ponte” entre os depoimentos, funciona como um *alter ego* da diretora” (MEDEIROS; RAMALHO, 2010).

Em entrevista³², Lúcia Murat diz que o principal objetivo do filme foi mostrar três perspectivas da tortura. A primeira através da encenação de Irene Ravache, a segunda por meio dos relatos das militantes presentes no filme, buscando perceber como essas entendiam e vivenciavam as torturas, e, por fim, uma visão geral sobre como pessoas que não participaram de qualquer tipo de militância enxergam essas mulheres vítimas de tortura. No filme não há nenhuma cena de tortura. No decorrer de toda a narrativa, a dor e o sofrimento estão presentes apenas através das palavras.

“Éramos torturadas geralmente sem roupa, num é, e o nosso corpo era um objeto e tortura”. Esse é o início do relato de Rosalinda Santa Cruz. Ele mostra que um dos primeiros atos das sessões de tortura era a exposição geral do corpo. Ao ficar inteiramente nu, o corpo ficava totalmente desprotegido. Era o corpo livre a ser violado em sua totalidade. No caso específico da mulher, o corpo era um território desconhecido pelo opressor. O corpo físico da torturada era diferente do corpo físico do torturador porque esse era sempre um homem.

A violência a que as mulheres foram submetidas alcançou instâncias físicas, psicológicas e morais. Dentre as formas de tortura utilizadas na época da ditadura militar no Brasil, as mais usuais foram os espancamentos, os choques elétricos e o uso do pau-de-arara. Mas outros tipos de castigos físicos e psicológicos foram desenvolvidos como forma de ampliar a humilhação e a degradação imputada às mulheres. Abusos sexuais, introdução de insetos e choques elétricos na vagina, e agressões físicas em partes erotizadas do corpo feminino são alguns exemplos.

Zuzu Angel, estilista e mãe de militante político, disse em entrevista em quais circunstâncias ocorreu a morte de sua nora. “Antes de ser assassinada, ela levou choques, foi espancada, seviciada com um cassete e teve os seios arrancados” (BERNSTEIN; REZENDE, 2006, p. 146).

Regina Toscano, ao lembrar o momento de sua prisão, diz que

A violência começou já desde essa pedreira, né, onde eu fui despida e procuraram até dentro da minha xoxota mesmo, se eu tinha alguma arma, coisa que eles sabiam que eu não teria mesmo, acho que era uma coisa muito mais pra me degradar, né, e a partir dali fui pro DOI-CODI, né (CRUZ, 1989). *Fala extraída do documentário Que Bom Te Ver Viva.*

³²Vinte (20) anos após o lançamento do filme, uma edição em DVD é lançada. Além do filme, uma entrevista com Lúcia Murat e Irene Ravache, pensando sobre o filme, o impacto que o mesmo tem dentro da produção cinematográfica brasileira e como elas veem este, vinte anos depois da sua produção.

A palavra “xoxota” é um termo popular utilizado para se referir ao órgão genital feminino.

O uso da violência durante a ditadura militar também atingiu questões de ordem biológica. Maria do Carmo Brito relembra a humilhação sofrida quando foi exposta a ridicularização por estar em período menstrual durante sessão de tortura. Ela ainda foi obrigada a vestir roupas sujas e impróprias, o que pôs em risco sua saúde. Sabe-se que o período menstrual sensibiliza e diminui a imunidade do corpo da mulher.

Eu me lembro que eu tava menstruada eles então pra me colocar no pau de arara em consideração por eu ser uma senhora, me punha uma calça nojenta, calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa, e eu ficava lá pendurada com aquela calça, porque começou a pingar e eles disseram que não tavam afim de ver aquele espetáculo então puseram a calça, ai de vez em quando eles me pegavam com a calça e tudo e me jogavam dentro de um aquário que tinha ali, numa outra sala, depois pegava e tornava a me pendurar no pau-de-arara (BRITO, 1989). *Fala extraída do documentário Que Bom Te Ver Viva.*

Questões de gênero mostravam-se também presentes através da linguagem utilizada pelos militares quando esses chamavam as presas de “vadias” e “putas”.

A tortura é um ato de extrema violência. No período da ditadura militar brasileira corpos e mentes foram postos em desalinho por causa dela. A tortura deixou marcas visíveis e invisíveis em todos os corpos sobre os quais ela foi praticada. Em *Que Bom Te Ver Viva*, a personagem de Irene Ravache comenta o quanto, mesmo após o término do período ditatorial, continuou elegendo torturadores durante sua trajetória de vida. Homens com os quais dividiu seu dia a dia, o cotidiano do trabalho e até mesmo as relações amorosas. Indaga a personagem: “[...] será que algum dia eu vou ser capaz de não fazer de todo homem um torturador?”.

As experiências de tortura vivenciadas pelas mulheres militantes reelaboraram seu contato com as pessoas e o mundo, marcando suas relações pelos sentimentos de medo e desconfiança. Os resquícios psicológicos das sessões de tortura persistem nessas mulheres mesmo com o passar dos anos. O relato de Estrela Bohadana diz muito a esse respeito: “Até muito pouco tempo atrás eu elegia alguns torturadores na minha vida, né, pessoas em que, é... por terem uma atitude que eu considerava agressiva, deplorável, violenta, eu elegia como meu torturador e me relacionava dessa forma, né” (BOHADANA, 1989). As experiências de tortura vivenciadas por essas mulheres reelaboraram seu contato com as pessoas e com o mundo, marcando suas relações pelos sentimentos de medo, de desconfiança. A tortura podou as crenças dessas mulheres. Elas passaram a se sentir limitadas. “[...] querendo fazer e

podendo fazer, ai hoje eu quero fazer e eu sei que eu tenho um limite, né” (ROSA³³, 1989). Um limite que as pôs no limiar entre a vida e a morte. Limite este estabelecido pelo corpo que foi torcido e retorcido, ganhou marcas e perdeu funções da forma mais violenta e degradante possível.

Causa de esterilidade e abortos³⁴, os choques elétricos na parte interna da vagina foi uma das formas de torturas praticadas quando era percebida a diferença anatômica entre os corpos do torturado e do torturador. Assim como é dada à mulher a possibilidade de gerar vida, a ela também é fornecida a dor de sentir uma vida morrendo dentro de si.

Configurando-se como um poder exercido sobre o corpo do outro, a tortura fazia-se mais intensa quando as vítimas davam-se conta de sua completa impotência diante do torturador. Ele fazia o que queria com o corpo da torturada, controlando desde os momentos em que podia comer, beber, sentar e até o tempo de sua respiração quando sufocava a vítima com um saco plástico. As marcas da violência eram impressas nos corpos das militantes de forma lenta e gradual. Aos poucos o controle das emoções, dos sentidos, das dores e sentimentos iam se perdendo.

Outra forma de tortura era a disputa do jogo conhecido como roleta russa. Dulce Pandolf, em depoimento a Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro³⁵ descreve o momento em que foi utilizada como cobaia numa aula de tortura e diz como se viu em meio à prática da roleta russa ao final da lição:

[...] simularam meu fuzilamento. Levantaram rapidamente o capuz, me mostraram um revólver, apenas com uma bala, e ficaram brincando de roleta russa. Imagino que os alunos se revezavam no manejo do revólver porque a “brincadeira” foi repetida várias vezes (PANDOLF, 2013. Depoimento às Comissões Nacional e Estadual do Rio de Janeiro).

As questões biológicas dos corpos destas mulheres tomaram a dimensão política de diferenciação dos sexos. Elas foram punidas por estarem presentes em espaços que “não lhes pertenciam”, isto é, a vida pública, a luta política, a militância armada. Ao rebelarem-se contra a conjuntura política do país e se deslocarem dos espaços que lhes foram outorgados, rompendo a “incabível prisão”, sofrem “a tortura implacável” do agente designado pelo Estado brasileiro para conter quaisquer manifestações contra o sistema. Este agente era o militar dotado de ideias machistas, falocêntricas, punindo não só militante que está indo de

³³ Maria Luiza G. Rosa, conhecida como Pupi.

³⁴ Depoimento de Regina Toscano, no filme de ficção-documental *Que Bom Te Ver Viva*.

³⁵ Depoimento de Lúcia Murat e Dulce Pandolf às Comissões Nacional e Estadual do Rio de Janeiro. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>. Acesso em: 10 de dezembro de 2014.

encontro ao sistema político vigente, mas também a mulher que está fora do lugar social que lhe foi instituído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as obras cinematográficas analisadas neste trabalho apresentam um discurso guiado pelo caráter falocentrista, machista e masculinista a partir da divisão social binária dos sexos. O primeiro capítulo discutiu o masculino, enfatizando as estratégias elaboradas para que as atividades de maior importância dentro da hierarquia das organizações fossem exercidas por homens. Esse contexto forjou a ideia de um corpo ideal para a militância em que era constante a busca pela identificação com o corpo dito masculino. Nesse cenário, os militantes homens travaram lutas internas com as militantes mulheres e com a identidade criada tendo por base o masculino. Isso é o que pôde ser analisado no personagem Thiago do filme *Cabra-Cega*. Além de seus conflitos internos, Thiago entra em choque com Pedro por não considerá-lo um militante ideal.

Se ao masculino atingir o corpo ideal da militância era uma cotidiana busca pela perfeição, para as mulheres esse caminho tornava-se ainda mais árduo, uma vez que essas tinham de provar a todos e a cada momento que estavam aptas para a militância de luta armada e ainda assumir altos cargos na hierarquia das organizações. As mulheres não se colocaram enquanto sujeitos passivos deste processo, estando sempre em movimento, reinventando-se nas artes do criar e do fazer e buscando abrir novos caminhos. Os pequenos espaços conquistados pelas mulheres militantes eram ampliados nas minúcias do convívio, no caminhar da luta. E ao ouvirem os companheiros que já estavam há mais tempo dentro do espaço da política, as mulheres iam desenvolvendo novos modos de fazer política. A genialidade destas mulheres perpassa os contornos do apropriar-se dos poucos espaços que tinham dentro das organizações e destas pequenas frestas conseguir abrir janelas e, porque não dizer, portas. O mostrar-se apta para o exercício de qualquer função, seja na esfera da vida pública ou privada, tiveram caminhos tortuosos de (des)construção de identidades dentro de um itinerário não-fixo e nunca retilíneo.

A produção cinematográfica documental ou não contribui em muito para a análise dos discursos sobre a construção do masculino e do feminino operados no período da ditadura civil-Militar brasileira, bem como na construção dos movimentos feministas que serão pensados por brasileiras dentro e fora do país. São esses movimentos que serviram de suporte às mulheres que estavam presas e sendo torturadas nos porões da ditadura e que conseguiam, quando libertas, fugir do país. O sentido da frase do líder Che Guevara “hay que endurecerse pero sin perder la ternura jamás” estava presente nos grupos de mulheres que surgiam no período de ditadura civil-militar brasileira. O sentimento de ternura acompanhava as reuniões

que visavam discutir a participação das mulheres na militância e a elaboração de meios para ajudar as que estavam sofrendo as drásticas consequências da repressão.

Quanto a isto percebemos a necessidade da criação de um mundo mais filógino. E que se perceba a construção do feminino, em cada período para que a trajetória destas mulheres, que pelo desejo de viver diferente e o dever de transformar um mundo em algo melhor, escapando das malhas do poder através da reinvenção de si³⁶, não continuem esquecidas, apagadas ou deixadas de fora pela história machista.

Ana Maria Fonseca é cearense, historiadora, ex-militante da Ação Popular (Ação Popular). Ela foi presa política entre os anos de 1969-1971 e torturada até perda da coordenação motora, mas continua militando pelo país por meio do projeto “Brasil Sem Miséria”. Cleusa Maria Aguiar é gaúcha, jornalista e ex-militante da Quarta Intentona Comunista. Ela foi presa política entre os anos de 1970-1971, sofreu de anorexia enquanto esteve presa por não conseguir comer a “comida estranha e com limpeza duvidosa”. Vera Silvia Magalhães, carioca, economista e socióloga. Ela foi ex-militante da Dissidência Comunista da Guanabara e do MR-8 e presa política nos anos de 1970. Em decorrência das fortes torturas ficou parálitica e sofreu por toda a vida com uma saúde frágil e as lembranças da tortura.

As brasileiras acima citadas foram militantes guerrilheiras. Elas são apenas grãos de uma praia inteira de mulheres que participaram da militância de esquerda no Brasil e que acreditaram/acreditam na possibilidade de um país com um maior fortalecimento da democracia, com mais justiça social e melhoria de vida para a população brasileira. Os Nomes destas mulheres precisam ser popularizados, figurarem nas páginas dos livros didáticos para que as novas gerações conheçam suas histórias. Essas personagens de nossa história devem nomear as ruas do Brasil e monumentos contendo os seus nomes precisam ser construídos.

Com a abertura de documentos sigilosos referentes ao período ditatorial no Brasil, muitos nomes passaram a ser de conhecimento dos/as pesquisadores/as da área, dando-nos a possibilidade de ampliar as pesquisas e construir novas histórias sobre a militância de esquerda no período de (1964-1985), e a respeito da participação das mulheres nesta militância e trazer à tona outras versões do feminino durante este período. Dentre essas novas possibilidades de pesquisa, análises acerca das experiências de vida e de militância de mulheres que tornaram-se presas políticas na Colônia Penal do Bom Pastor na cidade de

³⁶Para mais informações ler *Mulheres ditadura e memórias*, de Susel Oliveira da Rosa (2013).

Recife, em Recife, entre os anos de 1969 e 1979, é um dos caminhos a serem seguidos em estudos futuros.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel do Vale. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso no sul de Portugal. *Anuário Antropológico*, 95. p. 161-190, 1996.

ANGELO, Vitor Amorim. *Ditadura militar, esquerda armada e memória social*. 2011. 225f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos, São Paulo.

ARAÚJO, Eronildes Câmara de. “Fazer de algumas passagens, quadros e quem sabe um dia, você possa Assinar”: homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor. 2011. 295f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba.

D'ARAUJO, Maria Celina. Fatos & Imagens. O AI-5. Fundação Getúlio Vargas. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em: 12 de maio de 2014.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2ª Ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, vol. II, 1967.

BERNSTEIN, Marcos; REZENDE, Sergio. *Zuzu Angel*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BITTENCOURT. E.; BITTENCOURT. P. Basta!. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1964. Capa. Nº 21775 – Ano LXIII.

BITTENCOURT. E.; BITTENCOURT. P. EUA acusam JG de não ser anti-Fidel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1964. Capa. Nº 21775 – Ano LXIII.

CASTRO, Celso. A conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar: o golpe de 1964. Getúlio Vargas. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)*. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/O_golpe_de_1964. Acesso em: 10 de maio de 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Vol. 1: artes de fazer*. 19ª. Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

DELEUZE. Gilles; et al. *L'Abécédaire [O abecedário]*. Paris: Éditions Montparnasse, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Na presidência da República - As reformas de base. Fundação Getúlio Vargas. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)*. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/As_reformas_de_base. Acesso 02/02/2014.

FIALHO. Fabrício Mendes. *Uma crítica ao conceito de masculinidade hegemônica*. Anais Seminário Internacional Fazendo Gênero 7. Florianópolis. 2006.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/F/Fabr%C3%ADcio_Mendes_Fialho%20_09.pdf. Acesso em: 10 de maio de 2014.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977.

GRALHA, Júlio César Mendonça; CARIA, Thamís Malena Marciano. Hathor, Atributos e Mitos: sem ela o amor, o prazer e a felicidade não são eternos. In: *Jornal Informativo de História Antiga*: PHILÍIA. Jan, Fev, Mar de 2012. Núcleo de Estudos de Antiguidade – UERJ. p. 6-7.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

JORNAL do Brasil, ano LXXIX- Nº 129. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08. Acesso em: 11 de março de 2014.

JORNAL do Brasil, ano LXXVIII- Nº 213. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=Ato%20Institucional%205. Acesso em: 11 de março de 2014.

LAMARÃO, Sérgio. A conjuntura de radicalização ideológica e o golpe militar - A Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Getúlio Vargas. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)*. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus. Acesso em: 10 maio de 2014.

LOPES, Luiz Paulo da Moita. Identidades e pós- identidades. Módulo: A construção dos gêneros e das sexualidades no mundo contemporâneo. Palestra produzida pela CPFL-cultura, 2005. Disponível em <http://www.cpfcultura.com.br/wp/2009/10/06/integra-identidades-e-pos-identidades-luiz-paulo-da-moita-lobes/>. Acesso em: 14 de maio de 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. (Org.). _____. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 07-34.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). *Fontes históricas*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

MARIGHELLA, Carlos. *O Manual do Guerrilheiro Urbano*. Disponível em: <http://www.anarquismo.com.br/wp-content/uploads/2013/07/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>. Acesso em: 14 de maio de 2014.

MEDEIROS, Ângela Cordeiro; RAMALHO, Thalita Aragão. Que bom te ver viva - memória das mulheres. In: *O olho da História*, n.14, Salvador (BA), junho de 2010.

MORETTI, Di. *Cabra-Cega*: do roteiro de Di Moretti às telas / uma análise cena a cena de Toni Venturi e Ricardo Kauffman. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 10. (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil/ Coordenador Rubens Ewald Filho)

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias*: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2013.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e Realidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Porto Alegre, vol.20, nº 2, jul./dez, p. 71-99, 1995.

SELIPRANDY, Fernando. Instruções documentarizantes no filme *O Que é Isso, Companheiro?* In: *História e documentário*. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 299-322.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 54, p. 281-300, 2007.

WOLFF, Cristina Scheibe. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968-1985. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 54, p. 19-38, 2007.

_____. O Gênero da Esquerda em tempos de Ditadura. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. (Org.). *Gênero, Feminismo e Ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010.

FILMOGRAFIA:

Cabra-cega. (BRASIL: 2005). Direção: Toni Venturi. Roteiro: Di Moretti. Distribuição: Europa Filmes. Gênero: Drama. Duração: 107 min.

Lamarca. (BRASIL, 1994). Direção: Sergio Rezende. Produção: Andréa Queiroga, José Joffily, Mariza Leão. Roteiro: Alfredo Oroz e Sergio Rezende. Distribuidora: Paramount. Gênero: Drama. Duração: 130 min.

O dia que durou 21 anos. (BRASIL: 2012). Direção: Camilo Tavares. Produção: Karla Ladeia. Roteiro: Camilo Tavares. Distribuição: Pequi Filmes. Gênero: Documentário. Duração: 77 min.

O Que é Isso, Companheiro?. (BRASIL, 1997). Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Distribuidora: Rio Filme, Miramax (EUA). Gênero: Drama. Duração: 110 min.

O velho, a história de Luís Carlos Prestes. (BRASIL, 1997). Direção: Toni Venturi. Produção: Renato Bulcão e Toni Venturi. Roteiro: Di Moretti. Distribuição: Riofilme. Gênero: Documentário. Duração: 104 min.

Que bom te ver viva. (BRASIL: 1989). Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat. Distribuição: Embrafilme. Gênero: Semi-Documentário. Duração: 100 min.

Vera Silvia Magalhães, a história de uma guerrilheira. (BRASIL, 2007). Distribuição: TV Câmara. Gênero: Documentário. Duração: 61min.

Zuzu Angel. (BRASIL: 2006). Direção: Sergio Rezende. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Roteiro: Marcos Bernstein e Sergio Rezende. Distribuidora: Warner Brothers Gênero: Drama. Duração: 110 min.

ANEXOS

ANEXO A

Ficha técnica do filme *Cabra-Cega*:



CABRA-CEGA. Direção: Toni Venturi. Roteiro: Di Moretti. Argumento: Fernando Bonassi; Victor Navas. Produção: Toni Venturi. Música: Fernanda Porto. Direção de som: João Godoy. Edição de som: Beto Ferraz. Fotografia: Adrian Cooper. Direção de produção: Cláudia Minari. Direção de arte: Chico Andrade. Montagem: Willen Dias. Produção executiva: Sérgio Kieling. Elenco: Débora Duboc; Jonas Bloch; Michel Bercovitch; Milhem Cortaz; Bri Fiocca; Odara Carvalho; Renato Borghi; Walter Breda; Elcio Nogueira. São Paulo: Olhar Imaginário; Quanta; Estúdios Mega; Megacolor; Europa Filmes; 2005. 107 min., son., color.

ANEXO B

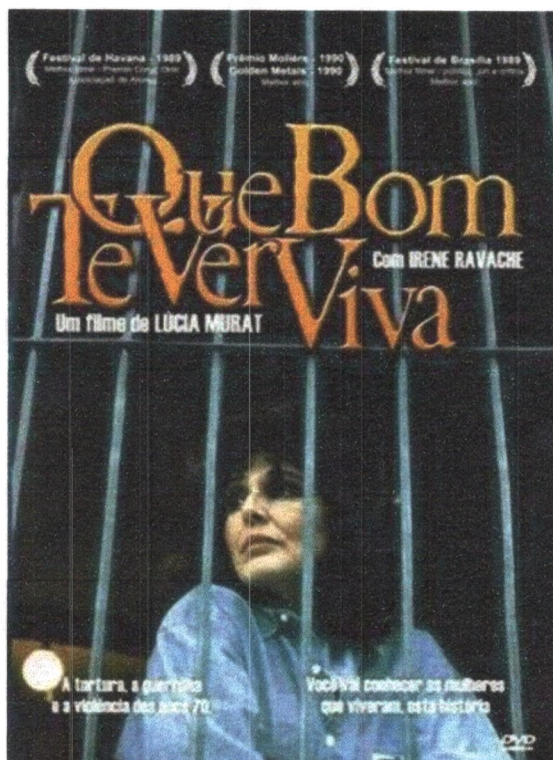
Ficha técnica do filme *O que é isso, Companheiro?*



O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Produção: Lucy Barreto; Luiz Carlos Barreto. Música: Stewart Copeland. Fotografia: Felix Monti. Montagem: Isabelle Rathery. Efeitos especiais de DVC: Arte & Técnica, Farjalla. Elenco: Alan Arkin; Fernanda Torres; Pedro Cardoso; Luiz Fernando Guimarães; Cláudia Abreu; Néelson Dantas; Matheus Nastchergaele; Marco Ricca; Maurício Gonçalves; Caio Junqueira; Selton Mello; Eduardo Moscovis; Carolina Kava; Fernanda Montenegro, Lulu Santos; Alessandra Negrine; Antônio Pedro; Milton Gonçalves; Othon Bastos. Rio de Janeiro: Filmes do Equador LTDA; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Pandora Cinema; Quanta; Sony Corporation of América; Columbia Picture Television Trading Corporation; Miramax Filme; Rio Filme, 1997. 105 min., son., color. Baseado em Livro homônimo de Fernando Gabeira.

ANEXO C

Ficha técnica do filme *Que Bom Te Ver Viva*



QUE BOM TE VER VIVA. Direção, roteiro e produção: Lúcia Murat. Assistente de direção: Adolfo Orico Rosenthal. Direção da produção: Kátia Cop; Maria Helena Nascimento. Música Original: Fernando Moura. Trilha sonora: Aécio Flávio. Som direto: Heron Alencar. Fotografia: Walter Carvalho. Cenografia e figurino: Beatriz Salgado. Montagem: Vera Freire. Elenco: Irene Ravache. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Vídeo LTDA., 1989. 100 min., son., color.