

A VIOLÊNCIA DE GÊNERO DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985) SOB AS LENTES DE OZUALDO CANDEIAS

GENDER VIOLENCE DURING THE BRAZILIAN CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP (1964-1985) UNDER THE LENS OF OZUALDO CANDEIAS

Alcilene Cavalcante de Oliveira¹

Endereço: Universidade Federal de Goiás, Av. Esperança, s/n -
Chácaras de Recreio Samambaia, Goiânia – GO.
E-mail: alcilenecavalcante@gmail.com

Resumo: Neste texto, aborda-se a violência de gênero durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), a partir do filme *A Freira e a tortura* (1983), de Ozualdo Candeias. Trata-se de um longa-metragem de ficção que mostra a prisão e a tortura de uma freira. Baseado na peça de teatro *Milagre na Cella* (1975), de Jorge Andrade, o filme permite problematizar um tema pouco abordado pela historiografia brasileira, qual seja, a violência política e de gênero contra religiosas durante o regime militar no Brasil.

Palavras-chave: Violência de gênero; Religiosas; Cinema.

Abstract: This text addresses gender violence during the civil-military dictatorship (1964-1985), from Ozualdo Candeias' film *A Freira e a tortura* (1983). It is a fiction feature that shows the imprisonment and torture of a nun. Based on Jorge Andrade's play *Milagre na Cella* (1975), the film allows us to problematize a theme that is not very much addressed by Brazilian historiography, that is, political and gender violence against religious during the military regime in Brazil.

Keywords: Gender violence; Religious; Movie Theater.

¹ Mestra em História pela UNICAMP; Doutora em Letras: Estudos Literários pela UFGM. Estágio pós-doutoral em História pela UFF. É historiadora e professora adjunta da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Ministra disciplinas de História do Brasil Contemporâneo. Autora de *Uma escritora na 'Periferia do Império': vida e obra de Emília Freitas* (Florianópolis: Editora Mulheres, 2008), de *A ação pastoral dos bispos da diocese de Mariana (MG/Brasil): mudanças e permanências* (Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016) e de diferentes artigos sobre cinema e gênero em periódicos e livros nacionais e estrangeiros.

Introdução

Antes da propagação do conceito *violência de gênero* no Brasil, a partir dos anos de 1990, o que se evidenciava socialmente, no contexto da ditadura civil-militar (1964-1985), era a violência contra as mulheres.² Tanto é assim, que este tema tornou-se um dos pontos centrais do movimento feminista brasileiro, na década de 1980, a despeito das elaborações teóricas incipientes sobre o assunto, naqueles anos (GROSSI, 2006, 10).

Destaca-se, dentre as primeiras análises sobre esse tipo de violência, a publicação de Maria Célia Paoli, “violência e espaço civil”, de 1982, que, em certa medida, estimulou, no campo da História, a pesquisa pioneira de Rachel Soihet sobre as maneiras de violência contra as mulheres (SOIHET, 1989, p.1). Essa historiadora voltou-se, em tal trabalho, para tal tema, analisando, especificamente, as condições das mulheres pobres, que não figuravam na historiografia sobre a Primeira República (1889 – 1930).

No referido estudo, Soihet destacou que a violência contra as mulheres resulta de um contexto mais amplo de estruturação da sociedade, onde prevalece a hierarquização entre homens e mulheres, sendo legitimada pelos discursos misóginos e/ou patriarcais de instituições religiosas, científicas, jurídicas; por conseguinte, do próprio Estado – que tomam a diferença biológica para justificar as desigualdades entre homens e mulheres.³

Todavia, a historiadora constatou que a violência contra as mulheres perpassava as diferentes classes sociais, configurando um problema social ancorado em certa permanência de relações assimétricas de poder, construídas e alimentadas historicamente (SOIHET, 2013). Além disso, Soihet esquadrinhou tanto a continuidade de discursos de inferiorização e desqualificação das mulheres, que permeavam os relatos de diferentes práticas de violência física, como observou que o corpo feminino tornara-se alvo também de violência simbólica. De acordo com suas palavras

Exaltado como expressão de beleza, inspirador do desejo, fonte de prazer, de vida por meio da maternidade, símbolo da nação republicana, o corpo feminino, na França pós-revolucionária como no Brasil, é também lugar de violência - quer a violência física, espancamentos, estupros, etc., tão bem conhecida, quer aquelas outras formas de violência sutis, engenhosas, entre as quais a chamada violência simbólica, que igualmente

² A violência de gênero configura um conceito abrangente, utilizado, às vezes, como sinônimos de violência contra as mulheres e de violência doméstica. Remete, entretanto, às relações interpessoais hierarquizadas, nas quais se verificam assimetrias de poder, implicando relações de dominação, marcadas pela desigualdade entre homens e mulheres (SAFFIOTI, 2004: 81). Sobre o conceito gênero, ver: PEDRO; VEIGA, 2015.

³ Na mesma chave, o feminicídio é um desdobramento da violência de gênero. Segundo Diva Muniz a “cultura da violência contra as brasileiras, tem uma historicidade: ela integra uma perversa narrativa, a do ordenamento de nossa sociedade, fundamentado na “ordem binária, patriarcal e androcêntrica” (...)” (MUNIZ, Diva do Couto, 2017, 37).

contribuem para a manutenção de desigualdades (SOIHET, 2002: 270).

A violência simbólica ou psicológica, que desqualifica as mulheres, afetando-lhes a autoestima, e que desvela o valor atribuído socialmente a esse segmento populacional, fora também desempenhada pela imprensa e pelas artes. Seus alvos foram, especialmente, aquelas mulheres que lutavam pela ampliação de direitos – sejam as sufragistas, na primeira onda feminista, sejam as mulheres que combatiam a opressão, defendendo a emancipação feminina e as políticas do corpo, na segunda onda desse movimento social (SOIHET, 2013).

Rachel Soihet detalhou essa tendência, na primeira metade do século XX, assinalando:

Autoridades, políticos em geral, juristas, negaram-se a considerar positivamente suas pretensões [as reivindicações das mulheres por direitos], respaldando-se na ciência da época, que legitimava, alegando razões biológicas, tal desigualdade entre homens e mulheres. Por meio de peças teatrais, de literatura, de crônicas e através de diversas matérias na imprensa – jornais e periódicos – também se observa oposição ao seu atendimento, chegando alguns a ridicularizar as militantes, representando-as como masculinizadas, feias, despeitadas e até mesmo amorais, no que conseguiam grande repercussão. Não eram poucos os homens comuns que endossavam essas opiniões, mediante depoimentos e cartas aos jornais (SOIHET, 2002: 281).

Ao analisar matérias desse tipo, já em décadas mais recentes, nota-se que mesmo os homens do *Pasquim*, que se colocavam no campo da intelectualidade e das artes, de oposição ao regime militar, nos idos de 1970, reproduziam a zombaria contra as mulheres, especialmente as feministas. Nesse sentido, é possível constatar que “ao longo do tempo, as feministas foram objeto de grosseiras caricaturas em crônicas e *charges*, nas quais se buscava passar a mensagem do terror e do grotesco que representaria a participação de mulheres em esferas consideradas próprias dos homens” (SOIHET, 281). Soihet acrescentou:

O que fica evidente é que algo aparentemente inofensivo, como a zombaria, o deboche, configura-se como modalidades de violência, buscando inocular representações no intuito de conservar o *status quo*, mediante ridicularização de movimentos em prol de mudanças com relação aos papéis exercidos por mulheres e homens na sociedade (SOIHET, 2002, 286/287).

A violência simbólica empreendida por tais setores buscava, pois, reiterar os papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, acentuando a desigualdade. Isso

não apenas tinha adesão social, devido ao discurso relativo à determinação biológica e ao suposto “humor”, como corroborava o projeto moral civil-militar difundido, naqueles anos duros. Tal projeto consistia na afirmação da visão cristã das hierarquias religiosas e no dispositivo de sexualidade, centrado na heterossexualidade obrigatória, que redundava na família nuclear heterossexual e nos papéis tradicionais de gênero, por conseguinte, na subordinação das mulheres aos homens e na repressão a quaisquer manifestações contrárias a esse modelo (CAVALCANTE, 2016).

Esse aspecto é fundamental para se compreender a dimensão da violência empreendida pelos agentes do Estado contra as mulheres militantes políticas (e mesmo em relação aquelas que simplesmente conheciam algum(a) militante ou guardavam algum parentesco com eles(as)).

Nessa perspectiva, Ana Colling, partindo de seu trabalho pioneiro sobre as presas políticas, durante a última ditadura civil-militar, constatou que tais mulheres eram consideradas “desviantes” e “não uma mulher verdadeira”, ao se afastarem do espaço que lhes era reservado, qual seja: “o mundo privado, no santuário do lar, cuidando de seu marido e dos filhos” (COLLING, 2017, 85). Para a historiadora

A mulher militante política nos partidos de oposição à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição, e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos (Idem, 85/86).

Reitera-se, portanto, que naquele contexto de regime militar, a participação política de mulheres era considerada um duplo desvio: o de irromper com a expectativa de papel de gênero defendida pelo projeto moral civil-militar – à medida que tais mulheres ocupavam o espaço público, considerado exclusivamente de homens – e ao ousarem fazer oposição ao regime.

As práticas repressivas da ditadura, especialmente a violência política cometida nas instâncias do Estado ditatorial ou em espaços clandestinos, mantidos por seus agentes, desvela bem a ira dos algozes contra as mulheres – consideradas “desviantes” (FERREIRA, 1996; MERLINO, 2010; COLLIN, 2017). Em um dos depoimentos obtidos por Colling, a mulher assinalou: “tu ficas completamente vulnerável, tu não sabes o que vai acontecer lá dentro, tu estás nas mãos deles” (Idem, 93).

A referida historiadora sublinhou que as formas de violência em relação às mulheres, naquele contexto, foram variadas: “ameaça de tortura física, de estupro, de prisão e tortura de familiares. A humilhação e a tortura física com uma técnica utilizada: a nudez e a vendagem dos olhos” (Idem, 93).

Esse aspecto não passou despercebido pelos(as) cineastas brasileiro(as) durante

a transição democrática (1974-1989).⁴ Voltando-se para o passado recente autoritário, diferentes diretores(as) encenaram em seus filmes aspectos daquele período histórico, inclusive a violência contra as mulheres.

Nesse sentido, Caroline Leme, em seu extenso levantamento sobre filmes brasileiros, apurou que, ao longo dos anos 1980, foram lançados mais de trinta filmes sobre a ditadura (LEME, 2013, 2).

É certo que analisar esses filmes exige distinguir suas diferentes camadas, uma vez que tais artefatos estão inseridos em certos modelos cinematográficos, estilísticos, de linguagem e, ao mesmo tempo, produzem discursos sobre determinados temas, sujeitos, eventos e períodos históricos.

Ter isso como referência é fundamental para compreender, por exemplo, a recorrência de encenações de violência, de tortura às mulheres ou de seu encarceramento, associados ao sexo, em filmes brasileiros eróticos, pornográficos ou de horror, dos anos de 1970 e de 1980. Isso constituía, além da possível representação de um aspecto do universo não ficcional, uma espécie de *topos* do cinema *exploitation*, que tanto influenciou o cinema nacional, e que objetivava levar para as telas “temas considerados polêmicos ou tabus, usando seu potencial de escândalo com fins comerciais” (CÁNEPA, 2009, 1).

Além desse tipo de filme, Linda Williams, ao analisar os gêneros cinematográficos pornografia, horror e melodrama destaca que o prazer de ver tem sido tradicionalmente construído para o espectador masculino – como bem apontara Laura Mulvey, em 1973 – tal como fica explícito na pornografia heterossexual mais tradicional. Em tais gêneros cinematográficos, os corpos femininos são oferecidos às sensações deste público (WILLIAM, 1991, 3).

Ao detalhar a perspectiva dessa autora, Caroline Leme assinalou que

O excesso é marcado visualmente, na imagem dos corpos convulsos pela violenta emoção de prazer sexual, de terror ou de sofrimento (...) que de certo modo mimetiza as intensas sensações dos corpos espetacularizados nas telas. E as mulheres têm, tradicionalmente, figurado como a encarnação primária dessas sensações (LEME, 2013, p.17).

A filmografia do cineasta Ozualdo Candeias guarda, certamente, muito desses elementos do cinema de “excesso”. A proposta deste texto, no entanto, concentra-se em

4 Como toda periodização é arbitrária e controversa, recortamos temporalmente o período de transição no Brasil entre 1974 e 1989, sendo que o primeiro marco temporal consiste no início do governo militar de Geisel, quando se acenou com a distensão política, também denominada abertura política – lenta, segura e gradual. Já o segundo marco, refere-se à primeira eleição direta para presidente da República, após o golpe civil-militar de 1964. Todavia, o ano de 1979, com o acordo de anistia política e a revogação dos Atos Institucionais, caracteriza com maior precisão o início da transição. Além disso, já em 1985, apesar de a eleição ter sido restrita ao Colégio Eleitoral de deputados, o primeiro presidente civil da República foi eleito, após o referido golpe – o que leva alguns estudos a tomarem essa data como fim do regime ditatorial e como marco temporal da transição. Do mesmo modo, como não se efetivou “a justiça de transição do período em questão”, não revisando o passado de violência política perpetrada pelo Estado, com a conivência da sociedade, é possível considerar que a transição no Brasil configura um período ainda inconcluso, corroborando as análises de historiadores como Carlos Fico (2012).

seu filme *A Freira e a Tortura* (1983) para levantar outra camada, aquela que permite abordar a violência de gênero contra religiosas, nas instâncias do Estado brasileiro, durante a ditadura civil-militar.

A Freira e a Tortura

O filme *A Freira e a tortura*, do cineasta brasileiro Ozualdo Candeias, lançado em 1983, é um longa-metragem, de ficção, cuja produção é de baixo-custo, as imagens são sujas, o elenco é composto de atores amadores, advindos das produções de filmes pornô, e a linguagem sugere a filiação da trama ao cinema marginal (UCHOA, 2013). Neste estilo, apresenta personagens cujas atitudes humanas aproximam-se do “animalesco” pelo gestual, pelos gemidos, “pela emissão de voz pouco articuladas”; “enfim, por uma série de elementos esculachados” – conforme Bernardet apontou como características desse tipo de cinema (BERNARDET, 2004, p.14).⁵

Angela Teles, ao pesquisar parte da cinematografia desse diretor, entre 1967 e 1992, destaca que a caracterização dos filmes de Candeias como sendo de estilo marginal seria apenas uma saída fácil para a complexidade do repertório de questões que sua obra enseja, além de o próprio diretor recusar tal rótulo (TELES, 2012, p.194). A pesquisadora sustenta que o cinema de Candeias vincula-se ao que ela denominou “estética da precariedade”, isto é: “a construção estética da miséria e da precariedade como luta política” (idem; 207). Trata-se da construção imagética “da realidade da miséria, da privação e da contingência a partir da perspectiva do migrante pobre” (idem). Tais traços podem ser verificados também no filme *A freira e a tortura*, especialmente na ambientação dos espaços pelos quais a protagonista transita e pelos perfis dos personagens com os quais ela interage, como o “deficiente” e a prostituta – aliás, personagens comuns na filmografia do diretor.

O filme desvela a influência da pornochanchada por meio da nudez de personagens, de homens e de mulheres, e de cenas de sexo. Atores considerados ícones das realizações da *Boca do lixo* e de filmes eróticos, dos anos 1960 e 1970, David Cardoso e Vera Gimenez, atuam em *A Freira e a Tortura*, interpretando, respectivamente, o delegado Daniel, o algoz, e, a freira Joana – protagonistas, pois, dessa trama de Candeias.⁶

Trata-se de um filme que traz ainda elementos do *cinema de exploração*, mais especificamente do *sexploitation*, que tanto influenciou o cinema erótico da *Boca do*

5 Ozualdo Candeias (1922-2006) cresceu em São José do Rio Preto/São Paulo. Tornou-se fazendeiro e motorista de caminhão. Nos anos 1950, embora tenha lhe marcado a parceria com José Mojica, aproximou-se das produtoras da *Boca do lixo*, exercendo diferentes funções em dezenas de filmes realizados naquela região, configurando um dos expoentes do cinema da Boca (STERNHRIN, 2005, p. 83; ARANTES, 2009, p. 83). Sua cinematografia é relativamente extensa: fez inúmeros curtas e longas-metragens. Para destacar apenas alguns longas-metragens, é possível citar: *A margem* (1967), que permite a crítica vincular o diretor efetivamente ao Cinema Marginal e, ainda: *Meu nome é Tonho* (1969); *A herança* (1971); *A Freira e a tortura* (1983); *As belas da Billing* (1987); *O vigilante* (1992/93).

6 Para uma análise dessa influência bem como da peculiaridade do filme de Candeias relativa ao erótico, ver UCHOA, 2013.

Lixo, nos idos de 1970, que se caracteriza por

(...) títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, o baixo orçamento, a ligação das histórias aos clichês dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos, o status cultural duvidoso das produções, o consumo popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha, e, (...) a misoginia e a “objetificação” das mulheres, apresentadas quase sempre como alvos de um olhar invasivo e, não raro, sádico e brutal (CÁNEPA, 2009: p 2/3).

Realizado e exibido no início dos anos 1980, em São Paulo, período de transição democrática brasileira, *A freira e a tortura*, mostra, *grosso modo*, a prisão de uma freira e a relação erótica que se desenvolve entre ela e o torturador. Todavia, ao se afastar da perspectiva erótica desse tipo de filme, vê-se outra camada: a prisão arbitrária e a tortura de uma freira em cadeias clandestinas, controladas pelos agentes do Estado, sob o comando do suposto delegado Daniel.

A trama adquire relevância tanto ao encenar a violência perpetrada pelo Estado, durante a ditadura civil-militar no Brasil, como por levar para a tela, especificamente, a violência contra uma religiosa. Trata-se de um tema raro nas cinematografias latino-americanas, bem como incipiente na historiografia brasileira (CUBAS, 2015, p. 140).

O filme engendra a memória daquele período de repressão, ao exibir sequências ficcionais de arbitrariedade e de torturas, inclusive problematizando a violência de gênero, em que as mulheres tornam-se alvo da violência de homens, já que inseridos em um quadro mais amplo de dominação masculina ou em um sistema considerado patriarcal, conforme assinalado acima.

Para compreender a relevância desse aspecto da representação fílmica, faz-se necessário abrir uma nota específica sobre a violência empreendida durante a ditadura, cujas tipificações alteraram-se ao longo do tempo.

Os estudos sobre a violência praticada pelos agentes da ditadura consideravam, até há pouco tempo, que a repressão, especialmente a tortura, havia sido semelhante para homens e mulheres (JOFFILY, 2009). Isso se depreendia, inclusive, de processos judiciais produzidos durante a ditadura civil-militar brasileira, reunidos na publicação *Brasil Nunca mais* (1985).⁷ Tal indistinção residia na relação que se estabelecia entre a ditadura e contextos de guerra, em que era comum ocorrer certa “confusão na fronteira de gênero” (idem; 83).

⁷ Trata-se de um relatório sobre a repressão política nos anos de ditadura, realizado com a colaboração de uma equipe de 30 pessoas – vinculadas ao cardeal Paulo Evaristo Arns, da Arquidiocese de São Paulo, e ao pastor presbiteriano Jaime Wright, do Conselho Mundial de Igrejas – que tinha acesso às instâncias do Estado, naquele período. Tais pessoas conseguiram fotocopiar “secreta e meticulosamente mais de um milhão de páginas de documentos confidenciais relacionados com o julgamento de 707 “subversivos” pelo Supremo Tribunal Militar (STM)”, o que resultou no relatório *Brasil Nunca Mais*, publicado em 1985 (BRITO, 2013: 238). Os dados reunidos em tal relatório foram complementados, com o tempo. Atualmente, os estudiosos apontam que cerca de 50 mil pessoas foram detidas após o golpe civil-militar, de 1964, sendo que quinhentos foram mortas, das quais 144 pessoas foram “desaparecidas”, e milhares de pessoas foram torturadas e privadas dos seus direitos políticos. Cerca de 10 mil foram forçadas ao exílio (Idem).

Todavia, com o desenvolvimento dos estudos feministas e de gênero, notadamente, com a aplicação da categoria gênero às análises, já a partir da segunda metade dos anos 1980, tem sido possível constatar que a repressão acarretava impacto diferente para homens e mulheres, em função do modelo de gênero vigente, que implicava, entre outros aspectos, a subordinação das mulheres aos homens (VEIGA; PEDRO, 2015: 304-305). Nesse sentido, Mariana Joffily destacou:

O fato da quase totalidade dos torturadores serem do sexo masculino, ao mesmo tempo em que demonstra a vigência de um sistema de gênero bastante desigual, significa que as mulheres vítimas da violência política estavam em situação desfavorável, pois a própria situação de estar despida diante de um homem constituía uma humilhação considerável (JOFFILY, 2009, p. 85).

Tratava-se de um sistema de repressão, no qual os agentes da tortura eram compostos quase que exclusivamente de contingentes masculinos. Homens que torturavam homens e mulheres, sendo que a nudez, a que era submetida os detidos políticos, exprimia significados diferentes para homens e para mulheres.

A referida historiadora considerou ainda a diferença entre a violência sexual e o abuso sexual, reiterando os testemunhos e as análises que apuraram que homens foram violados sexualmente assim como as mulheres, mas acentuadamente em menor número. Ela sublinhou que o abuso, que remete ao prazer sexual, voltou-se especificamente contra as mulheres. E acrescentou que as torturas psicológicas, implicando os temas da maternidade e da família, de um modo geral, eram dirigidas e afetavam mais diretamente às mulheres, ao se considerar os papéis sociais hegemônicos de gênero (Idem; 82).⁸

Outro aspecto que é importante salientar, na chave das conexões entre o filme e os apontamentos da literatura sobre o passado recente de ditadura, refere-se ao fato de o longa-metragem em questão, de Ozualdo Candeias, ter se baseado na peça de teatro *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade, datada de 1977. Sem adentrar no exercício de cotejamento e de análise intertextual das obras teatral e fílmica, assinala-se apenas que os principais elementos dramáticos da peça localizam-se no filme (ARANTES, 2009, p. 81).⁹

Em diferentes matérias, o dramaturgo Jorge Andrade revelou que construiu a protagonista de sua peça a partir de casos verídicos, conforme destacado no trecho abaixo:

⁸ Tanto é assim que Maria Amélia Teles, em palestra na Faculdade de História, da UFG, em 10 de outubro de 2017, assinalou que seus filhos foram levados ao espaço de tortura, em que ela se encontrava despida e muito machucada, depois de sessões de espancamentos e choques. Mas que os torturadores, em momento algum, levaram os filhos para a cela de tortura em que se encontrava o César, pai das crianças.

⁹ Acrescente-se que a peça foi censurada, em agosto de 1977, não sendo montada, mas obteve uma leitura dramática no Rio de Janeiro, em outubro do mesmo ano, sendo que a sua publicação em formato de livro rendeu diferentes matérias em periódicos de circulação nacional, naquele final dos anos 1970.

(...) Milagre na cela trata do relacionamento entre torturador e torturada e foi baseada em fato real – uma freira e duas educadoras – que foram torturadas pelo delegado Fleury. Juntei os três casos em um só, criando a personagem da freira madre Joana de Jesus Crucificado (*Jornal do Brasil*, 1977).

Desse modo, o filme de Candeias, que também fora censurado, sendo impedido de ser exibido no Festival de Cinema de Brasília, em 1983 – um sinal da permanência da censura na transição democrática –, inspirou-se, pois, em fatos reais para encenar a prisão e a tortura de uma religiosa.

Faz-se necessário assinalar, ainda, que em nossas pesquisas sobre as cinematografias brasileiras, de ficção, do período de transição democrática no Brasil, buscamos esquadrihar os repertórios políticos e culturais com os quais os artefatos culturais ficcionais dialogam, no período de suas realizações, o que nos leva a articular ficção, indícios e evidências. Dessa maneira, o filme *A Freira e a Tortura*, em particular, estimulou a investigação sobre a prisão e tortura de religiosas no período ambientado no filme, sendo que o próprio relato de Jorge Andrade a respeito de sua peça ter se inspirado em “fato real – e sobre a qual o filme de Candeias se baseia – configura indício de tal fato.

Um olhar sobre a tortura de mulheres religiosas

O enredo do filme, em síntese, consiste na prisão de uma freira que realizava trabalho de alfabetização em uma favela de São Paulo, entre 1960 e 1970, indicando já de início a construção de uma personagem relacionada a certo segmento da igreja católica, comprometido com mudanças sociais no Brasil.¹⁰ O agente do Estado ditatorial que efetuou a prisão da religiosa, o delegado Daniel, acompanhado de dois homens sob o seu comando, é tratado como doutor pelos demais agentes e como colega pelo delegado responsável pela instituição policial, para onde a mulher fora levada.

As diferentes sequências do filme encenam os bastidores das instituições repressivas do Estado, desvelando práticas de violência. Nelas, o delegado Daniel utiliza diferentes tipos de tortura para obter depoimento da religiosa, que é suspeita de colaborar com militantes de esquerda. Desde a primeira cena, no entanto, o movimento de câmera constrói certa atmosfera de “sedução” entre a torturada e o algoz, por meio do enquadramento de determinados gestos, olhares e pela marcação do áudio: entonação dos personagens.¹¹

10 Lucília de Almeida Neves Delgado aponta que a repressão aos religiosos durante a ditadura deve ser entendida no contexto da orientação da igreja católica para a justiça social – delineada tanto no Concílio do Vaticano II (1962-1965), quanto na II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, em Medellín (1968). A partir desses eventos, segundo a historiadora, “um novo olhar” conduziu a ação de católicos, havendo a “(...) necessidade de uma renovação eclesial e a formação dos cristãos para a ação social, política, econômica e cultural” (DELGADO, 2007, p. 115).

11 Não localizamos dados sobre esse tipo de envolvimento entre a vítima e o algoz na historiografia brasileira. Em relação à ditadura argentina, no entanto, há

A prisão da freira é realizada de maneira arbitrária, seguida de um sequestro. Ela teve direitos básicos suspensos, inclusive sendo impedida de se comunicar com qualquer pessoa, mesmo integrantes de sua congregação religiosa e da família. Além disso, a freira foi submetida repetidamente, desde o primeiro momento, aos assédios moral e sexual.

Torturas psicológicas e físicas perpassam a trama, são mostradas em tela, guardando para o desfecho o abuso sexual. Mas a religiosa, que protagoniza a trama, não se rende. Ao contrário, além de resistir, ela desafia o torturador: questionando-o e desconsertando-o. Ele, por sua vez, também não desiste: empreende diferentes maneiras de torturar com o propósito de fazer Joana dar alguma informação sobre grupos de esquerda.

Em outra sequência, após muitas ameaças, empurrões, apertões e outros tipos de violências encenadas, a freira é transferida para outro lugar, um cativado da repressão. Nessa cadeia clandestina, o delegado-torturador, que já fora mostrado, em outra cena, como um homem comum – casado e dedicado à esposa e ao filho –, lentamente, tira o casaco, coloca as armas sobre uma mesa, desabotoa a camisa e a calça. Ao mesmo tempo, pergunta para a freira: “Já viu homem pelado?” Com tal gesto, o algoz busca a cumplicidade da protagonista. Persiste, fazendo outra pergunta: “você sabe o que estou fazendo, não?”

A freira demonstra constrangimento, desviando o olhar. O delegado puxa-a para perto de si e faz com que ela olhe para o seu órgão genital. Antes, contudo, ele dá sinais de que não havia ereção, e diz: “olha, o nome do apito chama anjo, porra. Se bem que hoje ele está a fim de me dar vexame”. Ao segurar o pênis, acrescenta: “se bem que ele não é assim, não. Ele é daqueles que cresce na mão. Ele fica grande, fica grande mesmo.”

Esse comportamento do delegado-torturador configura, certamente, abuso sexual, mas a sequência revela ainda deboche ao mostrá-lo sem ereção, o que, além de reiterar certo *topos* de masculinidade, subverte as comédias eróticas do período.¹²

De volta à delegacia, a religiosa passa por duas outras tentativas de abuso sexual: na primeira, é colocada na cela onde se encontrava uma prostituta, que é caracterizada como compulsiva sexual. O delegado-torturador manda o carcereiro persuadir a prostituta detida para abordar sexualmente a freira, a fim de obter informação sobre militantes políticos.

A mulher em situação de prostituição, de maneira invasiva, circula em torno da freira, examinando seu corpo. A religiosa, sem esmorecer, toma a mulher pelo braço e

duas publicações que abordam o assunto (CALVEIRO, 2013; WORNAT; LEWIN, p. 2014). Note-se que, em uma delas, Pilar Calveiro destacou que a tortura configurava a sustentação de uma máquina repressora que controlava a vida e a morte de cada preso político, quebrando o indivíduo física e psicologicamente, mediante uma violência intensiva. Em tal sistema ocorriam práticas de todo tipo, configurando uma completa desumanização, inclusive havendo práticas perversas em que torturadores forçavam as vítimas a jogarem baralho com eles ou as levavam para jantar externamente em restaurantes, como se nada tivesse se passado. Em tal contexto de violência exacerbada, sobreviver, segundo a autora, colocava a vítima em situação de suspeição: como se tivesse colaborado com a ditadura ou se envolvido com o algoz (CALVEIRO, 2013, p. 73-77).

¹² Fábio Uchoa assinala que esse filme de Candeias subverte as comédias eróticas do período, ao apresentar elementos anti-machistas. De acordo com ele, isso é revelado pela encenação da impotência sexual, que configurava castração (UCHOA, 2013, p. 102).

tenta aproximar-se dela de maneira amistosa, dissuadindo-a de seu propósito inicial. Em seguida, o carcereiro aparece em quadro indagando a prostituta sobre se ela havia dado um “trato na freira”, ao que ela respondeu: “Que trato que nada. Primeiro, nem gosto de mulher; depois, nem sou da religião dela...”.

Em nova tentativa de dobrar a freira, o delegado-torturador colocou um homem, já mostrado como compulsivo sexual, na mesma cela em que a religiosa se encontrava, com o propósito de violentá-la, sugerindo que o estupro configurava instrumento de persuasão e de poder policial. Tudo em vão: a freira não apenas escapou da violência do maníaco, como o tornou seu aliado, por meio de um diálogo freudiano de ausência e de projeção materna.

Em outra sequência, a religiosa ocupa o quadro, encontrando-se despida e com as mãos algemadas por trás do corpo. Um dos agentes da repressão pega o cassetete de borracha e, ao aproximar-se dela, ameaça introduzi-lo em sua vagina. Ao mesmo tempo, diz: “acho que agora você vai falar. Se não falar, vou tirar a tua virgindade”. Na mesma cena, outro agente entra em quadro, pega outro cassetete e encosta nas nádegas da freira Joana. O delegado-torturador que observava tudo a certa distância, desloca-se até os personagens e toma os instrumentos, jogando-os no chão. Leva Joana para outro lado da sala. Os dois homens se entreolham e um deles comenta: “acho que o chefe tá a fim da mulher”.

O envolvimento erótico-afetivo entre a vítima e o algoz é desenvolvido na trama. Trata-se de um aspecto que, conforme mencionado acima, não há referência na historiografia brasileira, apenas na argentina. Embora o tema escape ao propósito deste artigo, é importante assinalar que esse tema foi encenado anteriormente em *Portier de nuit* (1974), da cineasta italiana Liliana Cavani.¹³ Tais filmes, o de Cavani e o de Candeias, suscitam, ainda, a necessidade de se problematizar o caráter perverso e assimétrico ensejados em supostas relações erótico-afetivas desse tipo.

Para Foucault, esse tipo de filme insere-se em um verdadeiro combate pela memória, ao procurar recodificar o que ele denominou, em 1974, “memória popular” (FOUCAULT, 2006). Tratava-se de um momento, em que o cinema e a televisão procuravam incidir sobre a memória de pessoas que “não têm o direito à escrita, de fazer elas próprias seus livros, de redigir sua própria história” (idem; 332). O autor acrescenta, como aspecto positivo, o fato de filmes como *Portier de nuit* explorarem a estreita relação que há entre o desejo e as relações de poder, o que seria, segundo ele, uma das explicações para a adesão social ao nazismo, por exemplo. Mas, salientou, como aspecto negativo, que a encenação da relação entre erotismo e poder, por meio do envolvimento erótico entre algozes e vítimas, visava apagar a ideia de que havia heróis,

¹³ Em tal filme, treze anos após ter sobrevivido a um campo de concentração, Lucia Atherton (Charlotte Rampling), encontra trabalhando, como porteiro de hotel, Maximilian Theo Aldorfer (Dirk Bogarde), um oficial nazista que foi seu torturador e amante, numa suposta relação sadomasoquista.

por conseguinte, anti-heróis, no contexto encenado, o que resultava na ideia de que não teria havido luta no passado (idem, 333).

Na chave da cultura de massa, Henri Rousso destaca que há certo “fascínio pela violência do século, e até uma forma de *voyeurismo* que se exprime abertamente durante a tendência dita “retro”, com o sucesso ambíguo de um filme como *Portier de nuit*” (ROUSSO, 2016, p.198). Esse historiador afirma que tal fenômeno ampliou-se nas décadas seguintes do século XX.

É certo que o filme de Candeias encena a incômoda relação erótica entre a freira e o delegado. Contudo, sobressai na trama a arbitrariedade, a tortura e a assimetria de poder, o que evidencia que o longa-metragem engendra certa memória da violência política empreendida nas instâncias do Estado brasileiro, durante a ditadura civil-militar, mais especificamente a violência de gênero inscrita nas práticas de tortura daquele regime.

O caso emblemático da freira Maurina Borges

Se a trajetória da madre Maurina Borges da Silveira corresponde a uma das três personagens que inspiraram a peça de Jorge Andrade, na qual se baseou o filme de Ozualdo Candeias, não é possível afirmar. Mesmo incorrendo em precipitação, ao se abordar de maneira abreviada a prisão dessa freira, faz-se necessário sublinhar que o caso dela torna-se emblemático, em meio ao silêncio historiográfico brasileiro sobre a repressão às religiosas que se inseriram em causas sociais, caindo nas garras do Estado de exceção, isto é, do Estado autoritário, de suspensão das liberdades individuais (AGAMBEN, 2004).¹⁴

Maurina Borges dirigia o Lar Santana, um orfanato para meninas, situado em Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, quando foi presa, em 25 de outubro de 1969, sob a acusação de acobertar militantes de esquerda, que se reuniam e imprimiam material considerado subversivo, à época, no porão do orfanato.

Em 1970, depois de muitas sessões de tortura, a madre entrou na lista dos militantes de esquerda que foram banidos, exilando-se no México, ao ser trocada pelo cônsul japonês, Nobuo Okushi – sequestrado em São Paulo por militantes da Vanguarda Popular Revolucionária. A religiosa voltou ao Brasil apenas em 1985 e faleceu em 2011.

Sobre a religiosa Maurina Borges há apenas dois livros de ficção e o relato da enfermeira Áurea Moretti, com quem dividiu cela, no interior de São Paulo (LEONE, 1998; ASSIS, 2013). Somente nos últimos anos, sua trajetória tem configurado objeto

¹⁴ Sobre o tema da repressão às religiosas no Brasil durante a ditadura civil-militar, Natália Dutra – graduanda em História, na Universidade Federal de Goiás – realiza o levantamento, já tendo localizado diferentes nomes.

de pesquisas acadêmicas, que se voltam ao período de ditadura civil-militar no Brasil, tendo localizado novos documentos (CUBAS, 2015).

A carta que a freira escreveu para o ministro da justiça Alfredo Buzaid, em dezembro de 1969, quando se encontrava presa no Brasil, desvela certas aproximações com a trajetória ficcional de Joana e de tantas outras mulheres presas arbitrariamente durante o regime civil-militar. Apesar de longo, pelo valor documental, vale conferir tais aproximações no trecho que segue:

Fui conduzida ao Quartel Militar de Ribeirão Preto, às 14h do dia 25 de outubro, julgando que se tratasse apenas de uma declaração. Depois de quase meia hora de espera, começaram os interrogatórios, a respeito do movimento. Oito ou mais agentes da Polícia, a paisana, rodearam-me. Comecei logo a falar sobre o que sabia do movimento de juventude existente em minha casa, pois ignorava o tão falado terrorismo. Foi através dos elementos que me interrogavam, que aprendi o que era terrorismo. Não me foi possível continuar, pois interrompiam-me a cada instante, com gritarias e ameaças, usando uma terminologia, a qual sinto-me envergonhada de repeti-la:

Você sabe que usamos de torturas, mas para você não é difícil suportar, porque a vida das freiras já é uma tortura. É tão cínica, como pode se fazer de inocente, sua freira do diabo. Você não é filha de Deus. Fica sabendo que teremos o prazer de prender bispos e padres, não pense você que eles poderão te livrar. O que você tem nos joelhos, cicatrizes de tanto rezar... e por que não reza agora? Não adianta mais... Você não é mais virgem. Vamos fazer um exame ginecológico. Jogou o hábito fora, ótimo. Podemos fazer de você o que nós queremos..." Davam risadas sarcásticas. Até aquele momento silencieei, escutando tudo aquilo, sem compreender o seu significado.

Em seguida, Dr. Fleury perguntou-me: "Você é amante do Mario Lorenzato? Responda afirmativo, é o suficiente, estará tudo resolvido. Vai me dizer que é diferente dos outros." Jamais poderia afirmar uma tal mentira. Insistiu muito nisso. Foi então que ligaram a máquina de choques, e se divertiram as minhas custas.

(...) Como religiosa, acostumada a uma vida organizada, em ambiente de respeito, muito me custou suportar, das 19h até muito tarde da noite, de um lado os soldados repetindo termos grosseiros, insultos de baixo calão (os quais acho indignos de serem colocados aqui) e, do outro localizava-se a famosa sala de interrogatórios, onde, continuamente, ouviam-se os gritos lancinantes de rapazes torturados e os barulhos de espancamentos; causava-me ainda maior pavor o tintilhar de chaves que abriam as portas a fim de conduzir, a qualquer momento, uma de nós para novos interrogatórios. Assim foi que, depois de meia-noite, fui sobressaltada com o chamado para novo interrogatório. Fui levada à presença de uma pessoa meio loira, de olhos azuis, estatura média, não posso precisar bem (disseram que era um sargento). Perguntei o seu nome a um dos rapazes

e a resposta que obtive foi: "NÃO INTERESSA, É UM DOUTOR". Eles se chamavam de "doutores", vestiam-se à paisana e usavam apelidos, suponho que para fugirem à identificação diante das pessoas a quem torturavam. O referido senhor loiro entregando um revólver ordenou que eu o matasse se ele não fosse católico. Como estivesse meio bêbado, sentia-se o repugnante cheiro de álcool. Senti pavor de ficar em sua presença, mas tive de ficar com ele ali, fechada naquela sala, pela noite adentro, atormentada com suas provocações.

Entre outras coisas dizia: "Irmã querida, posso te chamar de irmã, não é? Eu te quero muito. Vem pertinho de mim. Pelo amor de Deus, fala tudo. Eu quero te dar uma "colher de chá", ou melhor, dá-me uma colher de chá. Eu tenho pena de deixar-te nua na presença de todos. É chato pra mim. Vamos, me dá uma colher de chá... pensa bem, eu estou há dias longe da minha mulher..." Enquanto dizia tudo abraçava-me, tentava esfregar suas mãos nas minhas e procurava tocar nos meus joelhos. Eu sentia uma repugnância terrível e não via o momento de livrar-me daquele homem. (...) Domingo à noite fui conduzida para a cadeia de Cravinhos, onde permaneci 25 dias incomunicável. Apesar da insistência de meus irmãos vindos de Goiás e Minas Gerais, para obterem notícias minhas, não permitiram que nos comunicássemos. Nem tão pouco foi permitido a minha Superiora Provincial, falar comigo ou mesmo localizar meu paradeiro. Tive a impressão de estar abandonada por todos: pela minha família de sangue e família religiosa, a qual pertenceo a mais de 20 anos. Outro tormento foi a falta de assistência religiosa. Por duas vezes solicitei a presença de um sacerdote para levar-me o sacramento da Eucaristia. Não o permitiram dizendo: "TAMBÉM ISTO FAZ PARTE DO CASTIGO". Somente no dia 18 de novembro, depois de muita insistência, permitiram que, por 10 minutos, na presença de QUATRO policiais, eu pudesse falar com meu irmão.

Dias depois pude ver a madre Provincial, por alguns minutos, também sob a vigilância de policiais. Conduzida a Ribeirão Preto a fim de prestar depoimento, sendo interrogada por Dr. LAMANO, um dos delegados regionais, tratou-me grosseiramente dando-me pancadas no rosto querendo forçar-me a dizer o que eu não havia feito. Não me foi possível esclarecer nada; tudo era feito na base da gritaria e pancadas naquele interrogatório. A certa altura o referido delegado gritou: "Veja se não vai esquecer do seu Deus?" Agora vai apanhar junto com o rapaz seu protegido." Trazendo o rapaz a minha presença, o delegado intercalava às perguntas, pancadas no moço e em mim. Eram tapas no rosto que me deixavam completamente surda (Apud CUBAS, 2014, p.271-272).

Note-se que a carta menciona a arbitrariedade da prisão, a tortura, a violência de gênero e a vulnerabilidade da detida, que se tornou presa dos arroubos de agentes do Estado. Trata-se de uma situação de suspensão completa dos direitos, mostrada também no filme de Candeias, e que ilustra em parte o que milhares de pessoas viveram no Brasil durante aqueles anos de ditadura.

Conclusão

Dezenas de filmes brasileiros, além daquele de Candeias abordado neste texto, revisaram e continuam revisando tal passado. Mesmo dos lugares mais inusitados, como a *Boca do lixo*, surgem representações sobre as barbaridades perpetradas no âmbito do Estado brasileiro, durante a ditadura civil-militar, inclusive, relativas à violência de gênero.

Essa produção cultural, realizada desde a abertura política, reitera que a imposição do esquecimento, como aquela ditada pela Lei de Anistia, de 1979, nunca nega ou apaga completamente o passado. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

A imposição do esquecimento como gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer *como se não houvesse havido* tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida no passado, esse gesto vai justamente na direção oposta dessas funções positivas do esquecer para a vida. (...) [constitui] uma “memória impedida” [*une memoire empêchée*], diz Ricoeur, uma memória que vai lutar, brigar para poder voltar (GAGNEBIN, 2010, p. 179).

Abordar *A Freira e a tortura*, de Ozualdo Candeias, é trazer à tona o tema da repressão às mulheres brasileiras, especialmente às religiosas, como, por exemplo, a madre Maurina Borges, naqueles anos de Estado de exceção, marcados pela suspensão e violação de direitos. Põe em tela um problema histórico: a violência de gênero.

Recebido em 15 de outubro de 2017.

Aprovado em 21 de dezembro de 2017.