

# Paisagens Anestésicas, Espaços Estéticos, Convívios Afetivos: Torre das Donzelas

## Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Docente colaboradora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (CineAv/Unespar). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Telas: cinema, televisão, streaming, experiência estética (UTP/CNPq). E-mail: sandrafischer@uol.com.br

## Aline Vaz

Doutora pela UTP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Líder do Grupo de Pesquisa Telas: cinema, televisão, streaming, experiência estética (UTP/CNPq). E-mail: alinevaz900@gmail.com

**Resumo:** Este estudo lança um olhar analítico ao filme *Torre das Donzelas* (Susanna Lira; Brasil, 2018), considerando as formas de resistências feministas convertidas em experiências estéticas no lugar do cinema e no ambiente carcerário. A narrativa resgata a memória de mulheres brasileiras, presas políticas que, tentando *continuar contra ou a despeito de* (avaliando-se aqui o conjunto de conteúdos axiológicos e sensíveis proposto por Jacques Fontanille), buscam superar violências e arbitrariedades a que foram submetidas no presídio Tiradentes, na cidade de São Paulo, durante a ditadura civil-militar no Brasil. Lira, entretecendo poéticas, faz uma obra política por meio das imagens de partilha do sensível. Imagens que exibem formas de vida coletiva e afetiva, resistentes ao espaço e ao tempo. Mulheres que, *apesar de...*, diluíram as grades impostas pelo sistema opressor instalado em 1964, e hoje, projetadas na tela do cinema, reapresentam-se, transformando paisagens anestésicas em espaços estéticos.

**Palavras-chave:** cinema, *Torre das Donzelas*, presas políticas, resistência, experiência estética e estética.

## Paisajes Anestésicas, Espacios Estéticos, Interacciones Afectivas: Torre das Donzelas

**Resumen:** Este estudio analiza la película *Torre das Donzelas* (2018) considerando las formas de resistencia feminista convertidas en experiencias estéticas en el lugar del cine y en el ámbito carcelario. La narrativa rescata la memoria de mujeres brasileñas, prisioneras políticas, que, tratando de seguir *en contra o a pesar de* (evaluando aquí el conjunto de contenidos axiológicos y sensibles propuestos por Jacques Fontanille), buscan superar la violencia y la arbitrariedad a las cuales se sometieron en la Cárcel de Tiradentes, en la ciudad de São Paulo, durante la dictadura en Brasil. La película de Susanna Lira, tejiendo poéticas, se convierte en obra política a través de imágenes de compartir lo sensible. Imágenes que muestran formas de vida colectiva y afectiva, resistentes al espacio y al tiempo. Mujeres que, *a pesar de...*, diluyeron las barreras impuestas por el sistema opresivo instalado en 1964 y hoy, proyectadas en la pantalla de cine, se reintroducen, transformando paisajes anestésicos en espacios estéticos.

**Palabras clave:** cine, *Torre das Donzelas*, presa política, resistencia, experiencia estética y estética.

## Anesthetic Landscapes, Aesthetic Spaces, Affective Coexistence: Torre das Donzelas

**Abstract:** This essay focusses critically on the film *Torre das Donzelas* (2018) considering the strategies of feminist resistance converted into aesthetical experiences both in the cinema and in the prison's environment. The film brings back the memory of Brazilian women, political prisoners, who, seeking to *keep against or despite of* (examining the set of axiological and sensible content proposed by Jacques Fontanille), seek to overcome violences and arbitrarities to which they were subjected to at Tiradentes Penitentiary, located in the city of São Paulo, during the dictatorship period in Brasil. Intertwining poetics, Susanna Lira makes political piece with the images of sensible sharing. Images that demonstrate forms of collective and affective living, resistant to space and time. Women who, *despite of...*, diluted the grids imposed by the oppressing system installed in 1964, and today, shown on the cinema screen, reappear, transforming anesthetic landscapes into aesthetic spaces.

Submetido: 07/02/2022

Aprovado: 20/04/2022

**Keywords:** cinema, *Torre das Donzelas*, political prisoner, resistance, aesthetic and aesthetic experience.

Localizado no centro de São Paulo, na esquina da avenida Tiradentes com a praça Coronel Fernando Prestes, o presídio Tiradentes, criado em 1825 com o nome Casa de Correição, foi a segunda cadeia pública em São Paulo – a primeira estava sediada no Paço Municipal, responsável pela prisão de supostos arruaceiros e escravos fugidios. Durante a ditadura militar, iniciada em 1964, o presídio configurou-se como lugar de cárcere e repressão aos opositores do regime. Após uma longa história de opressão, em 1972, o edifício foi demolido, abrindo caminho para as obras da estação Tiradentes do metrô. Da estrutura arquitetônica restou apenas o conhecido Arco do Presídio (Figura 1) que, em 1985, foi tombado como patrimônio histórico pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT). Ali vivencia-se um *estranhamento* em meio à metrópole modernizada, e neste desconforto acentuado na paisagem urbana a memória é potencializada, mostrando um passado que ainda se insere nos cotidianos e provoca certo incômodo: “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido ... proveniente de ‘algo familiar que foi reprimido’” (Freud, 1996, p. 238).

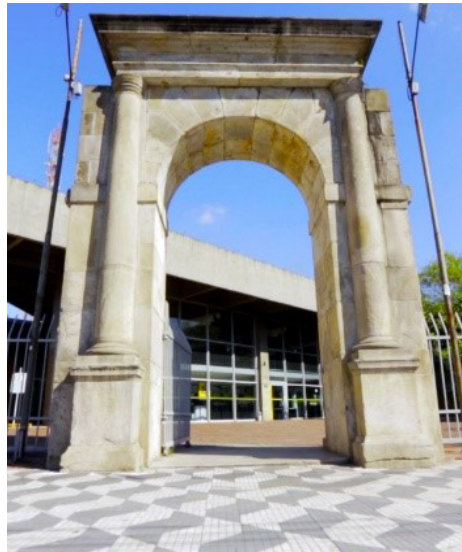


Figura 1: Arco do Presídio  
Nota. Torre das Donzelas.

<sup>1</sup> O nome do filme faz referência ao ambiente do presídio Tiradentes que, durante o regime militar, era destinado a encarcerar as mulheres presas políticas. Distinguindo-se da ala masculina, assim como da ala das presas comuns, o conjunto de celas ganha o apelido de “torre das donzelas” – denominação contestada pelas mulheres que lá estiveram: “Não sei se eram donzelas mesmo, acho que não”; “Entre aspas porque ninguém era donzela, tinha UMA donzela”; “Eu vou pôr só torre, né? ... Porque ali não tinha donzela” (*Torre das Donzelas*, 2018).

<sup>2</sup> Luis Ignacio García (2018) observa que “La memoria no refiere a una relación con el pasado sino a un estado del presente. Nunca es el recuerdo de lo que fue sino la apertura del ahora” (p. 11).

<sup>3</sup> Se a presença do ambiente cenográfico remete à ausência arquitetônica da torre, a presença das mulheres em cena também remete à ausência de tantas outras figuras femininas silenciadas pela história, seja pela morte, pelo desaparecimento ou pelo trauma. Ana Bursztyn-Miranda, em 2020, no cinedebate de *Torre das Donzelas*, organizado pelo comitê Volta Dilma, atenta à necessidade de falar de quem não sobreviveu; entre alguns nomes, menciona Heleny Guariba e ressalta: “... a gente cantou, cantou na torre para sair, eu me lembro até hoje da gente cantando aquela música pra Heleny sair. Ela saiu num dia de início de abril de 71 e é desaparecida política até hoje ...”. Ana afirma que no filme devemos ver além dos vivos e rememora, ainda, a última carta que Ísis Dias de Oliveira escreveu à família dizendo: “quando eu não puder mais falar vocês falarão por mim”.

O filme *Torre das Donzelas*<sup>1</sup> (2018), de Susanna Lira, potencializa uma memória que não somente menciona um passado, mas se apresenta como um estado de presente (presença e ausência)<sup>2</sup>. Lira coloca em tela mulheres que enfrentaram a tortura do Estado e que estão ali *em ato*: não *representam* somente aquilo que foi, mas *apresentam* aquilo pelo que passaram e aquilo em que se transformaram. São elas: Ana Bursztyn-Miranda; Maria Aparecida Costa; Rita Sipahi; Rioco Kayano; Rose Nogueira; Elza Lobo; Dulce Maia; Nair Benedicto; Leslie Beloque; Eva Teresa Skazufka; Robêni Baptista da Costa; Guida Amaral; Marlene Soccas; Maria Luiza Belloque; Nair Yumiko Kobashi; Ieda Akselrud Seixas; Dilma Rousseff; Lenira Machado; Ana Mércia; Ilda Martins da Silva; Iara Glória Areias Prado; Ana Maria Aratangy; Darci Miyaki; Vilma Barban; Telinha Pimenta; Sirlene Bendazzoli; Nadja Leite; Leane Ferreira de Almeida; Maria Aparecida dos Santos; Lucia Salvia Coelho; e Janice Theodoro da Silva.

Esses créditos surgem apenas ao fim da película, quando já o espectador já teve oportunidade de desenvolver uma relação com essas mulheres por meio de seus testemunhos e da corporalidade posta em cena. As estratégias cinematográficas de Lira se dão a partir da construção de um espaço que, na busca por reconstruir as celas do presídio Tiradentes, na ala conhecida como torre das donzelas, alude a uma ausência, uma topologia que fisicamente não mais existe, mas é presentificada pela direção de arte, que remonta o lugar, na presença (e na ausência) daquelas que foram presas políticas e que vivenciaram o sítio da prisão em todas as suas experiências físicas e sensíveis<sup>3</sup>. Percebe-se que ali as partilhas do sensível definem “ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2009, p. 16); o regime estético “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (Rancière, 2009, p. 34).

Nessa perspectiva, este estudo, integrado ao projeto *Experiências Políticas como Apropriações Estéticas: Lugares, Imaginários e Modos de se Dar a Ver*, propõe analisar

<sup>4</sup> O quadriculamento instala “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo”. Essa lógica exige a evitação das “distribuições por grupos”, a decomposição das “implantações coletivas” e a análise das “pluralidades confusas, maciças ou fugidias” (Foucault, 2014, p. 140). As organizações disciplinares criam, preservam e tentam perpetuar, com inteligência e eficiência, seus próprios sistemas de vigilâncias.

<sup>5</sup> Os conceitos de paisagem anestésica e espaço estético são desenvolvidos em tese de doutorado de autoria de Aline Vaz (2021) a partir de Milton Santos (1988), em que a apropriação das paisagens se dá por intermédio do movimento interativo. Nesse caso, o espaço seria determinado como um conjunto articulado de coisas e seres que se relacionam ao ver, perceber e habitar experiências sensíveis. Ou seja, “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (Santos, 1988, p. 26). Há também um diálogo com os conceitos de casa-calabouço (Fischer, 2006) e casa-concha (Bachelard, 1989), e a primeira se caracteriza por aprisionar insidiosamente, configurando-se, portanto, em uma paisagem anestésica, enquanto a segunda se define por acolher, benevolente, como um berço que protege as experiências sensíveis para então atirá-las (inseri-las) no mundo de complexas possibilidades de encontros e apropriações de lugares físicos e simbólicos, assim possibilitando a constituição de espaços estéticos.

<sup>6</sup> A definição do termo, tomada a partir da ideia de Fontanille (2014) no que diz respeito à atitude do sujeito de “continuar o curso da vida apesar de X” (p. 70), enfatiza a importância das reticências em sua expressão gráfica e simbólica: “A pontuação, aqui, funciona como abrigo de interrogações, exclamações, pontos e vírgulas (incertezas, perplexidades, pausas) de uma vida cujo curso não é interrompido. As reticências indicam a omissão de algo que não se quer ou não se pode revelar, uma suspensão ou hesitação, além da alusão a aberturas de possibilidades, que no traçado dos três pontos representariam caminhos a serem percorridos (ressalvadas as incertezas que se aninham entre as fendas do incógnito)” (Vaz, 2021, p. 24).

como as mulheres que um dia estiveram impositivamente enclausuradas em um ambiente delimitado pelo *quadriculamento*<sup>4</sup> subvertem as condições opressoras da *paisagem anestésica* – comprimida pela rarefação de apropriações físicas e afetivas –, transformando-a em *espaço estético* – constituído pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do conviver que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do ser e estar no mundo (Vaz, 2021)<sup>5</sup>. É importante observar como essas apropriações e transformações da paisagem anestésica para o espaço estético se deram tanto no presídio Tiradentes, na torre das donzelas, durante o regime militar, quanto no período das filmagens de *Torre das Donzelas*, que durou sete anos, adentrando o momento em que a presidenta Dilma Rousseff sofre o processo de impeachment e as ex-presas políticas apropriam-se do cenário cinematográfico de Lira, construindo novas experiências estéticas e estéticas e fazendo de uma arquitetura cenográfica (inicialmente a coisa em si – a paisagem) espaço de memória como processo de preenchimento e apropriação relacional.

### Imagens de uma Torre em Movimento

“... O que que é a prisão? Ela é um controle do espaço e do tempo e define o que você faz no seu cotidiano, e como você faz, e te isola. Então, qual era nosso objetivo? Não nos isolar, ter o controle do nosso espaço, dentro das nossas possibilidades, e do nosso tempo ...”. As palavras são de Dilma Rousseff no filme *Torre das Donzelas* e nos motivam, aqui, a analisar como as mulheres, que um dia foram encarceradas, reinventam, primeiramente, o lugar opressivo do presídio Tiradentes, para décadas depois transformarem a ausência desse lugar então demolido. Para isso, mantém-se alçada a memória, compartilhando-a no reencontro com aquela arquitetura – cenográfica, agora – e no encontro com o espectador, conseguindo, assim, cumprir o objetivo exposto por Rousseff: superar o isolamento, controlar espaços e tempos ultrapassando outrora as restrições dos quadriculamentos da cela e, mais de 40 anos depois, também as delimitações do *enquadramento* fílmico, construindo e possibilitando experiências estéticas coletivas.

Assim, vamos ao encontro de Jacques Fontanille (2014) ao tratar da vida coletiva e interativa como substâncias, das quais emergem formas de vida: para o pesquisador, haveria uma categoria genérica do ser/estar junto, *agir com* ou *agir contra*, podendo originar experiências interacionais arranjadas em *estilos figurais*. Desse modo, destaca-se o seguinte esquema: *ser e fazer com > conviver > forma de vida humana*. Torna-se possível mergulhar analiticamente na “relação entre o que se passa nas formas de vida e o que já foi compreendido e estabelecido nas práticas” (Fontanille, 2014, p. 68). Ao olharmos para as mulheres de *Torre das Donzelas* – no intra e no extratela –, a partir dos estudos de Vaz (2021), percebemos a subversão da paisagem anestésica delineada pelo convívio apático que paralisa e não renova, ou seja, que não permite *continuar contra ou despeito de*, constituindo o espaço estético por meio do que Algirdas J. Greimas (2002) considera *escapatórias* – construções sensíveis que desautomatizam o cotidiano. Efetiva-se, de uma forma ou de outra, a “prática de Spinoza que [ênfase adicionada] condensa várias dimensões do ‘curso de vida’ onde [ênfase adicionada] perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar” (Fontanille, 2014, p. 70). Juntas no convívio interativo e afetivo, elas perseveram *apesar de...*<sup>6</sup>: quando o cotidiano se torna insuportável, seja nos anos ditatoriais (quando eram presas políticas) ou no Brasil prestes a destituir uma presidenta eleita (Dilma Rousseff, ex-habitante da torre), dá-se o encontro entre feminilidades integrantes de variadas histórias de resistência e transgressão, subvertendo as condições anestésicas das situações ambientais:

... os envolvidos na circunstância de privação repentina de significados são capazes de criar significados substitutivos e restabelecer as relações sociais interrompidas ou, mais que isso, ameaçadas de ruptura. Portanto, mais do que uma coleção de significados compartilhados, o senso comum decorre da partilha, entre atores, de um mesmo método de produção de significados.... Portanto, os significados são reinventados continuamente ao invés de serem continuamente copiados. As situações de anomia e desordem são resolvidas pelo próprio homem comum justamente porque ele dispõe de um meio para interpretar situações (e ações) sem sentido, podendo, em questão de segundos, remendar as fraturas da situação social. (Martins, 1998, pp. 4-5)

O cotidiano seria, portanto, construído pela interação dos significados compartilhados entre os sujeitos da relação social e pela instabilidade vivida:

O vivido em Schutz é o vivido dos significados que sustentam as relações sociais. Mas, em Lefebvre, o vivido é mais que isso: é a fonte das contradições que invadem a cotidianidade de tempos em tempos, nos momentos de criação. (Martins, 1998, p. 5)

Pensar no cotidiano experienciado de forma relacional e inventiva, a partir de José de Souza Martins (1998), nos leva à reflexão sobre como o cotidiano pode tornar-se ponto de referência de esperanças renovadoras da sociedade. Martins observa o mundo de todos os dias como abrigo do tempo e da eficácia das vontades individuais, daquilo que faz a força da sociedade civil. Como uma hipótese desafiadora aos estudos do cotidiano e do homem comum, o autor parte da proposição de Karl Marx (1961, p. 203) de que “os homens fazem a sua própria História, mas não a fazem como querem e sim sob as circunstâncias que encontram, legadas e transmitidas pelo passado”.

Em *Torre das Donzelas*, ao colocar em tela as circunstâncias de um passado que intervém nas formas de vivenciar o presente, com a reconstrução arquitetônica de um espaço físico transformado em ruínas, Lira situa as mulheres outrora vitimadas em posições de restituição de suas histórias, que se misturam à história de um país que parece se empenhar em escondê-las sob destroços. Para tal reconstrução espacial sensível não bastaria apenas o esforço de uma direção de arte, mesmo que competente e apurada, sob pena de obtermos no filme meramente uma paisagem anestésica constituída por meio do simulacro de uma prisão. A força criativa advém do processo de preenchimento dos lugares físicos e simbólicos pelas personagens, do movimento relacional da corporalidade delas e dos olhares inerentes à feitura e à fruição daquilo que se entende por cinema: “De um lado, há o movimento dos simulacros da cena, oferecido às identificações do público. De outro, o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários” (Rancière, 2009, p. 18). As mulheres se apropriam do cenário e tomam a tela. São elas que iniciam o filme, delineando uma espécie de planta arquitetônica da torre das donzelas, a escada operando como um elemento de destaque nas linhas que se desenham na lousa. Enquanto esboçam e comentam seus traçados, linhas e palavras se justapõem numa espécie de rememoração e subjetivação – vê-se, por exemplo, que cada desenho da escada ganha formas próprias (Figura 2). A escadaria infere significados sensíveis a partir da experiência peculiar que cada personagem constrói com os degraus, configuradores de elos entre a torre e o espaço exterior, pontes para entradas e saídas. Lira, obviamente, poderia consultar documentos antigos e simplesmente reconstituir a escada imagetivamente; ao optar por trazer à tona as memórias sobre a escadaria, entretanto, confere visibilidade aos processos de apropriação sensível do lugar edificado – em tijolos de argila e de memória. Não mais mera estrutura de cimento inerte, mas estado presente de sensibilidade. Nos momentos finais do filme, Lira escolhe retornar aos desenhos, agora finalizados e assinados pelas respectivas autoras (Figura 3), enfatizando uma vez mais que sim, trata-se de uma *mesma* escada, mas que originou múltiplas caminhadas<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>Jorge Larrosa Bondía (2002) observa que “o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). Por isso, também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria” (p. 27). Nesta perspectiva, o encarceramento na torre das donzelas é o acontecimento comum, mas a experiência é individual: tão logo, o espectador, impossibilitado de resgatar para si a experiência dessas mulheres, poderá construir, a partir do dispositivo fílmico, sua própria experiência em acordo com as particularidades sensíveis de que dispõe para ser afetado por um novo acontecimento comum.

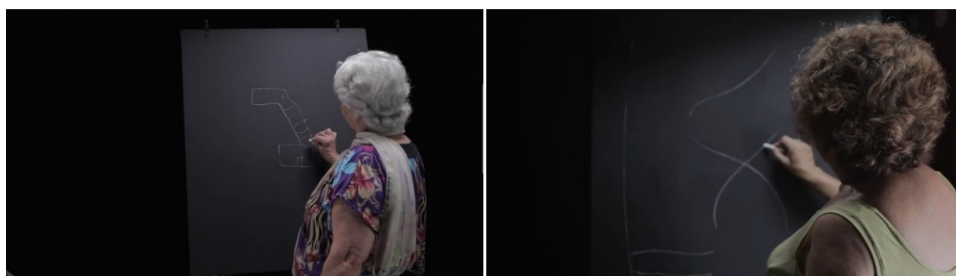


Figura 2: Esboços da escada  
Nota. Frames do filme Torre das Donzelas.

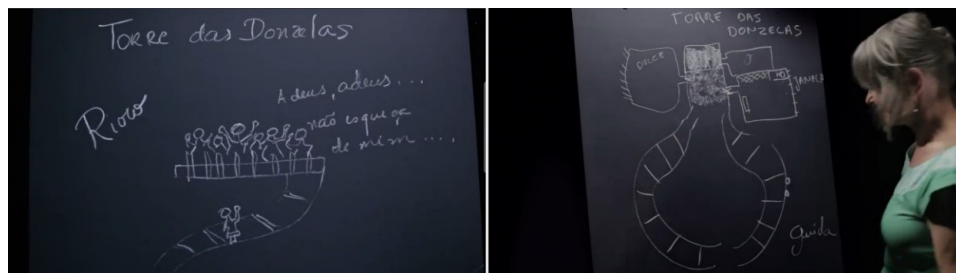


Figura 3: Desenhos finalizados da escada  
Nota. Frames do filme Torre das Donzelas.

Entre o que a torre um dia foi em aspectos físicos e o que se tornou em termos de memória, surge uma terceira imagem: a do cenário construído pela direção de arte do filme (Figura 4). Não é a torre que um dia esteve edificada no centro de São Paulo em tempos ditatoriais, tampouco aquela que vive na memória das ex-prisioneiras: é configuração cenográfica que reitera uma ausência, simulacro que, uma vez preenchido pela presença das mulheres, vai ganhando contornos afetivos, constituindo significações. Ana Bursztyn-Miranda, no cinedebate de *Torre das Donzelas*, observa que a torre cenográfica não era a torre: “todo mundo que chegava lá tinha um estranhamento, depois começava a conversar”. Assim como as mulheres que adentram o espaço e observam tudo com atenção (Figura 5), buscando (re)conhecer semelhanças, interagindo com objetos e criando uma relação com aquele novo lugar, a câmera de Lira passeia lentamente pelo ambiente, enfocando objetos cenográficos, muitos deles livros, mencionados por Dilma Rousseff como uma possibilidade de subverter o isolamento (Figura 6). Note-se que há ainda uma quarta imagem, produzida na experiência da espectralidade: não familiarizado com a torre do regime militar provavelmente – portanto não carregando a memória de tal prisão – e impossibilitado de adentrar o cenário in loco (como as personagens que transitam pelo ambiente), o espectador, ao ter o olhar mediado pela câmera e seguir o seu movimento, percorrendo a tela do cinema afetado pelo espaço fílmico, formula, por sua vez, uma imagem particular.

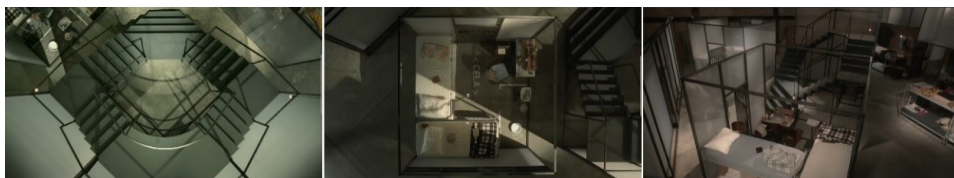


Figura 4: Cenário de Torre das Donzelas  
Nota. Frames do filme Torre das Donzelas.



Figura 5: Personagens transitam pelo cenário  
Nota. Frames do filme Torre das Donzelas.

<sup>8</sup> A CNV teve por finalidade apurar violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Lançado em 2018 e iniciado sua produção 7 anos antes, a trajetória do filme de Lira traça um caminho próximo à comissão. Vemos que para além da reconstrução dos fatos jurídicos, a CNV motiva uma quebra do silenciamento em circuitos midiáticos e manifestações artísticas. A partir desse momento formaliza-se no país o rompimento com a dita “reconciliação amnésica”, manifesta pela “moda do esquecimento”, em que “as frases banais (“virar a página”, “reconciliar-se para construir o futuro”, “pacificar”) expressam o desejo utópico de igualar no esquecimento” (Sarlo, 2016, p. 39), um igualamento amnésico do passado que interfere no presente.



Figura 6: Objetos do cenário  
Nota. Frames do filme Torre das Donzelas.

A movimentação é essencialmente atribuída ao espaço estético, pois faculta ao observador o processo de apropriação da paisagem, viabilizando a saída de estados estáticos/anestésicos para estados estéticos ao possuir o lugar que se revela entre as mediações sensíveis das relações, de ordem afetiva e comunicacional. Assim como temos um conjunto de imagens associadas à ideia da torre das donzelas, temos também uma interação de movimentos que a preenchem. Há um transcorrer histórico que se passa desde o período ditatorial, iniciado em 1964 e finalizado 21 anos depois, passando pela promulgação da Lei nº 12.528, de 16 de maio de 2012, que instituiu a Comissão Nacional da Verdade (CNV)<sup>8</sup> no primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff, até a sua reeleição, em 2014, e o consequente processo

<sup>9</sup>O processo de impeachment como um acontecimento histórico também interferiu no resultado da obra. Conforme relata Susanna Lira no cinedebate, durante as filmagens, que ocorreram no cenário da torre, Dilma Rousseff não conseguiu participar: “Foi no meio do impeachment. Lembra que ela marcou duas vezes com a gente de ir lá no estúdio e não conseguiu ir porque adiantavam a defesa do impeachment? Sempre rolava alguma coisa”. Rousseff, então, aparece em cena apenas fornecendo depoimentos individuais (consequentemente, as companheiras de outrora não puderam estar com ela).

<sup>10</sup>Ana Bursztyn-Miranda relatou durante o cinebate a dificuldade enfrentada por Lira para realizar o filme: “Várias companheiras eram contra, porque a gente já foi muito usada, né? Os militantes em geral. Então você não sabe muito bem quem é, não é da nossa geração, não viveu isso, qual é o olhar dela, o que ela vai falar, teve uns jornalistas que distorciam um pouco as coisas que a gente falava, então foi muito preocupante e houve um embate ali, né? Uma que hoje é *fanzoca* da Susanna. Tiveram que fazer reuniões para debater com a Susanna porque não estavam querendo fazer esse filme. E tem companheiras maravilhosas que não fizeram, eu sinto pena disso até hoje”.

de impeachment, concluído em 2016<sup>9</sup>. Essas movimentações, que têm início com um golpe militar e anos depois se deparam, no momento de produção do filme, com uma democracia novamente posta em risco, funcionam como motores para que as mulheres convidadas por Lira aceitem participar das filmagens<sup>10</sup>, subvertendo, assim, lembranças potencialmente opressivas por meio da presença de seus corpos atuantes e resistentes, que tomam a tela pelo movimento relacional com o cenário, preenchido pelas interações humanas (Figura 7): emocionam-se no reencontro, abraçam-se e percorrem o ambiente juntas, curiosas com a reconstrução da torre; sentam-se em círculos e rememoram momentos que vivenciaram no presídio Tiradentes; e, do topo da escadaria, entoam juntas, novamente, a canção com que tantas vezes celebraram despedidas de companheiras que deixavam o cárcere, muitas das quais até hoje desaparecidas.

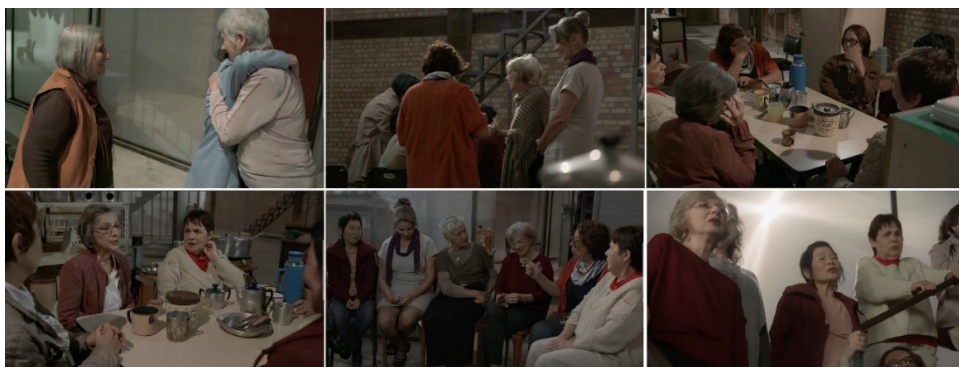


Figura 7: Encontro das personagens  
Nota. Frames do filme *Torre das Donzelas*.

O movimento no ambiente de uma prisão é, sem dúvida, limitado. Não obstante, pode ser relacional, entretecido nas pequenas minúcias do dia a dia. Essa movimentação, em certa medida restrita, mas que possibilita construções sensíveis, é enfatizada pelo olhar de Lira ao reiterar planos detalhados enfocados nas mãos das mulheres (Figura 8). Mesmo quando as personagens se encontram estáticas, relatando suas histórias em frente à câmera, as mãos movimentam-se e se comunicam com os closes selecionados pela diretora, funcionando como elo entre o corpo e as coisas do mundo e como realizadoras que buscam no espaço fílmico (re)fazer tarefas cotidianas levadas a cabo no cárcere, como atividades culinárias e de artesanato. As mãos, por vezes percorrendo o corrimão da escadaria, atuam como personagens que escrevem, tricotam, cortam e desenhavam, efetivando processos criativos e proporcionando ênfase e sustentação a discursos e posturas.

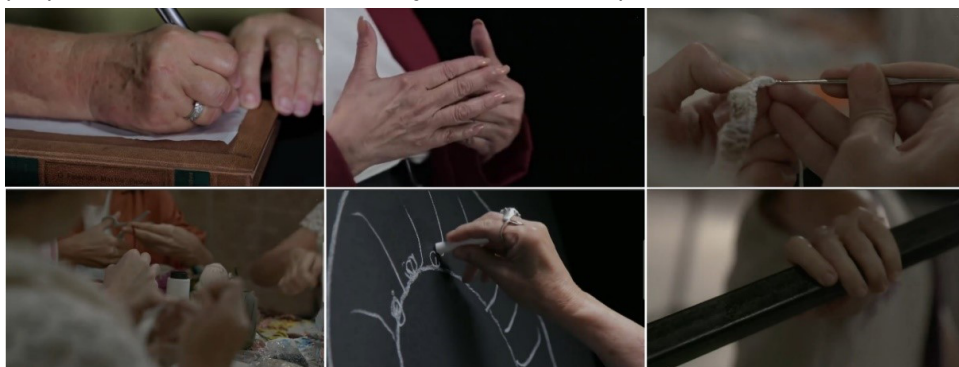


Figura 8: Enfoque nas mãos  
Nota. Frames do filme *Torre das Donzelas*.

*Torre das Donzelas* supera a mera representação de uma prisão à medida que mostra – no conjunto de imagens simbólicas – que o ambiente do cárcere, primeiramente mantido pelo regime ditatorial e depois remontado por meio dos elementos cinematográficos, é modulado pelas formas de vida das mulheres, as quais, uma vez ali instaladas, contaminam e subvertem, em certa extensão, a condição primordialmente opressiva a que são expostas. Os depoimentos de Nair Benedicto e Telinha Pimenta ressaltam a apropriação de uma paisagem inóspita em um espaço de convívio acolhedor: “Quando a gente foi pra torre a gente encontrou uma sala absolutamente fétida, imediatamente a primeira coisa que a gente fez

foi pedir água, balde e lavar aquilo tudo e tal, porque realmente era insuportável” (*Torre das Donzelas*, 2018, 45:15).

A gente chegou e tinha uma coisa enfileirada de beliche, beliche, beliche, beliche, dava uma impressão horrível. E eu com essa outra arquiteta a gente resolveu mudar, então tiramos todo mundo do celão, lavamos o celão, desmontamos todos os beliches e criamos uns espaços como se fossem salinhas. Esses espaços foram legais, porque a gente tinha maior integração. (*Torre das Donzelas*, 2018, 46:10)

A torre das donzelas era ocupada por habitantes que *apesar de...* tomam esse lugar como espaço de resistência e existência. Conforme observa Rousseff, a torre propiciou-lhes uma experiência política construtiva, mesmo em uma situação extrema de repressão: “Eu acho que nós demos felicidade para nós na pior situação possível; tentar humanizar o absoluto desumano é uma tarefa hercúlea, e aquele número lá de mulheres fez isso um pouco, ou seja, nós ganhamos deles ali” (*Torre das Donzelas*, 2018, 01:22).

### Considerações Finais

Este estudo teve como propósito lançar um olhar analítico ao filme *Torre das Donzelas*, a partir das noções de paisagem anestésica e espaço estético (Vaz, 2021) e com base nas concepções de formas de vida postuladas por Jacques Fontanille, considerando que o convívio e as inerentes interações constroem formas de perseverar *apesar de...* Embora as mulheres tenham enfrentado atrocidades enquanto presas políticas, nas limitações do cárcere acontece um movimento de resistência que se atualiza, seja em tempos ditatoriais ou no período em que transcorrem as filmagens dirigidas por Susanna Lira.

Dilma Rousseff e Lúcia Salvia Coelho rememoram o dia da saída do presídio Tiradentes:

Chegaram e falaram “arruma a mala que você tá saindo”; a mala tinha sido arrumada, desarrumada, arrumada, desarrumada, então, eu percebi que eu ia ter saudades delas também . . . de um lado era a liberdade, mas de outro lado eu estava perdendo também muita coisa, que era esse convívio, né? Tem relações afetivas que você tem, que você herda, essas não, você escolheu, né? Eletivas. São relações eletivas, que você eleger e que a vida te deu, né? É que nem sua família, elas fazem parte da minha família. É diferente eu acho, uma prisão como a nossa e de uma outra que você sai com alívio, é uma conquista, é a sua liberdade, é o resto da sua vida, mas não é a mesma sensação de liberdade. (*Torre das Donzelas*, 2018, 01:24)

No momento em que eu saí, que eu fechei a porta da torre, quer dizer não fechei, acho que fecharam *pra* mim, que eu sai da “Torre”, eu disse “eu não posso sair da torre; a minha possibilidade de fazer alguma coisa era a torre, lá fora eu não tenho chance; então, eu quis voltar pra torre, porque eu sabia que lá dentro a gente conseguia alguma coisa, nós tínhamos todas as mesmas ideias basicamente, a gente era contra a repressão e que eu seria muito mais presa em casa, que de fato fui por toda a circunstância, do que dentro da torre, a torre representava um grito pela liberdade, uma certa liberdade. (*Torre das Donzelas*, 2018, 01:26)

Ambas falam em liberdade. É notável que podemos ser livres em ambientes que se colocam como opressores e ser oprimidos em ambientes que se dão a ver como libertários. Efetivamente, o que determinará de fato se um lugar será redutor ou construtor de possibilidades sensíveis serão as formas de apropriação; paisagens anestésicas podem ser reconstituídas em espaços estéticos por meio de superações que busquem constantemente transformar *incômodos* em *cômodos*, pois são as urgências que estimulam as mudanças radicais: “Essas necessidades ganham sentido na falta de sentido da vida cotidiana. Só pode desejar o impossível aquele para quem a vida cotidiana se tornou insuportável, justamente porque essa vida já não pode ser manipulada” (Martins, 1998, p. 6). Logo, poderá construir um espaço estético aquele que um dia esteve acomodado na paisagem anestésica; há de se constituir na forma de vida automatizada uma perfuração, uma transgressão que viabilize formas de vida estéticas que apresentem possibilidades de (re)existir *apesar de...*

É aí que o reencontro com as descobertas das orientações fenomenológicas ganha novo e diferente sentido. Pois, é no instante dessas rupturas do cotidiano, nos instantes da inviabilidade da reprodução, que se instaura o momento da invenção, da ousadia, do atrevimento, da transgressão. E aí a desordem é outra, como é outra a criação. Já não se trata de remendar as fraturas do mundo da vida, para recriá-lo. Mas de dar voz ao silêncio, de dar vida à História. (Martins, 1998, p. 6)

Guida Amaral, por sua vez, observa, no filme, que a grande vitória da ditadura foi, talvez, o silêncio. A derrubada do presídio Tiradentes foi uma tentativa conveniente de provocar uma espécie de amnésia histórica, assim como o silenciamento do trauma também contribuiu para uma dita reconciliação amnésica com o período ditatorial. Quando Lira busca reconstruir a torre das donzelas, as mulheres que um dia estiveram na condição de presas políticas – buscando sempre subverter essa imposição – também reconstróem suas histórias, não como remendos no tecido esgarçado da peça de roupa que já não veste mais, mas como as tramas de um ser e estar no mundo a partir de experiências de vida. No caso, vivências históricas que em tela são transformadas em experiências estéticas de partilha afetiva, mais uma vez ressignificando paisagens anestésicas como espaços estéticos, em um conjunto de conteúdos axiológicos e sensíveis continuando *apesar de...* Enfim, a torre das donzelas, como conjunto de celas do presídio Tiradentes e como realização cinematográfica, reergue-se altivamente em experiência estética e experiência política. Como adverte Susanna Lira durante o cinedebate, ela não faz um filme *sobre* pessoas; faz um trabalho cinematográfico *com* pessoas, permitindo a produção de uma obra que afeta e se deixa afetar pelas presenças e pelas ausências que, se não se dedicam à talvez impossível reconstrução da memória de um passado, empenham-se em edificar a memória presente.

## Referências

- Vaz, A. (2021). *Nuevo Cine Argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras: Paisagens anestésicas e espaços estéticos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero* [Tese de doutorado, Universidade Tuiuti do Paraná]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UTP. <https://bit.ly/3xHrHor>
- Fischer, S. (2006). *Clausura e compartilhamento: A representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar*. São Paulo: Annablume.
- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, (19), 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- Bursztyn-Miranda, A., Teresa, L., Aires, M., Goffman R., & Lira, S. (2020, 27 de setembro). *Torre das Donzelas* [Debate]. Facebook. <https://bit.ly/3zaJnKi>
- Freud, S. (1996). O estranho. In J. Strachey (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (pp. 233-276). Imago.
- Fontanille, J. (2014). Quando a vida ganha forma. In E. M. F. S. Nascimento & V. L. R. Abriata (Orgs.), *Formas de vida: Rotina e acontecimento* (pp. 55-85). Coruja.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Vozes.
- García, L. I. (2018). *La comunidad en montaje: Imaginación política y postdictadura*. Prometeo.
- Greimas, A. J. (2002). *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker.
- Lira, S. (Diretora). (2018). *Torre das Donzelas* [Documentário]. Modo Operante.



Martins, J. S. (1998). O senso comum e a vida cotidiana. *Tempo social*, 10(1), 1-8. <https://doi.org/10.1590/ts.v10i1.86696>

Marx, K. (1961). O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In K. Marx & F. Engels. *Obras escolhidas* (2a ed.). Vitória.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: Estética e política*. Editora 34.

Santos, M. (1988). *Metamorfoses do espaço habitado*. Hucitec.

Sarlo, B. (2016). *Paisagens imaginárias*. Edusp.