

## Sobre vivência e testemunho no *Documentário Performático Heroicizante*

### *About experience and testimony in the Heroicizing Performative Documentary*

Augusto Sarmiento-Pantoja

Universidade Federal do Pará

**Resumo:** Analisaremos no presente estudo a relação entre sobrevivência e trauma e sua relação com o testemunho no documentário *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e a construção da personagem anônima e as testemunhantes de suas experiências no cárcere, correlacionando a vida presente e suas formas continuar a luta e a resistência. Vemos em outros documentários a emergência do testemunho como estratégia de construção da categoria *Documentário Performático Heroicizante* (DPH) e suas relações com o as categorias testemunho *testis*, *superste* e *arbiter*. Observaremos como o testemunho é questionado pela narradora, pois não aceita a “pseudo” normalidade descrita pelas testemunhas, pois, para a “narradora” de *Que bom te ver viva*, é preciso compreender a necessidade e a impossibilidade de superar o trauma. Serão fundamentais para a análise as reflexões de Benveniste (1969), Seligmann-Silva (2001; 2008) e Sarmiento-Pantoja (2021, 2019, 2016), sobre o testemunho. Cornelsen (2019) e Didi-Huberman (2000, 2013); sobre a sobrevivência, entre outros.

**Palavras-chave:** Cárcere. Sobrevivência. Testemunho. *Que bom te ver viva*.

**Abstract:** In the present study, we will analyze the relationship between survival and trauma and its relationship with the testimony in the documentary *Que bom te ver viva* (1989), by Lúcia Murat and the construction of the anonymous character and the witnesses of her experiences in prison, correlating the present life and their forms continue the struggle and resistance. We see in other documentaries the emergence of testimony as a strategy for constructing the Heroicizing Performance Documentary (DPH) category and its relations with the categories testimony *testis*, *superste* and *arbiter*. We will observe how the testimony is questioned by the narrator, as she does not accept the “pseudo” normality described by the witnesses, because, for the “narrator” of *Que bom te ver viva*, it is necessary to understand the need and impossibility of overcoming the trauma. The reflections of Benveniste (1969), Seligmann-Silva (2001; 2008) and Sarmiento-Pantoja (2021, 2019, 2016) on testimony will be fundamental to the analysis. Cornelsen (2019) and Didi-Huberman (2000, 2013); about survival, among others.

**Keywords:** Prison. Survival. Testimony. *Que bom te ver viva*.

**Recebido em 2 de julho de 2024.**

**Aprovado em 20 de novembro de 2024.**

## Considerações Iniciais

“A psicanálise explica  
Porque se enlouquece,  
Não porque se sobrevive”

Bruno Bettelheim

A epígrafe se encontra no filme logo após a declaração sobre o tempo histórico do golpe de 31 de março de 1964 e os efeitos da promulgação do AI-5, que legitimou a prática de tortura sistemática e se tornou um dos motivadores para a construção do filme de Lúcia Murat. O texto anuncia que o documentário *Que bom te ver viva (QBTVV)*, de Lúcia Murat, seria um filme “sobre os sobreviventes destes anos”. Logo depois aparece a citação de Bruno Bettelheim, colocando em debate a relação entre loucura e a sobrevivência, que discutiremos mais adiante.

Quando assisti pela primeira vez ao filme de *QBTVV* (1989), sabia que seria um grande desafio analisá-lo, por diversos motivos. O primeiro, por não ser mulher e não poder estar ou me colocar no lugar daquelas sobreviventes. Segundo, por não ser nem sobrevivente, nem descendente ou parente de sobrevivente, que possa ter a experiência de escuta mais presente. Terceiro, minha formação acadêmica não foi na área do cinema, muito menos no documentário, apesar de ter um grande contato com o cinema em minhas pesquisas e em meus projetos. Por fim, por pertencer ao imenso contingente de pessoas que foram alienados pelo estado e pela mídia em relação aos acontecimentos da ditadura civil-militar, em minha memória, a partir de 1977, quando nasci, não há referências à ditadura, nem a violência de estado. Por isso, quando tomei ciência das atrocidades ocultadas para o grande público, senti o compromisso de estudar e entender como a violência da ditadura ficou durante tanto tempo apagada, ao ponto de muitas pessoas, ainda defenderem a ditadura e pedir para que ela volte, mais de 60 anos depois.

Para mim, esse é um absurdo, que deve ser combatido de frente, com textos e ações que visibilize aqueles horrores, para que não caia no esquecimento. Essa impressão de desconhecimento da profundidade das ações da ditadura, não são exclusivas minhas, pessoas que viveram a experiência da prisão e da tortura, depois da ditadura, também se surpreendem com a amplitude que tomavam as garras ditatoriais, Beatriz Barbieri, quando apresenta seu testemunho a Janaína Teles e Marcelo Ridenti, para o projeto

*Intolerância e Resistência: testemunhos da repressão política no Brasil* (2010), nos apresenta que ter vivido a experiência da resistência à ditadura civil-militar, não tinha sido suficiente para que ela tivesse a real compreensão do que foi a repressão:

Antes da comissão de Anistia eu assessorei voluntariamente o Belisário na Comissão de Reparação da Tortura pelo Estado de São Paulo. Foi um momento muito importante, eu achava que tinha certo conhecimento do que tinha acontecido nesse país e, com essa vivência de dois anos na Comissão eu vi que eu conhecia quase nada e que realmente a ação da ditadura militar foi mais cruel, que atingiu não só as pessoas realmente, como atingiu gerações. (2010, p. 113).

O filme de Lúcia Murat, foi a primeira obra centrada na experiência de sobrevivência de mulheres que militaram na luta contra a ditadura civil-militar brasileira, não mais como parte de um grupo de apoio, e sim, como integrantes da linha de frente dos movimentos de resistência. *QBTVV* é uma obra instigante, pois os testemunhos ali presentes, sensibilizam e chocam a inúmeros espectadores. Os depoimentos das militantes não se limitaram a narrar as ações contra a repressão das quais participaram ou coordenaram, pelo contrário, o que movimentava boa parte daqueles depoimentos era a necessidade de reconhecimento do papel das mulheres na luta e na sua sobrevivência, já que todas elas eram vítimas do regime. Para Lúcia Murat essa condição de vítima, foi um dos motivos que fizeram ela usar a ficção no documentário, a diretora do filme, nos explica em seu depoimento, dado a Janaína Teles, para o projeto *Intolerância e Resistência: testemunhos da repressão política no Brasil* (2010):

Muitas das meninas entrevistadas falaram sobre a dor, a loucura, mas quando você fala, você não desperta no espectador contra você porque você está falando e, ao mesmo tempo, você é vítima, você não consegue escapar da situação de vítima. Então aquele teu momento de raiva, de agressão, que você não consegue escapar da situação de torturada, você não consegue passar isso para o espectador porque você está ali sempre sendo vista como vítima (2010, p. 398).

Os depoimentos encontrados no documentário denunciam a cobrança, dos familiares e amigos, pelo esquecimento e a desistência de recuperação da memória de sobrevivente, de mortos e desaparecidos. Sabemos o quanto os traumas produzidos pela tortura podem ser difíceis de serem compreendidos e suportados por aqueles que acompanham o sofrimento da experiência da sobrevivência, por isso, no filme encontramos também a insuportabilidade da escuta e a manutenção da memória.

Ao contrário do que ocorreu em outros países da América Latina, os sobreviventes no Brasil são ainda hoje considerados, principalmente pelo Estado, como um estorvo, pois esses sobreviventes teriam culpa por remoerem suas lembranças e, por isso, não

conseguiram superar o passado, não esquecem! Mas é possível esquecer? Por que existe um apelo tão evidente pelo esquecimento? Para responder tais perguntas e outras que surgiram no andamento desta pesquisa fomos levados ao trabalho incessante de assistir inúmeras vezes a esse filme e outros mais. Mesmo com todo o investimento de tempo para dar conta da compreensão dos filmes, é possível que não consigamos responder a contento a todas as indagações, porque as explicações são muitas vezes formas de trazer a código, o que o trauma obscureceu e até apagou.

### **1. Sobre o documentário Performático Heroicizante**

O filme de Murat, faz parte de um conjunto representativo de documentários brasileiros, analisados em minha tese de doutorado Sarmiento-Pantoja (2016). Nesse estudo, analisei documentários como: *Um cabra marcado para morrer* (1984), *15 filhos* (1996), *No Olho do furacão* (2002) *Hércules 56* (2006), *Caparaó* (2007), *Araguaia: campo sagrado* (2011), *Marighella* (2012), entre outros. No estudo que apresento aqui, de alguma forma revisitarei tais filme, isso porque há vários liames, entre eles, um chama atenção, a preocupação em mostrar como sobreviveram aqueles que um dia foram vítimas da ditadura e, de certo modo, buscam recuperar um sentido para a condição de sobrevivente, como destaca a diretora do filme, quando usa a citação de Bruno Bettelheim que nos faz refletir, que sobreviver não é algo simples de lidar, pois ainda é preciso dar conta do respeito que nossa sociedade deveria ter para com quem lutou contra a ditadura, foi derrotado, sobreviveu e continua sua luta.

Logicamente suas lutas não são mais as mesmas, mas elas se confundem com a necessidade de se manter íntegro, fiel a seus princípios, mesmo que essa posição o relegue ao esquecimento, associando assim ao conceito de *resistências*, não apenas aquela ligada à luta, mas aquela se dá depois dela. O que fazer quando se sobrevive? Como se manter íntegro? Como é possível permanecer resistindo? Quais são as formas de resistir?

Entendemos que a resistência é provinda do jogo de poder e este é a relação que se estabelece entre as forças que se encontram presentes e em movimento em todos os espaços, públicos ou privados. O jogo de forças é constante e incessante, visto que as forças permanecem eternamente em debate. É possível haver tensões durante o debate entre as forças. (Sarmiento-Pantoja, 2023, p. 145)

*Que bom te ver viva* se constitui naquilo que chamamos na tese de *documentário performático heroizante (DPH)*<sup>1</sup>, não somente por serem constituídos, quase exclusivamente, por depoimentos de sobreviventes, mas também porque urge em seus discursos a necessidade de rever o tratamento ainda hoje dado ao sobrevivente. Nos filmes que classifico de DPH, vemos a indignação dos sobreviventes, pelo fato de sentirem que a sociedade os julga e os condena por terem sobrevivido às sevícias, às torturas e às humilhações produzidas nos porões da ditadura. Em *QBTVV* encontramos um alto grau a subjetividade, movido pela presença/ausência da figura física da diretora no documentário, uma estratégia construída por Lúcia Murat, ao inserir uma personagem que entremeia os depoimentos das sobreviventes, a personagem ficcional é interpretada pela atriz Irene Ravache. Vejamos como Lúcia Murat entende essa escolha:

O filme ser feito sobre as mulheres, pode ser que o resultado seja esse, “*os homens não falam, as mulheres falam*”. Mas a opção não foi uma opção feminina e nem raciocinada nesse sentido, foi uma opção puramente dramática. Quando eu pensei em fazer o filme, eu falava: “*eu queria me acercar com a questão da tortura*”. Você não consegue definir a tortura, você não consegue definir porque o torturador existe, você não consegue definir nada disso, eu queria me acercar, eu achava que o documentário não era o suficiente para eu me acercar da questão da tortura. Então, eu queria misturar ficção e o documentário porque eu queria trabalhar com o limite da loucura (2010, p. 398) (*grifos da autora*).

A personagem não tem nome, ela seria uma espécie de *alter ego* da cineasta, que também, como suas depoentes, foi militante na luta contra a ditadura e, por isso, representa muitas outras mulheres que não deram seu depoimento, mas podem se identificar na presença da personagem ficcional no filme e ir mais a fundo nas questões entorno do trauma, que por vezes será ficcionalizado no documentário, quando ele não vem à tona nos depoimentos das sobreviventes.

Lúcia atuou no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), vivendo experiências similares às das 8 mulheres presentes no documentário, como a prisão e a tortura nos diversos porões da repressão:

Eu estava na casa do estudante, a Índia (nome de guerra de Marilena) foi lá me visitar, aí cercaram a casa, e esse estudante de medicina que era dono do apartamento foi muito legal, ele chegou e avisou, ele não sabia de nada, eu estava alugando a casa dele, ele chegou e falou: “*Estão cercando a casa*” (...) Foi no dia 31 de março o dia

---

<sup>1</sup> Na tese defendo que o conceito de documentário performático, pensado por Bill Nichols, em *Documentário: uma introdução*, não consegue dar conta da complexidade que aponto, por isso, proponho que a performance de Nichols seja lida para além da presença do documentarista no filme, pois a sua presença/ausência não define a performatização e sim, quando ela está associada a necessidade de propor uma identificação e subjetivação ente o documentarista e seus entrevistados. (Sarmiento-Pantoja, 2016). Ver também Sarmiento-Pantoja, 2013.

que a gente foi presa, eu sei porque eles comemoraram, abriram champanhe lá dentro do DOI-CODI, coincidiu com o dia do golpe.

(...)

Bom, aí começou o horror a gente já saiu de lá apanhando dentro do carro. Botaram o capuz já foi no pau, aí foi pau. Era madrugada eu imagino. (2010, pp. 373-374) (*grifos da autora*).

Outros filmes como *15 filhos* e *Marighella* também possuem uma marca performática muito acentuada da presença e da referencialidade de suas diretoras, pelo vínculo que existiu entre elas e seus parentes. Nestes dois filmes, as diretoras viveram os traumas decorrentes da morte, desaparecimento e tortura, mas, como eram crianças, buscaram coisas diferentes das de Murat em suas películas.

Em *15 filhos* (1996), Maria Oliveira e Marta Nehring, filhas de presos políticos, buscam denunciar o horror de terem sido usadas pela repressão, ainda crianças, para torturar seus pais e, o pior de tudo, presenciando o aniquilamento de seus parentes, sem saber ao certo o que estava acontecendo, nem porque estavam ali, presa, como destaca Maria Oliveira: “Sempre ela teve a preocupação de onde eu estava, mas que eu não sumi de vez, porque ela sofreu ameaças de que me torturassem para que ela falasse alguma coisa” (*15 filhos*, 1996, 6’07” - 6’18”)<sup>2</sup>. Ou no depoimento de Marta Nehring, sobre a reconstituição de uma memória do pai morto pela ditadura: “Eu fui atrás das pessoas que me militaram com ele, eu tentei realmente reconstituir um pai... Sim. Agora... isso não resolve! ... Isso não resolve! Eu tento isso, porque é um jeito de eu entender hoje” (*15 Filhos*, 1996, 15’35” - 15’52”).

No caso de Isa Grinspum Ferraz, a experiência com a morte do tio, Carlos Marighella, foi uma das poucas situações vivenciadas por ela quando criança com os horrores da ditadura. Até então, a cineasta deixa claro que a figura heroica de *Marighella* não tinha nada a ver com o “tio Carlos”, mas após saber que o ele era o revolucionário Carlos Marighella, Isa passa a ter simpatia com a luta contra a ditadura, mesmo que ela não tenha se envolvido diretamente em nenhuma ação da resistência à ditadura, mas sofre os efeitos da morte daquela morte e busca construir uma narrativa que explique essa simbiose entre o tio e o revolucionário, vejamos a narração em *voz over*, feita por Isa, no início de seu filme:

Um dia faz mais ou menos 40 anos, papai foi me levando para a escola e aí ele me disse: Isinha, vou te contar um segredo que você não vai poder contar para ninguém.

<sup>2</sup> Usaremos aspas simples para representar os minutos e aspas duplas para representar os segundos da temporização dos filmes citados.

O tio Carlos é o Carlos Marighella. O tio Carlos era casado com a tia Clara, irmã da minha mãe e, desde que eu me lembro de mim, eles estavam sempre aparecendo e desaparecendo lá de casa. Tio Carlos era carinhoso, brincalhão, escrevia poemas para a gente e contava histórias sobre lugares distantes. Eu nunca tinha associado o rosto dele com as fotos dos jornais, das revistas e dos cartazes de procura-se que estavam espalhados pela cidade toda. Carlos Marighella era o inimigo número um da ditadura militar. Em 1969, ele foi assassinado pela ditadura em uma rua de São Paulo. Eu acho que esse filme começou a ser feito nesses dias, porque eu sempre quis saber quem foi afinal Carlos, esse tio querido e proibido, que viveu quase quarenta anos clandestino, sem deixar pistas. (Marighella, 2012, 1'27 – 2'50")

Vemos duas formas distintas de documentário performático, pois transparece que a cineasta de Marighella, diferente das cineastas de *15 filhos*, deseja humanizar a figura do tio, deixando o herói para segundo plano, mostrando para o público um lado familiar que lhe é esquecido, sem deixar de revigorar o heroísmo de suas ações, inclusive em relação a seu assassinato. O heroísmo neste filme fica por conta do testemunho de outros sobreviventes, militantes que lutaram com Marighella e sua “tia Clara”, a qual ganhará protagonismo como a esposa revolucionária do “tio Carlos”.

Os testemunhos e as testemunhas que figuram no documentário de Isa, reverberam uma forma de testemunho pouco explorado até então, se trata do *testemunho arbiter*, forma testemunhal que analiso em estudos anteriores (Sarmiento-Pantoja, 2016; 2019; 2021). Nesses filmes, a principal forma de testemunho explorada pelas realizadoras é o *testemunho arbiter*, uma vez que

representa a figura da testemunha que ouve e julga, sem ter participado daquela experiência. Em suma, é o juiz que vai analisar de fora o fato sem envolvimento direto com a cena e por isso sua presença não seria notada. Nesse sentido, o arbiter, o árbitro, o juiz, na condição de testemunha (auricular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários do que vê ou vive. (2019, p. 13)

Observemos que o processo de rememoração está marcado por um trabalho suplementar de memória do que se ouviu sobre a matéria narrada, pois no período em que se deram os fatos, as testemunhas ou eram muito crianças, o que faz com que seus testemunhos sejam repletos de memórias dos outros, ouvidas, analisadas e reproduzidas como suas; ou não viram ou viveram as experiências, pois não se encontravam na cena narrada.

O lugar do *testemunho arbiter* é secundário, mas também terá seu espaço, mesmo quando o centro dos depoimentos esteja fincado nos *testemunhos superstes* (o sobrevivente, o mártir) ou no *testemunho testis* (a testemunha ocular, o que viu),

encontramos a oitiva muito presente na cinematografia documental, mesmo ela não sendo o centro dos depoimentos.

Filmes como *Um cabra marcado para morrer* (1984), *Caparaó* (2007) e *Araguaia: campo sagrado* (2011), a procura por retirar da invisibilidade a guerrilha rural e trazer para à baila a denúncia de como a ação da ditadura brasileira atingiu trabalhadores rurais e lideranças do campo, ou mesmo a insurgência de ex-militares a expulsão das forças armadas por relações com a esquerda fizeram com que tais filmes se baseiam no testemunho *testis* e *superstes*, mas também se utiliza de pesquisadores, jornalistas, agricultores e pessoas comuns para trazer o relato daqueles que não viveram diretamente, mas estão munidos de narrativas coletadas de sobreviventes e de observadores dos eventos históricos, como aqueles que ouviram e tem autoridade para narrar o resultado de suas pesquisas e escutas.

Já os filmes *No olho do furacão* (2002) e *Hércules 56* (2006), a presença do *testemunho arbiter* é mais tênue, fixa-se em momentos em que os sobreviventes falam da narrativa que “escutou” ou “conhece”. Histórias contadas pelos sobreviventes, mas que não são as suas memórias, nem experiências pelas quais vivenciou, mas experiência a eles contadas, como podemos ver no depoimento de Carlos Eugênio Paz, questionando o estereótipo de existia sobre a militância, de não ter espaço para o amor:

Tem um caso concreto que eu conheço de uma companheira que estava morando com um companheiro e apaixonada por um companheiro, que de repente o companheiro quis acabar a relação e estavam no mesmo aparelho. Disse que estava querendo acabar, porque estava apaixonado por outra companheira. De repente essa companheira chegar e dizer para ele: Traz ela para cá. E essa companheira ir para lá. E a outra companheira ceder a cama para os dois dormirem juntos e fazerem amor. (No olho do furacão, 2002, 22'16" - 22'48")

Em todos esses filmes temos casos em que as diretoras e os diretores performatizaram em seus filmes, fazem parte dos mesmos e, em alguns casos, são entrevistadas em seus próprios filmes, mas que formulam o seu fazer e o seu testemunhar de formas bem distintas.

No documentário *Que bom te ver viva*, fica evidente a necessidade de a diretora usar sua arte para denunciar e questionar o Estado repressor, mas sem aparecer física ou em *voz over*, para isso cria a personagem ficcional, ao contrário dos outros filmes que encontramos seus diretores presentes, seja como entrevistadores, seja como entrevistados, seja com o uso da *voz over*. Mas sem dúvida, todos esses filmes, a presença autoral do diretor vem com o intuito de denunciar a ditadura que tantas vezes os tentou calar, além de marcar seus testemunhos *superstes*, que as coloca como sobreviventes, que

externalizam suas experiências individuais como parte de uma complexa teia de testemunhos *testis*, quando a narrativa da testemunha ocular, o terceiro, reverbera a necessidade de narrar uma memória coletiva.

Esses testemunhos de autoria dessas e desses documentaristas, mostram o quanto os filmes são performáticos, pois mesmo quando não temos a presença e o *voz over* da diretora encontramos a *performance* de seus gestos, de seus traumas, quando ela salienta uma coisa ou outra. O filme fomenta a narração da experiência traumática e, com isso, passam a se expressar a partir dos traumas e dos testemunhos de seus entrevistados numa relação dialógica, do tipo “era exatamente isso que eu teria dito!” Vamos às análises!

## 2. É sobre viver...

Nessa noite parada sobrevivemos.  
Sobreviveremos.  
Ficou-nos a crença, de resto, inextinguível,  
na manhã proibida.

Pedro Tierra, 1979<sup>3</sup>

*Que bom te ver viva*<sup>4</sup>, lançado por Lúcia Murat no ano de 1989 e apresentado pela primeira vez no 17º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, no dia 13 de junho, foi recebido com grande entusiasmo entre os críticos da época ao considerarem ser ele um filme fundamental, por tratar de feridas ainda abertas pela ditadura e mantidas eriçadas por conta da Lei de Anistia, a qual fez com que fosse instaurado no Brasil um acordo de silêncio e esquecimento.

Felizmente, Lúcia Murat entre outros artistas e cineastas, não permitiram que esse silêncio perdurasse, mas não foi nada fácil. Daniella Tega (2010, p. 74), em seu estudo *Mulheres em foco*, ao analisar o filme de Murat, explica que o filme e a diretora viveram vários momentos de tensão, desde ameaças veladas antes do lançamento até a apreensão do filme que “estava preso na EMBRAFILME”, por conta das tensões sobre o fechamento

<sup>3</sup> Última estrofe do poema *sobreviveremos* de Pedro Tierra, que compõe o acervo do projeto Memorial Poético dos Anos de Chumbo (MPC). Disponível em: <https://mpac.ufes.br/listing/sobreviveremos/>

<sup>4</sup> O filme foi projetado em vários festivais Internacionais e teve uma receptividade boa, como o Festival of Festivals (Toronto, 1989), Festival de Mujeres (Buenos Aires, 1990), San Francisco Film Festival (1990), Muestra Internacional del Nuevo Cine (Pesaro, Itália, 1990), Manheim Festival (Alemanha, 1990), Human Rights Festival (NY, EUA, 1991), Yamagata Film Festival (Japão, 1991). Mas foi durante o Festival de Cinema de Brasília que alcançou seu apogeu, quando ganhou os prêmios de Melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, Melhor Montagem (Vera Freire) e Melhor Atriz (Irene Ravache).

da estatal, concretizado em 1990, no governo de Fernando Collor de Melo<sup>5</sup>. Assim que o filme foi finalizado, Lúcia tinha muito receio sobre como seria recebido o filme e o que ainda poderia enfrentar, vejamos outro fragmento de seu depoimento para Janaína Teles:

O meu grande receio quando terminei o *Que bom te ver viva*, eu tinha um medo real porque naquela época você ainda recebia certos telefonemas de ameaça. Obviamente, eu ainda era muito perseguida, eu me lembro, que uma noite eu tirei a minha filha de casa porque eu achei que iam jogar uma bomba lá em casa, em 1988, dez anos depois da anistia, eu ainda tinha esses medos e teve alguns telefonemas esquisitos. (2010, pp. 397)

O filme de Lúcia Murat, de forte teor político, será alvo de perseguições, já que fazia pouco mais de 10 anos que a lei da Anistia<sup>6</sup> tinha sido aprovada e o pacto de silêncio acerca da ditadura civil-militar começava a ser quebrado, como destaca Pedro Lapera (2007, p. 94): “há a intervenção política do filme nos debates sobre os efeitos da ditadura na política e no cotidiano brasileiro”. Essa quebra do silêncio vai ser destacada pela própria diretora do filme em entrevista concedida a Lúcia Nagib, no livro *O cinema de retomada*, quando comenta sobre a inspiração para a criação do roteiro do filme, que inicialmente se chamaria *Mulheres Torturadas*. Murat conta que o filme era

uma possibilidade de trabalhar documentário e ficção, ego e superego, intimidade e distanciamento. Acordei com a estrutura de um filme sobre as mulheres torturadas na época da repressão que depois fui depurando. A estreia de *Que bom te ver viva* foi muito profunda, emocionante, não só para mim, como para todos que participaram do filme. Foi uma sensação prazerosa; pela primeira vez depois de tanta violência sofrida, podíamos falar. (2002, p. 324).

Temos em *QBTVV* uma estratégia estética que busca confrontar o ideário das estruturas assentadas na separação entre documentário e ficção. A autora percebe que precisaria da construção de uma personagem de ficção que pudesse dar conta de sua subjetividade pelo fato de ter uma íntima ligação com as entrevistadas. Mas, como ela poderia se inserir no documentário sem que estivesse à frente das câmeras? A opção foi criar uma personagem percebida como um alter ego<sup>7</sup> responsável por transmutar seus próprios conflitos, além de representar um conjunto de outras mulheres que não puderam

<sup>5</sup> Primeiro presidente eleito por voto direto no Brasil, após a ditadura. Um anos após sua posse Collor, passa por um processo de *Impeachment* devido às denúncias de um esquema de corrupção envolvendo o secretário de campanha do partido de Collor, Paulo César Farias, e outros membros do governo, como Ana Acioli, secretária do presidente.

<sup>6</sup> A lei da Anistia, nº 6.683/79, foi promulgada pelo então presidente militar Coronel João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, abrindo a possibilidade para o retorno de exilados ao mesmo tempo que marca o início de uma política de esquecimento das atrocidades produzidas pelo Estado brasileiro contra a sua população.

<sup>7</sup> Ver Ricoeur (1990;1991); Gubert (2012).

ser apresentadas no filme, como destaca Paul Ricoeur: “o sentido *ego* é transferido para um outro corpo que, como carne, reveste ele também o sentido *ego*. Daí a expressão perfeitamente adequada de *alter ego* no sentido de ‘segunda carne própria’ (1991, p. 390)

O filme *QBTVV* se tornou mais um instrumento do testemunho da diretora, pois graças a ele “podíamos falar”, salienta Lúcia Murat. O cogito dessa narrativa é exatamente a voz, o poder falar, mas a fala é dada não a quem cometeu os crimes de tortura e prisão: a voz é daquelas que viveram as experiências limites da prisão, medo, dor, esperança, desesperança, sonhos e decepções. O *documentário performático heroizante* é responsável por trazer essa explosão de sentidos e sentimentos à baila, pois trata das subjetividades que estão expostas por todos os envolvidos naqueles filmes e salienta neles uma fundamental necessidade de narrar à sobrevivência, mesmo quando essas experiências são insuportáveis por conta do trauma. E esse filme é demarcatório dos processos de destruição psíquica provocada pelo trauma. Narrar o trauma, apesar de ser necessário, nem sempre será possível, por isso, os filmes demarcam a narrativa do possível por conta da resistência que fora aniquilada, mas não ficou só nisso. Na maioria dos casos, não foi só o movimento político que foi destruído: as próprias vidas dos sobreviventes também.

Estamos diante de uma grande contrariedade em torno da sobrevivência dessas pessoas, porque sobreviver não estava nos planos da maioria dos militantes de esquerda que se envolveram com a luta armada no Brasil. Essa é uma das questões fundamentais de *QBTVV*, pois o documentário de Lúcia Murat se apoia no desejo de entender como podemos simplesmente fechar nossos olhos para o passado e sobreviver como se nada tivesse acontecido. Não há espaço para o debate, não se fala das torturas aplicadas pelo Estado, fazendo com que pareça que a tortura é algo natural, normal, aceitável.

Sobreviver não seria simplesmente um infinitivo latino *supervivere* ou um simples “continuar a viver depois de outra pessoa ter morrido” ou mesmos “subsistir depois da perda ou ruína de alguém ou alguma coisa”<sup>8</sup>. Georges Didi-Huberman (2000, 2013), quando analisa a obra de Aby Warburg, deixa claro que há urgência da sobrevivência. O passado traumático faz o tempo ser profundamente relativo, pois não temos como

---

<sup>8</sup> Acepções do verbete “sobreviver” retiradas do Dicionário Eletrônico Michaelis (Português). Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobreviver>

mensurar nem quando, onde e como o sobrevivente conseguirá narrar seja o que for ou como for.

O filme estudado, parte da necessidade de tratar a ditadura não apenas como um acontecimento da história recente do Brasil, mas como um episódio a ser revisitado pelas vozes daqueles que lutaram e lutam até hoje por sua sobrevivência, mesmo quando a narrativa do sobrevivente está longe daquele tempo histórico. Neste caso, temos uma narrativa envolvida com diversos códigos da memória, os quais, ao mesmo tempo, a potencializam e a dificultam de serem trazidas a código. O contato com essas narrativas nos mostra o quanto elas estão fora do tempo histórico, mas estão permeadas por um tempo presente. Um tempo que para eles dá a impressão de não passar, gerando no sobrevivente ora a dificuldade de narrar, ora a necessidade de botar para fora tudo aquilo que lhe atormenta. Quando analisamos os depoimentos dos militantes, percebemos que apesar da dificuldade em relação a algumas memórias dolorosas que lhes atormentam, transparece a necessidade de estar em condições de narrar, sem sucumbir. Narrar sem sucumbir! Parece fácil, mas não é, mesmo sabendo que o tempo é um dos grandes aliados, responsável por fazer com que anseios dessas testemunhas em narrar suas experiências vividas durante a ditadura civil-militar no Brasil se torne possível.

O tempo será um elemento que percorrerá a concepção desses filmes, por diversos motivos, ora por conta da necessidade de releitura dos fatos históricos, ora pela necessidade de releitura sobre os atores daquelas histórias. O filme *QBTVV* se aproxima desta última forma, preocupado em reler a figuração das sobreviventes da ditadura. Nesse sentido, para nós, representa um grupo que perdeu o direito à vida e passou à condição de indivíduos amotinados em uma “sobre vivência”, como destaca Élcio Cornelsen, pois

Várias vítimas dos morticínios e de políticas opressoras do século XX e das primeiras décadas do novo milênio lançaram mão das escritas de si, de caráter autobiográfico, para não só registrar suas **[sobre]vivências** –no calor dos acontecimentos ou no passado evocado pelas reminiscências, como também para sobreviver, mesmo que em forma de memória e escrita, a todo tipo de opressão, violência, conflitos bélicos e processos genocidários. (2019, p. 2) (**grifo nosso**).

Essa forma de encarar as experiências limites e construir seus espaços de *sobre vivência* será a tônica do discurso encontrado nesse filme e não só nele, pois se analisarmos o depoimento dos sobreviventes da ditadura brasileira, ou de outras ditaduras e estados de exceção, teremos algo muito parecido com o que encontramos, por exemplo, no depoimento de Beatriz Bargieri, ao considerar que o “meu corpo está preso, minha

alma não” (2010, p.104), pois a separação entre corpo e alma revela a utopia revolucionária que se mantém mesmo diante da prisão dos corpos sofridos e sorvidos pela tortura. Mesmo passados muitos anos, as experiências catastróficas ficam latentes em suas memórias impossibilitando-os de sobreviver tão simplesmente.

Em *QBTVV*, essa separação entre corpo e alma justifica o desejo revolucionário de continuar sua luta, anos depois, mantendo seus ideais. Para a maioria dos sobreviventes, como nos apresenta Estrela Bohadana, é preciso se recuperar das experiências traumáticas. Por isso “pra mim, assim, a maior vitória é essa busca, esse desejo de me reintegrar internamente, de juntar os meus pedacinhos internos” (Que bom te ver viva, 1989, 43’30” – 43’40”).

Encontramos uma recorrência nessas narrativas, uma forte insatisfação por terem sido esquecidos em suas sobrevivências, ou melhor, na vida que lhes sobrou, pois, a vida de suas existências ficou para trás. No entanto, o presente lhe bate à porta e lhe diz que para sobreviver é preciso esquecer o passado. Mas será isso possível?

Primo Levi já refletia sobre isso em *É isto um homem?* Para ele, todos que passaram pelo *Lager*<sup>9</sup> sabem de onde vêm, já que “as lembranças do mundo de fora povoam nossos sonhos e nossas vigílias; percebemos com assombro que não esquecemos nada; cada lembrança evocada renasce à nossa frente, dolorosamente nítida” (1998, p. 54). Quando pensamos em sobrevivência diante do testemunho o que acaba por sobressair é o fato de não haver possibilidade de saber onde cada um desses sobreviventes irá parar. No caso da *Shoah*<sup>10</sup>, o testemunho contempla um caminho que leva a um retorno inconsciente ao passado aterrorizador, já que “talvez sobrevivamos às doenças e escapemos às seleções, talvez aguentemos o trabalho e a fome que nos consomem, mas e depois?” (1998, p. 54). Sabemos que o sobrevivente pode ficar longe das blasfêmias e das pancadas, mas até quando? Já que o horror está “dentro de nós mesmos” (1998, p. 55).

Certamente, o sobrevivente voltará muitas vezes, pois não será capaz de esquecer, não por ressentimento, tão simplesmente, como a sociedade os acusa, mas pela

---

<sup>9</sup> Campos de concentração e extermínio nazista.

<sup>10</sup> O vocábulo, que significa catástrofe, em hebraico, se tornou usual para se referir ao período histórico da segunda guerra mundial e o extermínio judeu produzido pelos nazistas. Shoah, é mais adequado pois representa especificamente o massacre e não o sacrifício como o termo anteriormente utilizado. Refere-se também, ao filme documentário produzido e dirigido por Claude Lanzmann, que por conta da ausência filmagem histórica, entrevistava testemunhas e sobreviventes de *Shoah*, na Alemanha nazista, o cineasta por meio do cinema busca expõe a realidade insustentável da vida nos campos de concentração e seus efeitos entre os sobreviventes.

impossibilidade de resilir. Se pensarmos que o conceito de resiliência está atrelado à ideia de esquecimento, como destaca Boris Cyrulnik (2005), compreendemos tão bem o embate realizado entre os sobreviventes e sua tentativa de sobrevivência.

A recuperação dos testemunhos de militantes políticos que combateram a ditadura civil-militar no Brasil se utilizou de um recurso bastante eficaz: o documentário. Estratégia a qual mistura documento, criação e ficção, na tentativa de construir espaços de legitimação do testemunho. É o que ocorre com o documentário *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat. Ele expressa perfeitamente o conflito pela angústia da sobrevivência, em um diálogo indireto com o espectador. O filme se constrói a partir dos depoimentos das personagens, fragmentos de histórias que se convergem em pontos comuns, expõem fatos organizados para de alguma forma se estabelecer um enredo narrativo, conforme compreende Soares ao definir o gênero documentário como

resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva. (2007, p. 20)

A apreensão da realidade histórica da ditadura civil-militar brasileira sob o olhar e a narração das sobreviventes perseguidas, presas e torturadas constrói o enredo do documentário compostos por 8 entrevistadas que se apresentam como testemunhadoras<sup>11</sup> de suas próprias histórias e das histórias de outras. Se retomarmos a caracterização do conceito de testemunho, poderemos considerar vários desses testemunhos como representações das três formas de testemunho. (Sarmento-Pantoja; 2019, 2021) Temos narrativas nas quais os testemunhadores se colocam ora como *testis*, ora como *superstes*, ora como *arbiter*. Em uma fundamental necessidade de narrar para sobreviver e sobreviver para narrar, quase simultaneamente, como destaca Seligmann-Silva:

O testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar. Levi (...) coloca as expressões “aos outros” e “os outros” entre aspas. Este destaque indica tanto o sentimento de que entre o sobrevivente e “os outros” existia uma barreira, uma carapaça, que isolava aquele da vivência com seus demais companheiros de humanidade, como também a consequente dificuldade prevista desta cena narrativa. (2008, p. 66)

---

<sup>11</sup> O conceito de testemunhadora é apresentado como resultado do desdobramento do conceito de testemunho. Temos dessa forma, o (a) testemunhador(a) como o responsável pelo testemunho; a (o) testemunhante, o responsável pela escuta, vivência ou ocularidade do testemunho; e o testemunho, como o relato propriamente dito. (Sarmento-Pantoja, 2016)

Essa impossibilidade de elaborar o passado tácito do testemunho da catástrofe nos é apresentada por Seligmann-Silva em *Zeugnis e Testemonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos*, quando contrapõe o testemunho da *Shoah* e o *Testemonio* na América Latina ao diferenciá-los por meio da necessidade de testemunhar em uma acepção mais religiosa, ligada à punição do Deus para com o povo judeu, no caso da *Shoah*; e da necessidade de testemunhar para fazer justiça, dar a voz ao “subalterno” para a criação de um herói exemplar. Essa diferença de formas de testemunho também será discutida por Lizandro Carlos Calegari e Vanderléia de Andrade Haiski, que reporta o testemunho com suas diferenças, mas também com suas semelhanças, pois

A despeito de suas diferenças, elas são semelhantes na medida em que problematizam a questão do sujeito, da violência e do trauma. Elas visam, ainda, a denunciar a história de opressão de governos totalitários e/ou autoritários, mantendo acesa a memória do passado, para que certos eventos não se repitam, mas também são importantes para que os autores vejam, no processo de construção de suas histórias e de suas experiências, certa possibilidade de superação ou de reelaboração do trauma sofrido. Nesse sentido, além da complexidade de elaboração de suas definições, as narrativas testemunhais incitam a pensar sobre suas funções (2023, p. 84)

Ambos são sobreviventes, mas na *Shoah* temos o *etos* religioso tomando conta do discurso e nas ditaduras o *etos* jurídico em busca da reparação oficial. Porém ambas estão marcadas por essa acepção de denúncia e justiça, diante da ausência da voz dos sobreviventes, como destaca Eugênia Vilela:

O testemunho reside, assim, na rugosidade da distância insalvável entre a linguagem, o corpo e a experiência. Nele, repete-se infinitamente o silêncio que não se apreende como mutismo (ligado a uma negação ou a um excesso de palavras), mas como inscrição de uma força singular cuja sobrevivência se pressente no im-possível que o lança em devir. (2012, p. 177)

Podemos destacar as opções estéticas ali presentes no filme de Murat, ele foi construído sob o argumento de recuperar as vozes silenciadas de oito mulheres sobreviventes das prisões e das atrocidades produzidas pela repressão da ditadura civil-militar brasileira. Observamos que a diretora realizou uma seleção de narradoras as quais singraram por caminhos diversos, desde a escolha por viver em uma comunidade religiosa passando por mulheres que encontraram na profissão sua fuga chegando à continuidade da luta política no trabalho comunitário, todas perpassadas por um mesmo sentimento: a necessidade de suportar as lembranças dolorosas da memória traumática. A diretora do filme costura essas narrativas testemunhais com a encenação dos sofrimentos de uma personagem anônima na difícil tarefa de sobreviver, traçando uma crítica ao modelo social que mesmo depois da ditadura continua alijando a memória dos militantes com a

mácula do terrorismo. Ao mesmo tempo, utiliza a voz da personagem anônima como a face da voz do narrador que procura assimilar os diversos narrares e as diversas conversas dessas narrativas, por isso dizemos que a personagem ficcional encenada por Irene Ravache busca representar a síntese e a antítese daquelas narradoras. Vejamos o que relata a narradora anônima criada por Murat em *QBTVV*:

Observando do lado de fora, como um *voyeur* olha pela janela da vizinha, meu olhar é igual ao de todo mundo. E a história de Maria hoje, uma educadora que é casada e tem dois filhos parece não ter muito a ver com esse passado. Na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida, mas isto explica ou encerra tudo? (Que bom te ver viva, 1989, 12'02" -12'36")

Notemos que a narradora anônima de *QBTVV* questiona a aparente sobrevivência de Maria mediada pela maternidade. Para a narradora, torna-se fundamental problematizar a opção de Maria em silenciar seu passado, portanto, ela se pergunta se realmente o passado foi aniquilado pela memória ou se essa foi apenas uma forma de garantir a sobrevivência por meio de uma sobrevida em que a maternidade passa a ser um projeto de representação para si e para os outros, acerca da superação do trauma, que neste caso seria sinônimo de sua vitória.

Este conflito se acentua no discurso da narradora quando ela se questiona se “isso explica ou encerra tudo?”. A narradora não acredita que a sobrevivência funda um fim para o sofrimento e a mácula deixada na alma daquelas mulheres. Por isso deixa evidente sua incredulidade diante da vida “normal” que buscam representar aquelas mulheres. Essa posição crítica sobre a existência daquelas mulheres entrevistadas, representa o testemunho *arbiter*, pois a narração realizada por essa personagem testemunhadora se coloca com a tarefa de arbitrar sobre o que foi dito por Maria em seu testemunho.

Quando analisamos o testemunho de Maria observamos que para se manter forte e sobreviver ela constrói uma personagem de si, responsável por convencer quem quer que seja, e até mesmo a ela, de que sobreviveu e está em condições de prosseguir sua vida. Para nós, fica evidente, Maria constrói uma *performance* para dar conta desta nova etapa de sua vida. Vejamos isso em outra passagem do testemunho de Maria do Carmo:

eu descobri que esse tiro que eu dei neles era de saúde e me reconciliei com esta situação na minha primeira gravidez. Descobri que a melhor coisa do mundo era ser mulher. (...) E a gente produz vida, uma coisa... Não é uma frase, nem um troço intelectualizado, foi uma descoberta tão bonita. Aí que eu descobri que ser mulher era o maior barato. (Que bom te ver viva, 1989, 10'23" – 12'00")

Fica evidente a necessidade de se apegar à maternidade como forma de garantir a sobrevivência em meio ao terror pelo qual ela passa a viver na continuidade de sua vida. Temos essa mesma sensação quando assistimos ao testemunho de outras sobreviventes no filme, como nas narrativas de Regina Toscano e Jessie Jane.

Para a narradora de *QBTVV* há uma posição de afastamento em relação ao evento traumático, peculiar aos narradores *arbiter*, o que garante certa isenção para analisar o que se passa na narrativa do trauma, ao formalizar estratégias de sobrevivências as quais possam afastá-las cada vez mais de seu passado, seja para se proteger ou para proteger seus familiares.

Por meio do discurso da proteção, as testemunhadoras justificam a pressão sofrida, principalmente dos familiares, para que esqueçam ou pelo menos não narrem. Assim, narrar não seria mais fundamental? E sobreviver seria? Quando questionamos a relação entre narração e sobrevivência, observamos que a sobrevivência acaba se tornando sinônimo de esquecimento, como observamos no depoimento de Estrela Bohadana:

Eu tenho um filho de 10 anos e um que vai fazer 15, mas o que eu sinto, nos dois, é que embora, o fato de eu ter sido presa ter sido torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda tanto, que é melhor que se esqueça. Eu acho que, eles de alguma forma reivindicam que eu esqueça, talvez para que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa. (Que bom te ver viva, 1989, 20'21" – 20'56")

Estrela Bohadana acirra em seu discurso o conflito da duplicidade existente na construção do testemunho, uma vez que formaliza um testemunho fazendo escolhas na difícil tarefa de lembrar e esquecer, já que a condição de sobrevivente de experiências traumáticas promove uma exasperação da dimensão do sofrimento, pois contraditoriamente necessita testemunhar, narrar o que aconteceu, mesmo tendo necessidade de esquecer partes dessa narrativa como forma de se proteger do horror causado por essas lembranças.

Não há como alijar da sua existência tais experiências. Ao mesmo tempo, as lembranças são entrecortadas por vazios que a própria testemunhadora não consegue explicar. Observamos assim que a testemunhadora passa a compreender que construiu uma identidade nova, tão marcante quanto à antiga, de combatente, representante não mais daquele passado e sim de um misto de suas lembranças e a necessidade de suportar as consequências terríveis e inesquecíveis daquele passado, até hoje presentes.

Seligmann-Silva (2008) afirma que esta necessidade de testemunhar faz referência à chave do trauma, a uma necessidade de justiça e de dar conta da exemplaridade do *herói* e de conquistar uma voz silenciada e oprimida, no caso de Estrela.

Em *QBTVV* temos a comparação de como foram as ações que as militantes participaram e como fizeram para manter seu engajamento ideológico após a anistia, com entrevistas feitas a um só tempo.

Essa luta contra a ditadura civil-militar brasileira construiu espaço para o testemunho e a denúncia das atrocidades promovidas pelo regime ditatorial no Brasil com mais liberdade após a anistia política, a qual teve uma dupla função no cenário ditatorial. De um lado, a anistia permitiu exilados políticos retornarem para o Brasil, promovendo o perdão irrestrito dos “crimes” a eles atribuídos. De outro lado, garante a impunidade para com as atrocidades praticadas contra a sociedade em nome da Lei de Segurança Nacional e silencia toda e qualquer forma de denúncia contra o Estado brasileiro, o qual abdicou de suas responsabilidades para com as torturas, os sequestros, os ocultamentos e os desaparecimentos de corpos.

Como tratar da sobrevivência dessas mulheres diante da indignação pelo silenciamento promovido pela Anistia? A crítica reservada à Anistia se tornou pano de fundo no filme. Em *Que bom te ver viva*, Lúcia Murat propõe um debate sobre a sobrevivência e a manutenção da dignidade feminina após experiências extremas de violência, dor e sofrimento, marcando seu território como primeiro documentário realizado no Brasil com sobreviventes da ditadura, após a abertura política. Não esqueçamos que esse documentário foi dirigido por uma testemunha viva da resistência, o que marca o compromisso dessa autora com uma reescritura da história, como salienta Walter Benjamin (1994) ao descrever a necessidade de ler a história a contrapelo, desmascarando suas versões cristalizadas pelo poder.

O testemunho das mulheres é marcado pela culpa diante da derrota e o desejo de desforra diante da crueldade de seus torturadores. Não que essa desforra pudesse ser compreendida como simples ressentimento, como avaliam os defensores da ditadura, mas como clamor da sobrevivência, que urge entre as histórias dessas mulheres que sobreviveram ao testemunho e a uma sociedade que não reconhece sua importância na luta contra a ditadura. Retornemos a epígrafe do filme *QBTVV*, retirado de Bruno Bettelheim: “a psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive” (Que

bom te ver viva, 1989, 0'22" - 0' 25"). Do mesmo modo, a fala de abertura da personagem anônima criada por Murat em *QBTVV* denota bem esse sentimento, pois para ela “tudo começa exatamente na falta de respostas. Acho que devia trocar a pergunta ao invés de “o porquê de sobrevivemos, seria como sobrevivemos?” (Que bom te ver viva, 1989, 0'49" - 1'01"). Por isso para ela é necessário “aprender a conviver com a certeza de que ter sobrevivido foi absolutamente casual” (Que bom te ver viva, 1989, 62'00 – 62'05”).

Lúcia Murat foi presa e violentamente torturada no DOI-CODI, onde permaneceu durante dois meses e meio, mas foi por meio da linguagem cinematográfica que ela abre os arquivos das sobreviventes e deu a elas o espaço necessário para poderem tirar do esquecimento o assassinato de seus entes queridos, seus relatos sobre o que foi a tortura e, sobretudo, como vivenciaram estes acontecimentos e sua dificuldade de lembrar e narrar, por conta do trauma, como demonstra Maria do Carmo:

O que é que foram aqueles 60 dias... é muito... parece que foram 60 anos, isso eu já disse, não dá pra descrever. É uma coisa terrível, porque... é uma luta constante para você se manter inteiro. Eu me lembro que eu estava menstruada. Eles então para me pendurar no pau-de-arara em consideração em ser uma senhora, me punham uma calça nojenta. Uma calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa. E eu ficava pendurada com aquela calça. Porque começou a pingar e eles disseram que não estavam a fim de ver aquele espetáculo puseram a calça. Aí de vez em quando eles me pegavam com a calça e tudo e me jogava dentro de um aquário que tinha ali numa outra sala, depois pegava e tornava a pendurar no pau-de-arara. Isso durou até... eu não me lembro bem, é tudo muito confuso. Só me lembro que teve uma hora que... é... tavam tirando a minha pressão, e o outro sujeito dizia assim, pode continuar pressão de atleta, pode continuar! (Que bom te ver viva, 1989, 12'38" 13'46")

O depoimento de Maria do Carmo no filme de Lúcia Murat retrata e reconstrói artisticamente a memória dos oprimidos durante a ditadura civil-militar brasileira pós-64 e como o trauma da experiência com a tortura destrói a memória ao ponto de não se ter como discernir o que era realidade e o que era delírio, pois “é tudo muito confuso”. Mas o certo em seu testemunho é que toda aquela experiência foi terrível.

Nesse sentido a diretora do filme seleciona aquilo que deseja discutir e compartilhar com o espectador, alimentando, assim, o debate relativo ao conflito ficção/realidade proposto pelo cinema documentário.

## Conclusões

Ao longo desse estudo, observamos que a estratégia de construção narrativa é entrelaçada ao testemunho e amplifica ainda mais os liames entre o ficcional e o real. Essa

costura entre a realidade e a ficção dá ao leitor a tarefa de separar ou não a realidade da ficcionalidade. Assim como afirma Marialva Barbosa:

Se o passado for visualizado como algo que pode ser recuperado, as fontes, documentos e emblemas do passado que chegaram até o presente, sob forma de rastros, serão privilegiados na interpretação. Se por outro lado, considera-se que o que chega do passado são vestígios memoráveis, permanentemente reatualizados pelas perguntas que do presente são lançadas ao pretérito, o que será destacado é a capacidade de invenção da narrativa. Ou seja, não se pode eliminar a categoria interpretação da história, da mesma forma que a história será sempre uma narrativa. (2007, p.17)

Desse modo, o filme documentário possui essa potência de interpretar a história da sobrevivência das militantes que lutaram para destituir a ditadura brasileira e trazem consigo os vestígios desse passado, aos poucos trazidos ao presente. Quando essas narrativas vêm à tona, há conseqüentemente uma atualização dessa história, pois novos olhares, novas vozes, novas interpretações são lançadas para o testemunhante.

Com isso o testemunhante trava um debate com a obra e passa a ir à busca de ressignificar suas impressões sobre o passado e construir postulações antes impensáveis, por isso, fica evidente a relação performática existente entre a obra cinematográfica, os autores (personagens, entrevistados, diretores) e os leitores, recuperando as premissas de Pierce, Morris e Iser<sup>12</sup> no campo de uma semiótica do objeto e da interpretação, ou de Hans Robert Jauss quando analisa a relação entre o escritor, a obra e o leitor, pois para ele

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio a reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. (1994, p. 53)

A atualização pela(o) testemunhante, que nesse caso será também performatizante (Sarmiento-Pantoja, 2016), será fundamental no contato com os filmes em questão, pois ao assistir *QBTVV* percebemos a presença ideológica dos autores como aqueles a construir a narrativa como partes de suas próprias vidas.

Por isso, classificá-la como performática, expõe o papel dos testemunhos na tecitura da narrativa e daquele que narra e de quem é narrado. No filme de Lúcia Murat, sua presença é marcada pela voz da narradora e pela presença da personagem fictícia. Sabemos que é papel da diretora/autora escolher os fragmentos a serem apresentados ao

---

<sup>12</sup> Ver Campos, 2011.

espectador e assim, alterar o estado pacífico do leitor, impondo-lhe uma necessidade de reflexão sobre tais testemunhos. As ações performáticas desses performers, no filme de Murat, expressam em suas narrativas “segredos” revelados de um passado difícil e passivo de ser superado, mas as câmeras e todo aparato técnico requerem uma filmagem a qual pressupõe uma observação de si, fazendo com que a narração seja anteriormente pensada para que diante da câmera e do diretor seja dado seu depoimento.

## Referências

15 FILHOS. Direção: Maria Oliveira e Marta Nehring. Brasil, 18 min, 1996.

ARAGUAIA: CAMPO SAGRADO, Direção: Evandro Nascimento. Roteiro: Paulo Fonteles Filho, Brasil, 53 min, 2011.

BARBOSA, Marialva. *Vestígio do tempo: história cultural da imprensa brasileira e práticas sociais de leitura*. Lisboa: Revista Portuguesa de História do Livro, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1)

CALEGARI, Lizandro Carlos; HAIKI, Vanderléia de Andrade. Os relatos testemunhais na Europa e na América Latina: definições e funções. *Revista Narrares – V.1, N.1, Jan-Jun, 2023*, pp. 73-89.

CAPARAÓ. Direção: Flávio Frederico, Brasil, 77 min, 2007.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. *A gênese de O diário de Anne Frank—um legado para a humanidade*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 13, n. 24, maio 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/1982-3053.13.24.37-54>

CYRULNIK, Boris. *O murmúrio dos fantasmas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO MICHAELIS. Sobrevivência. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobreviver>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Alberto Pucheu. Paris: Le Éditions de Minuit, 2000.

<https://pt.scribd.com/doc/117857221/DIDI-HUBERMAN-DIANTE-DO-TEMPO-historia-da-arte-e-anacronismo-das-imagens-Georges-Didi-Huberman>

HÉRCULES 56. Direção: Sílvio Da-Rin. Brasil, Rio Filmes, 90 min, 2006.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LACERDA, Ana Júlia Chaves de; SARMENTO-PANTOJA, Augusto. A resistência na contística de Maria Lucia Medeiros. *Revista Narrares* – V.1, N.2, Jul-Dez, 2023, pp. 139-156.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARIGHELLA. Diretora: Isa Grinspum Ferraz. Brasil, Haiku Films, 96 min, 2012.

NO OLHO DO FURACÃO. Direção: Renato Tapajós e Toni Venturi, Brasil, Olhar Imaginário, 52 min, 2002.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes, 100 min, 1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo II, Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1995.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. *Moara*, v. 2, p. 112-139, 2021.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 1, p. 5-18, 2019.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. *Performance e testemunho no cinema pós-64*. Tese de Doutorado. Campinas: IEL/ UNICAMP, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Zeugnis e Testemonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Revista Letras*. Nº 22. Jun/Jan 2001. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r22/11\\_marcio\\_silva.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r22/11_marcio_silva.pdf). Acesso em: 20/08/2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psic. Clin.* Rio de Janeiro, Vol. 20, Nº 01, p. 65-82, 2008.

TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

TELES, Janaina de Almeida; RIDENTI, Marcelo; IOKÓI, Zilda Márcia Gricoli. *Intolerância e resistência: testemunhos da repressão política no Brasil (1964)*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010.

UM CABRA MARCADO PARA MORRER. Diretor: Eduardo Coutinho, Brasil: Gaumont, Mapa Filmes, 119 min, 1984.

VILELA, Eugênia. Do testemunho. Princípios: revista de Filosofia, v. 19, n. 31, Natal: janeiro/junho 2012, p. 141-179.