

**CORPOS-VOZES DA DITADURA BRASILEIRA: O  
TESTEMUNHO DE MULHERES EM *QUE BOM TE  
VER VIVA* (1989)**

**BODIES-VOICES OF THE BRAZILIAN  
DICTATORSHIP: THE TESTIMONY OF WOMEN IN  
*QUE BOM TE VER VIVA* (1989)**

ANA PAULA CORREIA MARI\*  
FERNANDA APARECIDA ALMEIDA LAGES\*

**Resumo:** O presente artigo visa à reflexão sobre o impacto do documentário *Que bom te ver viva* (1989), no tempo passado e presente. A obra, dirigida por Lúcia Murat – ex-presa política –, abre espaço, através da arte, para que outras mulheres, também vítimas da violência ditatorial, narrem suas histórias, escancarando um recorte dentro do autoritarismo: a violência de gênero perpetrada pela ditadura no Brasil. Dentro do texto documental, o real e o ficcional se traspassam, performando a prática testemunhal. Entre o lembrar e o esquecer, narrativas obliteradas pela oficialidade histórica ganham espaço. Nesse sentido, o documentário mostra-se como um importante instrumento de combate às diversas políticas de apagamentos ainda vigentes na sociedade brasileira.

**Palavras-chaves:** Ditadura civil-militar brasileira; texto documental; testemunho.

---

\* Mestra em Teoria do Direito e da Justiça pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: anapaulacmari4@gmail.com.

\* Mestra em História pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: faal.fernanda@gmail.com

**Abstract:** The present article aims to reflect on the impact of the documentary *Que bom te ver viva* (1989), both in the past and present. The work, directed by Lúcia Murat—herself a former political prisoner—creates a space through art for other women, also victims of dictatorial violence, to narrate their stories, exposing a specific facet of authoritarianism: the gender-based violence perpetrated by the dictatorship in Brazil. Within the documentary text, the real and the fictional intertwine, performing the act of bearing witness. Between remembering and forgetting, narratives obliterated by official historical accounts gain visibility. In this sense, the documentary proves to be an important tool in combating the various policies of erasure that remain present in Brazilian society.

**Keywords:** Brazilian civil-military dictatorship; documentary text; testimony.

### Luz, câmera, ação: quando a arte retira-nos dos calabouços memorizadas

O esboço de um começo – ou a tentativa dele – talvez seja o ato mais difícil ao se escrever, ante as incertezas das linhas que o sucederão. Mas “[e]m torno de nós, tudo escreve, é isso que precisamos perceber, tudo escreve [...]”<sup>1</sup>. Sem nos darmos conta, já começamos aquilo que pretendíamos – a escrita nos percorre, para além do texto. E se é verdade que o texto nos percorre, sendo tudo escrito em torno de nós, também é verdade que “[...] [e]screver é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer ruído [...]”<sup>2</sup>.

Pensando nos ruídos e silêncios que acompanham um texto, enxergamos nos depoimentos colhidos no documentário *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat, fragmentos linguísticos, haja vista que, diante do trauma vivenciado, as vítimas não encontram palavras suficientes para expressarem o horror quase irreal por elas experienciado. Diante da impossibilidade de se narrar o inenarrável, enxergamos, na arte, a possibilidade de um espaço no qual as vítimas possam, apesar de, e com suas fissuras, transmitir outra(s) história(s), apagada(s) por uma pretensa oficialidade.

No documentário, que mescla os teores testemunhal e ficcional, *sombra* e *luz* se condensam: a transmissão das histórias obliteradas pela oficialidade histórica se dá pelas falas das vítimas da ditadura civil-militar brasileira, que, por meio da obra de Murat, buscam ouvidos atentos e dispostos a escutá-las. Audição e voz se aliam à tarefa de perpetuar, diante da câmera, narrativas apagadas pela história oficial e, a elas, se soma a visão: o ambiente no qual a atriz Irene Ravache performa a dor do esquecimento ao qual as vítimas da violência ditatorial estão

---

<sup>1</sup> DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. OLIVEIRA, Luciene. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 38.

sujeitas é composto por um jogo (contraposto) de *luz* e *sombra* – abajures clareiam a noite escura que adentra a casa da personagem.

*Luz e sombra* se inter-relacionam: esta surge quando algo é colocado na frente daquela. As cenas que carregam esta visível dualidade possibilitam a metaforização de uma outra mutualidade: a memória e o esquecimento, posto que “[t]odo ato de lembrar encerra atos de esquecer”<sup>3</sup>. Neste sentido, o documentário, ao trazer a relação imagética de *luz* e *sombra*, nos mostra, para além das entrelinhas, as políticas memorizadas que matam as narrativas daqueles que foram alvo da truculência ditatorial.

Se no início de uma gravação de cena, comumente se usa a frase “*luz, câmera, ação*”, na abertura deste artigo convidamos o leitor à *ação* de refletir sobre o papel desempenhado pela arte – aqui, especificamente, a do documentário de Murat, lançado um ano após a promulgação da Constituição brasileira de 1988. A produção documental de Murat representa um passo exordial, advindo de uma *ação* conjunta – de corpos e vozes opostos ao silenciamento – de combate às políticas memorizadas daquele tempo passado e do tempo presente.

### **A performatividade do trauma: corpo, gênero e inscrição da violência**

Com a frase “A psicanálise explica porque se enlouquece, não por que se sobrevive”, do psicanalista Bruno Bettelheim, Murat dá a direção do filme. Ao buscar, sem sucesso, responder à questão do porquê da sobrevivência, a pergunta é mudada, com a indagação da personagem: “Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa exatamente aqui: na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta: ao invés de ‘por que sobrevivemos’, seria ‘como sobrevivemos?’”<sup>4</sup>, escancarando a dificuldade daquele que retorna de determinada situação de horror de retomar o contato com o mundo externo e consigo mesmo, diante da fragilização do seu próprio “eu”<sup>5</sup>.

A pergunta “como sobrevivemos?” é um traço comum em vítimas de ditaduras e autoritarismos, e que aparece repetidamente em testemunhos, esta tentativa de encontrar os

---

<sup>3</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022, p. 17.

<sup>4</sup> **Que bom te ver viva**. Direção: Lúcia Murat. 1989. Rio de Janeiro: Taigá Filmes e vídeos, 0’46”.

<sup>5</sup> Cf. GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

motivos pelos quais se sobreviveu. Entretanto, esses motivos, no melhor dos cenários, são simplesmente arbitrários. Assim, ao focar no **como**, Murat subverte a lógica necropolítica da ditadura: destaca os meios em que a vida se sobrepôs à morte.

A frase-epígrafe que direciona o documentário mostra ao telespectador, de antemão, o sofrimento por vir, expresso nas palavras daquelas mulheres que tiveram em seu corpo, o local no qual os perpetradores da violência registraram seu discurso<sup>6</sup> – em um fundo preto e letras avermelhadas, a imagem de um tempo sombrio, banhado a luta e sangue, nos é lançada. Após a indagação feita pela personagem, o telespectador é levado a outro cenário, no qual o fundo preto dá lugar a um acinzentado, composto por grades, que remete ao cárcere. Entre borrões acinzentados, entendemos que aqueles corpos carregam consigo, para além da assinatura de seus violentadores<sup>7</sup>, as marcas deixadas pelo trauma, cujas cicatrizes são sinais de um passado que não passa.

Um ponto importante a ressaltar é que desde a direção até a narração da produção audiovisual, temos a figura feminina como protagonista discursiva. No documentário de Murat, são as vozes de mulheres as que escutamos. Uma consulta simples ao dicionário nos informa o que é ser mulher: “Ser humano do sexo feminino”; “Esse mesmo ser após a puberdade”; “Esposa”<sup>8</sup>. Esses conceitos não abarcam os desdobramentos da representação social de se ser mulher, assim como também não aduz sobre as marcas deixadas no corpo feminino de um autoritarismo passado-presente e de uma retroalimentação entre violência e patriarcado.

As histórias das oito mulheres, somadas à da própria Murat, diluída na personagem de Irene Ravache, são histórias de (sobre)vida, atravessadas pela tortura e que padeceram sofrimentos próprios do gênero. Como o título do artigo de Mariana Joffily bem ilustra<sup>9</sup>, essas mulheres sofreram na carne “a diferença na igualdade”, ou seja, em que pese o mesmo grau de violência a que foram submetidos homens e mulheres, o sistema de gênero que orientava tais

---

<sup>6</sup> Cf. GONÇALVES, Mariana Figueiredo Moreira da Rocha. **Necroestética**: de espectador a testemunha. In: Nas entranhas do Direito métodos e escritas do corpo. REPOLÊS, Maria Fernanda Salcedo; VIANA, Igor Campos; BETTONI, Isabela de Araújo (Orgs.). Belo Horizonte: Editora Expert, 2022.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Aurélio Júnior**: dicionário escolar de Língua portuguesa. FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos (Coords.). SANDE, Axel (ilustração). 2ª ed. Curitiba: Positivo, 2011, p. 610.

<sup>9</sup> Cf. JOFFILY, Mariana. A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. **Espaço Plural**, vol. X, núm. 21, jul-dez 2009, p. 78-88.

regimes militares fez com que a forma de tortura variasse. “[...]Além das naturais diferenças sexuais da mulher, uma eventual gravidez a torna[va] especialmente vulnerável”<sup>10</sup>; destacando-se, no documentário, um fator comum às sobreviventes: a maternidade. Apesar de a maternidade servir de meio através do qual os agentes do regime perpetravam a violência contra as opositoras (ameaçando a vida e a segurança de seus filhos), no documentário ela ganha outros contornos, representando a força e a esperança das quais as presas políticas se alimentavam.

Para Maria do Carmo, a gravidez significou sua reconciliação consigo mesma, diante da culpa que carregava por não ter se matado, conforme o pacto de morte feito com seu marido à época. Para Maria Luiza, a chegada de seus filhos representou a chegada de uma nova vida e, com ela, a esperança. Regina, que sofreu um aborto enquanto estava no cárcere, afirmou que o que a sustentou durante sua prisão foi a vontade de ter um filho, que simbolizava, para ela, a (continuidade da) vida. Criméia, que precisou abandonar a guerrilha devido à gestação, viu na gravidez uma marca a não se repetir – apesar dos aspectos positivos – diante do ambiente de violência e truculência do cárcere. Ainda segundo ela, o nascimento do seu filho representava uma liberdade (o filho se libertava do útero de sua mãe) e também uma resposta aos agressores de sua mãe: a de que a vida continua. Todavia, a experiência da gravidez e do parto, diante da situação do cárcere, deixaram marcas, e uma delas, foi a decisão de não revivê-la<sup>11</sup>.

A filha de Jessie Jane, Arlete, nasceu no cárcere. Após os anos em que viveu na prisão, separada de seu companheiro e de sua filha, Jessie Jane pôde, finalmente, encontrar a todos, em liberdade<sup>12</sup>. Em todas essas situações, sobressai a vontade da vítima de se reconstruir diante da continuidade da vida. Frente ao cenário de horror e morte que permeia o regime militar, as afirmações dessas mulheres evidenciam que a narração do trauma “[...] tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”<sup>13</sup>, e este desejo de renascença se dá, coincidentemente, através e a partir da maternidade.

A violência específica contra a mulher está posta ao longo de todo o documentário. Além das experiências maternas, outras também aparecem. Maria do Carmo marca o seu

---

<sup>10</sup> ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil nunca mais**. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 46.

<sup>11</sup> **Que bom te ver viva**. *Op. Cit.*

<sup>12</sup> *Op. cit.*

<sup>13</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 66, 2008.

testemunho com a lembrança da menstruação, objeto de repulsa para seus torturadores, que a colocavam no pau-de-arara de calça para não ver tal “espetáculo”<sup>14</sup>. Regina nos comove, novamente, com um relato cru acerca da humilhação inerente a que as mulheres passariam ao longo do seu martírio. Para ela, após uma panfletagem e perseguição: “a violência começou desde a pedreira [local de fuga], onde fui despida e procuraram até dentro da minha xoxota se tinha alguma arma, coisa que eles [a polícia] sabiam que não teria mesmo. Acho que era uma coisa muito mais para me degradar”<sup>15</sup>.

Este *modus operandi* é pautado pelo patriarcado, definido por Rita Segato como uma estrutura de poder genericada regida por um *mandato*, que seria a “[...] reproducción del género como estructura de relaciones entre posiciones marcadas por un diferencial jerárquico e instancia paradigmática de todos los otros órdenes de estatus-racial, de clase, entre naciones o regiones”<sup>16</sup>. Reforça-se, assim, a ideia de uma “diferença na igualdade” e, mais que isso, explicita a capacidade do regime em explorar e mobilizar as relações de gênero em prol do seu projeto político.

Neste ínterim, há um tema urgente que orbita a narrativa testemunhal de *Que bom te ver viva*, mas que aparece de forma tangencial, que é o da violência sexual. As mulheres-vítimas apresentadas no filme não abordam direta e detalhadamente todos os abusos que sofreram, salvo os episódios da menstruação, a menção à desnudez forçada e os manuseios. Há, ainda, a menção à utilização de baratas na tortura do corpo – no corpo da própria Murat, inclusive –, especialmente nas genitálias, como forma de degradação.

Em seu monólogo anônimo, a personagem de Irene Ravache questiona ao seu torturador: “o que a sua mulher achou quando leu no jornal que andou fazendo tortura sexual?”<sup>17</sup>, bradando sem pudor os limites cruzados pela oficialidade militar e corroborando a tese de Segato de que os tantos autoritarismos, dos quais a ditadura brasileira fez parte, adotaram uma estratégia de guerra não convencional<sup>18</sup>, ou seja, tinham um caráter informal,

---

<sup>14</sup> *Que bom te ver viva*. *Op.cit.*

<sup>15</sup> *Ibidem*, 38’00”.

<sup>16</sup> SEGATO, Rita. **Las estructuras elementales de la violencia**. Quilmes: Prometeo, 2003, p. 13. Tradução livre: [o mandato seria a] reprodução do gênero como estrutura de relações entre posições marcadas por um diferencial hierárquico e instância paradigmática de todas as outras ordens de status - racial, de classe, entre nações ou regiões.

<sup>17</sup> *Que bom te ver viva*, 28’40”.

<sup>18</sup> SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016, p. 60.

sem territórios e exércitos identificados, onde coexistiam forças oficiais com grupos e estruturas paraestatais, onde o corpo das mulheres passou a ser também um campo de batalha. Isto estava diretamente relacionado com a ideologia moralizante da própria Doutrina de Segurança Nacional<sup>19</sup>, que tinha como uma de suas frentes a defesa de um estilo de vida pautado na família e nos valores ocidentais e cristãos – de modo que o comunismo e a “subversão”, por serem o seu oposto, deveriam ser completamente aniquilados. Em que pese a homogeneização do inimigo interno e a defesa da família e do papel da mulher enquanto pertencente ao âmbito doméstico, atacar esses corpos femininos seria uma forma de disciplinamento, de conquista territorial e de demonstração de poder.

Na obra *Que bom te ver viva*, todavia, os crimes de estupro, uma das modalidades de delitos sexuais, ficam subentendidos, uma vez que não são mencionados explicitamente – constam, por exemplo, em um capítulo específico do relatório da Comissão Nacional da Verdade, no qual Murat também testemunha<sup>20</sup>. O documentário antecipa essa denúncia em 25 anos. O estupro, para Segato<sup>21</sup>, seria “una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder”. Essa pedagogia de uma violência generificada, cuja expressão máxima pode ser entendida como a violação do corpo, fica expressa ao longo de todo o filme-testemunho. As sobreviventes nos conduzem pela metodologia do terror ditatorial – ainda que através da mediação da diretora, que é também sobrevivente –, trazendo à tona este tema tão complexo e delicado.

Nesse sentido, cabe fazer um paralelo com a teoria literária e a representação dessas violências pela literatura no contexto da ditadura brasileira. Dalcastagnè afirma que “[e]ra comum nas narrativas sobre a ditadura que as mulheres aparecessem sempre do lado de fora

---

<sup>19</sup> A Doutrina de Segurança Nacional é uma criação estadunidense que, por meio de uma guerra não convencional, visava à expansão da soberania e do domínio dos EUA não mais em termos de fronteiras territoriais, mas ideológicas, pois viam na América Latina um espaço propício para a infiltração soviética, sobretudo após a Revolução Cubana. Através de um discurso anticomunista, vulgar e impreciso, entendia qualquer forma de contestação da ordem vigente como ação de um “inimigo interno” que teria por objetivos desestabilizar as relações do país com os EUA e subverter o *establishment*, devendo ser então não só combatido, mas eliminado (Padrós, 2008).

<sup>20</sup> Cf. Capítulo 10 - Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes. In: BRASIL. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1.** – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014, p. 399-435.

<sup>21</sup> SEGATO, *op. cit.*, p. 79. Tradução livre: [seria] uma pedagogia da crueldade em torno do qual gravita todo o edifício do poder.

[...]” e não como opositoras diretas ao regime militar<sup>22</sup>. No documentário, mesmo que outras faces das testemunhas da produção audiovisual sejam apresentadas – a irmã de um preso político desaparecido, a companheira de um guerrilheiro ou um opositor da repressão, a mãe que, estando grávida no momento de sua detenção, sofreu um aborto enquanto estava no cárcere – a lógica na qual as mulheres aparecem “do lado de fora” é subvertida. Isso porque estas nuances não se encerram em si mesmas: o telespectador se depara com mulheres que se opuseram diretamente ao estado de exceção instaurado pelo golpe de 1964. Ginzburg, ao discorrer sobre a inter-relação entre literatura, melancolia e violência, afirma ser possível perceber, na construção de um conjunto de romances brasileiros, que é a morte de uma personagem feminina que suscita o ato de narrar (o autor exemplifica com os romances *São Bernardo*, *Grande Sertão: veredas* e *Lavoura Arcaica*)<sup>23</sup>.

A mensagem capturada é a de que é “[...] preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado”<sup>24</sup> – e nos é lançada a indagação: “Seríamos um país em que é necessário que, de tempos em tempos, morra uma mulher para que um homem conte sua história? [...]”<sup>25</sup>. A exemplo da literatura, o silenciamento – e a morte, metaforicamente ou não – de corpos femininos se estende a outros campos, impedindo que suas vozes encontrem ecos em ouvidos outros. Contrapondo-se a essa realidade, o documentário de Murat se mostra como uma resposta à imposição do silenciamento e outras tantas formas de apagamentos que dizimam corpos e vozes das vítimas da ditadura brasileira, em especial, quando estes são feminino(a)s.

Nisso reside também a força da obra ao trabalhar com as fragmentariedades, com os esquecimentos voluntários e involuntários, com a elaboração do passado e com a relação conflitiva do sobrevivente com o seu passado, refletidos no **como** da sobrevivência. O filme se configura como um canal de vazão de uma violência estigmatizada, repleta de tabu - já que além da tortura em si, as violências sexuais deixam marcas profundas nas mulheres enquanto sujeitos sexuais, hiperbolizando o sentimento de culpa - sendo, pois, uma forma de “resistência

---

<sup>22</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. Para não esquecer: mulheres e ditadura no Brasil. In: **A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras**. LACERDA, Amanda et al. (Orgs.). Parnamirim: Editora Biblioteca Ocidente, 2023, p. 5.

<sup>23</sup> GINZBURG, *Op. Cit.*

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 62.

ao esquecimento e de luta pela inscrição da violência”<sup>26</sup>, violência esta que inscreve outra: a de gênero.

### “Eu não fiz parte desse acordo de silêncio”<sup>27</sup>: justiça, violência e esquecimento

“Durante a vigência da ditadura civil-militar brasileira, para muitas vítimas, infelizmente, dignidade foi uma palavra retirada dos dicionários”<sup>28</sup>. Outras tantas também foram removidas, não somente dos dicionários, mas dos dispositivos legais que viriam, posterior e teoricamente, restituir e salvaguardar direitos e garantias fundamentais (a título de exemplo, é, no mínimo, curiosa a omissão do termo “vítima” no corpo textual da lei 6.683/1979<sup>29</sup>, conhecida como Lei da Anistia). É interessante lembrarmos uma imagem que aparece no documentário: um cartaz colado numa parede, com a mensagem “Quem é você? Responda e garanta seus direitos”<sup>30</sup>. A imagem ao fundo remete a uma prisão, estando o telespectador do lado interno da cela – aqui, é dada ao telespectador a possibilidade de perspectiva e exercício da alteridade, posto que ele é simbolicamente colocado no lugar dos presos políticos. E por trás da câmera (e das grades) percebe-se que, muitas vezes, direito e violência caminham juntos.

*Que bom te ver viva* foi pioneiro ao tratar das torturas e da prisão política, ainda mais através do olhar feminino, e em um contexto bastante efervescente de abertura política, e de promulgação da Constituição Cidadã. Além disso, a vizinha Argentina havia recém terminado de concluir a investigação da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (1983) e publicado seu informe final, o *Nunca Más* (1984), assim como passou, também, pelo histórico Julgamento das Juntas Militares em 1985, algo completamente inédito na história –embora, no contexto de estreia do filme, já imperassem as leis de impunidade argentinas.

---

<sup>26</sup> SELIGMANN-SILVA, *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>27</sup> *Que bom te ver viva*, 91’17”.

<sup>28</sup> MARI, Ana Paula Correia. **Justiça poética**: a escrita de Pedro Tierra como inscrição memorialística das violações a direitos e garantias fundamentais cometidas na ditadura civil-militar brasileira. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de pós-graduação em Direito. Belo Horizonte, 2023, p. 27.

<sup>29</sup> Cf. BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. **Diário Oficial da União** de 28 de agosto de 1979. Brasília.

<sup>30</sup> *Que bom te ver viva*, 16’59”.

Diferentemente do lado de lá da fronteira, a impunidade não foi revista em terras brasileiras. Já naquele momento, Murat tece uma crítica certa acerca do tema. A personagem de Irene Ravache dispara: “[...] tinha te prometido um julgamento, mas o nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas. Ficamos apenas com as nossas pequenas vinganças”<sup>31</sup>. Neste monólogo confessional, a personagem nos dá pistas da forma como lida com seu passado, agindo, por vezes, através do escracho – denunciando seu torturador em trabalhos que este realizava. Mas para ela isso é pouco, ela deseja a justiça, que não vem. Ela personifica a luta por memória e justiça amordaçada com a anistia.

O filme é, assim, duplamente testemunho e denúncia. Mas testemunhar nem sempre é um ato fácil ou libertador, “[...] algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente”<sup>32</sup>. Se de acordo com Mbembe, “grande parte do trabalho memorialístico”<sup>33</sup> se dá através do trabalho de luto, da introjeção das mortes, da elaboração do passado, a justiça também pode vir a significar a troca da vingança pela pacificação, ou, em outras palavras, pela reconciliação/perdão – que nada tem a ver com o esquecimento imposto, deliberado.

Benjamin, em sua crítica da violência, já anunciava que tanto o direito quanto a lei seriam frutos da violência – a ambiguidade, inclusive, do termo *Gewalt* presente no título original do ensaio, ao mesmo tempo significando violência e poder, já indica esta íntima relação: “[...] a instauração do direito é instauração de poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência”<sup>34</sup>. Basta termos em mente, neste contexto, o discurso de revanche em torno das reivindicações por verdade e justiça por parte de vítimas da ditadura e seus familiares, impedidas pela lei de anistia (1979), que oficializou o esquecimento sobre o passado recente, se configurando como a “supressão” de uma suposta lógica de vingança.

Conforme argumenta Suleiman, para que a anistia seja um instrumento legítimo de reconciliação, é necessário, ao lado das comissões da verdade, que esta funcione como um meio de divulgação dos crimes e não como um impedimento às manifestações das memórias. Em

---

<sup>31</sup> **Que bom te ver viva**, 28’32”.

<sup>32</sup> SELIGMANN-SILVA, *Op. Cit.*, p. 146.

<sup>33</sup> MBEMBE, 2019 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 147.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Org. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 148.

suma, esses mecanismos devem “promover o arejamento das memórias e seu reconhecimento público, tanto pelos agressores quanto pelas vítimas”<sup>35</sup>. O que nem sempre acontece, acarretando na reprodução da violência por vias jurídicas.

Deste modo, pensando o direito (e não a justiça) como espaço de inscrição da violência, vemos que estas estruturas de poder possuem mecanismos limitados para lidar com o trauma advindo de situações-limite, ou, nas palavras de Seligmann-Silva, “[...] como um membro da esfera do poder, o direito não está isento de parcialidades”<sup>36</sup>, gerando sentimentos negativos quando as vítimas não alcançam a justiça e o reconhecimento do mal sofrido.

[...] parece que estamos falando de uma coisa velha, uma coisa do passado, parece que a gente é rancoroso. É quem não consegue esquecer. Eu já ouvi muitas vezes as pessoas falarem isso, eu me senti como que as pessoas me olhando assim: mas como é? Não dá para passar uma borracha? Lá vem de novo falar em tortura! Que coisa mais antiga! Esquece! Eu acho que as pessoas que não passaram por isso, não tiveram uma pessoa querida, um irmão, um pai desaparecido, não podem imaginar a imensidão da dor, da revolta, não podem imaginar o quanto isso é importante para a humanidade<sup>37</sup>.

O desabafo acima é de Rosalinda. Ela denuncia, em seu testemunho ao filme de Murat, as acusações de excesso de memória, em decorrência, sobretudo, da lei de anistia. A não elaboração desse passado, soterrado à revelia, desencadeia este incômodo, este conflito que gera disputas pela memória, por um lado, e a ideia de uma pacificação virtual, por outro. Os espaços de testemunho, sobretudo no campo das artes, se convertem, ou deveriam se converter, em uma importante zona de mobilização das memórias traumáticas e da sua prospecção para o futuro, parte constituinte do testemunho em sua função de reintegrar vítima e sociedade. O que, como vimos, nem sempre é possível, acarretando em um estranhamento do sobrevivente não só em relação ao mundo ao redor, mas também em relação a si mesmo.

Em um contexto no qual é difícil se falar de um excesso de memória quando esta é juridicamente impedida, “desprivatizar as memórias” é fundamental, como postula Bauer.

---

<sup>35</sup> SULEIMAN, Susan. Amnésia e anistia: reflexões sobre o esquecimento e o perdão. In: \_\_\_\_\_. **Crisis de memória e a Segunda Guerra Mundial**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 298.

<sup>36</sup> SELIGMANN-SILVA, *op. Cit.*, p. 158.

<sup>37</sup> **Que bom te ver viva**, 57'06''.

Segundo a historiadora, a partir deste movimento, “[...] abre-se oportunidade para a elaboração coletiva dos traumas e, por consequência, a superação do passado”<sup>38</sup>. Nesta perspectiva, quando não se tem uma verdadeira política pública de memória, as iniciativas sociais, fora do aparato do estado, se fazem primordiais para canalizar esse passado que não passa.

Falemos, então, a respeito do trauma histórico. Suleiman, a partir da visão lacapriana<sup>39</sup>, faz uma distinção do trauma histórico (localizado temporalmente e que não faz parte de uma condição humana geral -, nem todos o experienciam), entre o *pessoal* e o *coletivo*. Este trauma coletivo, como a violência da tortura, é experienciado por várias pessoas dentro de um contexto específico. Entretanto, cada pessoa que passou por determinada situação-limite vai testemunhar o evento de maneira única – sendo aquilo que Seligmann-Silva vai chamar de singularidade do testemunho. Do mesmo modo, independente do caráter individual/pessoal do testemunho, quando ele está relacionado a um trauma histórico coletivo, ele carregará uma dimensão também coletiva – denotando a exemplaridade do testemunho, nas palavras do crítico e teórico literário<sup>40</sup>.

A personagem de Irene Ravache, por exemplo, pode ser lida como o *alter ego* de Murat, mas também como a personificação do testemunho de outras tantas mulheres, além das oito presentes no filme. A personagem representa, ainda, a cena do testemunho: falar de um eu do passado que já não existe no presente, mas que continua reverberando no agora. Tal qual a metáfora do Cão de Pavlov citada pela personagem, onde não importaria o grau de violência da tortura, a dor seria sentida da mesma forma somente pela memória (estímulo) do primeiro choque. Uma dor que valeria para sempre. “Pode ser que o seu cachorrinho de Pavlov vai passar o resto da vida levando choque, mas ele venceu”<sup>41</sup>, diz ela, denotando que apesar do trauma, da dor, ela sobreviveu e pôde testemunhar.

Mas o que fazer quando as palavras lhe são retiradas, ou ainda, quando elas são insuficientes para traduzir a experiência do horror? É preciso buscar caminhos que aquebrantem

---

<sup>38</sup> BAUER, Caroline Silveira. Políticas de memória: aproximações conceituais e teóricas. In: GALLO, Arthur (Org.). **Nas trincheiras da memória: lutas pelo passado, políticas de memória e justiça de transição no sul da Europa e na América do Sul**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021, p. 18.

<sup>39</sup> SULEIMAN, Susan. Revisão: trauma histórico e testemunho literário. Os livros de memória sobre Buchenwald de Jorge Semprun. In: \_\_\_\_\_. **Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 176-177.

<sup>40</sup> SELIGMANN-SILVA, *Op. Cit.*, p. 150-151.

<sup>41</sup> **Que bom te ver viva**, 28’52”.

o ‘não dizer’. No documentário, antes das sobreviventes narrarem suas experiências, é mostrada a fotografia da vítima a testemunhar. Ao fundo, uma imagem acinzentada e um tanto embaçada mostra grades, remetendo o telespectador à experiência do cárcere. O embaço da imagem, talvez, represente reminiscências daquilo que não se consegue e/ou não se quer lembrar – na produção artística, imagem, palavra escrita e palavra falada contracenam. Por ser exemplar e coletivo em certa medida, o testemunho precisa, necessariamente, se fazer compreensível, entretanto, existe uma impossibilidade tanto em se atingir uma verdade objetiva do trauma, como em re(a)presentar este trauma através da linguagem, de passar da experiência à simbolização. Por isso, todo testemunho é um ato de narração e, como tal, está submetido ao trabalho inventivo, de criação. Nesta perspectiva – mas com relação à escrita testemunhal do sobrevivente da *Shoah*, Jorge Semprun –, Suleiman chama atenção para o trabalho inventivo do autor que, ao flertar com a ficção no testemunho, revela a impossibilidade de se transmitir o evento tal qual ele foi, dependendo, assim, da verdade (verossimilhança) que só a ficção pode proporcionar:

Preciso de um 'eu' da narração, nutrido com a minha experiência, mas ultrapassando-a, capaz de nela inserir o imaginário, a ficção (...) Uma ficção que seria tão esclarecedora quanto a verdade, sem dúvida. Que ajudaria a realidade a parecer real, a verdade a ser verossímil [*vraisem- blable*]<sup>42</sup>.

Apesar de se dirigir à escrita literária, podemos estender esse movimento a uma arte testemunhal mais ampla, como o nosso objeto de estudo, o filme-testemunho de Murat. Ela própria, enquanto diretora-sobrevivente, deixa isto evidente nas escolhas cinematográficas, como por exemplo, falar das torturas sem exibí-las nas cenas do documentário. A diretora admite essa dificuldade em abordar uma verdade factual que escapa: “É como se já que a verdade é impossível de ser alcançada, que a gente tente se aproximar dela de maneira diferente”<sup>43</sup>. Mesclando o monólogo ficcional – aqui no sentido apenas da linguagem adotada e da presença de uma atriz encenando, pois a experiência de Murat está presente nesse

---

<sup>42</sup> SEMPRUN *apud* SULEIMAN, 2019, p. 183.

<sup>43</sup> MURAT, 2009 *apud* SOUZA, 2013, p. 147.

monólogo –, com os vídeos de testemunhos femininos e agregando, ainda, a história da sobrevivida, do depois, nos é mostrada a história de mulheres para além da tortura.

Por trás das câmeras, a incorporação do testemunho: corpos e vozes entoam o cântico dos vencidos e trazem à tona aquilo ocultado da – e pela – oficialidade histórica. Esses corpos-resistência, trajados de coragem, encaram a câmera, que se torna, também, “[...] corpo e janela de encontro com o outro”<sup>44</sup>:

[...] as vozes silenciadas pela tortura, pelos constrangimentos causados a familiares e pessoas próximas, que não suportaram acompanhar os traumas dessas reminiscências de dor, são finalmente enunciadas. A subjetividade feminina é escavada, a fim de desvelar as camadas de uma constituição de resistência, porque é geradora de vida<sup>45</sup>.

Na confusão entre autobiografia e ficção, uma vez que a personagem de Irene Ravache incorpora a experiência de Murat, é feita a ponte entre a narradora e o ouvinte (no caso, o telespectador), na qual a câmera é o meio através do qual se torna possível o ato de se testemunhar, dissipando, aos poucos, a fumaça que encobre esse passado traumático.

Há uma passagem no filme bastante interessante: ao colocar vítima e vitimário como duas faces de uma mesma moeda, como despossuídos de humanidade, o primeiro enquanto mártir, o segundo enquanto algoz<sup>46</sup>, o documentário revela o papel assumido pela sociedade: o de se afastar desse passado, encapsulando-o. Este alheamento está entranhado na sociedade brasileira, como se o que aconteceu durante o regime militar já fosse passado, devendo, portanto, ser esquecido. Diante desse distanciamento, a atriz-personagem lança ao telespectador a triste reflexão sobre o difícil equilíbrio entre o ‘não conseguir esquecer’ e o ‘continuar vivendo’ com o qual as vítimas da ditadura têm que lidar.

A memória possui uma função social. Em sua dimensão ética, mais do que evitar que acontecimentos passados se repitam, ela serve para atualizar o trauma e a injustiça, fazendo com que não percamos os crimes de vista. Entretanto, esse movimento de atualização, de

---

<sup>44</sup> SILVA, Meire Oliveira; COSTA, Alex Antônio Rosa. Corpos de mulheres sob o jugo do totalitarismo: uma análise de *Que bom te ver viva*. In: **Redes digitais e culturas ativistas 1: arte, cidades e ativismo**. SILVA, Tarcísio Torres; DORETTO, Juliana; HERGESEL, João Paulo (Orgs.). Alumínio – SP: CLEA Editorial, 2022, p. 56.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> **Que bom te ver viva**. *Op. Cit.*

presentificação do passado – não em uma perspectiva obsessiva – nem sempre se realiza. Nos inúmeros processos de transição, quase uma marca da nossa contemporaneidade, vemos que em alguns casos a memória recebe um terreno fértil para se instalar, ao passo que em outros, foi, e ainda é, preciso se esgueirar entre as pedras para poder receber algum raio de luz.

*Que bom te ver viva* foi uma empreitada corajosa, em um terreno nem um pouco hospitaleiro. O testemunho no Brasil, apesar das comissões da verdade, tanto estaduais como nacional, e da produção de obras artísticas, ainda tem dificuldade de se aderir ao imaginário social. A luta dos sobreviventes e familiares tem sido um eterno “levar choque” através somente do estímulo. Ironicamente, por um estímulo de inação.

Apesar disso, o testemunho existe e continua sendo produzido. A própria Murat segue testemunhando, por ela e pelos outros, em suas obras. A imaginação, a inventividade e o recurso ao imagético são ferramentas importantes na criação de pontes entre aquele que narra e aquele que escuta. Aí mora o potencial ético, estético e político do testemunho. Dar voz aos marginalizados, aos traumas do passado, às narrativas subterrâneas é um passo em direção a fazermos justiça aos mortos e trazer à vida os sobreviventes. Para isso, o testemunho é fundamental e *Que bom te ver viva* é um grande exemplo de como fazê-lo.

### **Encen(ação): a representação artística como ação social**

Entre gestos, as narrativas apagadas pela história oficial vão sendo tecidas através dos corpos-vozes de Maria do Carmo, Estrela, Maria Luiza, Rosalinda, Criméia, Jessie Jane, Regina e uma mulher, também vítima, que preferiu não se identificar. E é através do corpo-voz de uma atriz (que é, pois, agente da ação ou do ato), que se performa o trauma das vítimas do regime militar.

Mas o que são estes gestos e quais as suas dimensões? Segundo Agamben, o “[...] que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem”. O autor afirma, ainda, que o “[...] gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética”<sup>47</sup>, e por ser

---

<sup>47</sup> AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, vol. 3, n. 4, jan. 2008, p. 12-13.

o gesto o centro do cinema, este, então, pertence à ordem ética e política – e não somente à estética)<sup>48</sup>. Dessa forma, a produção cinematográfica de *Que bom te ver viva* traz consigo, além do teor testemunhal, o papel ético e político para com a sociedade.

Os gestos das mulheres que compõem o elenco do documentário trazem consigo essa falibilidade do dizer, ou ainda, do “tudo poder dizer”, uma vez que a linguagem mostra-se insuficiente para abarcar e nomear tudo o que provém da experiência de horror do aparato repressor. À essa falibilidade da linguagem soma-se a ausência de uma escuta atenta, de modo que, se tentar traduzir aquilo que não existe nos dicionários é dolorido e difícil, essa dificuldade e dor provavelmente se intensificam diante da ausência de destinatários que possam ouvir esses testemunhos.

Se as políticas de esquecimento alicerçam “[...] *quadros de memória* que balizam a repetição da exploração e da violência” são necessárias “[...] novas sensibilidades desenvolvidas nesse contexto pós-colonial em que o corpo e sua localização passam a ser reconhecidos como parte da construção de outras narrativas e epistemologias”<sup>49</sup>.

Na produção audiovisual de Murat, são corpos femininos que se colocam diante da câmera testemunhando uma violência generificada. Violência esta que não reside no tempo pretérito, mas transloca por entre o passado e o presente. Urge a necessidade de traçarmos modos outros de se (re)inventar estas sensibilidades, tão caras ao reconhecimento de histórias e epistemologias apagadas. Nessa busca por estes modos outros de se (re)inventar sensibilidades, a arte revela-se como campo propício para isso:

A arte é o local do deslocamento profundo. O manejar de utopias realizáveis, pois seu espaço é sempre aquém ou além deste que cotidiana e rotineiramente nos contém. Não se trata, porém, de simples fantasia, mas realidade de um agora que ouse assumir-se presente. Não mais refém de condicionamentos pretéritos, nem de um ingênuo futurismo que com a história pretende romper [...]<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> AGAMBEN, *Op. Cit.*

<sup>49</sup> SELIGMANN-SILVA, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>50</sup> RIBEIRO, Fernando Armando; ELÓI, André Luís Vieira. Apresentação. In: **Espectros poéticos da justiça: diálogos entre direito e arte**/ Coordenação de Fernando Armando Ribeiro e André Luís Vieira. Belo Horizonte: Del Rey, 2019, p. RIBEIRO; ELÓI, 2019, p. XI.

*Que bom te ver viva*, no momento em que foi produzido (1989), pôde ser o local no qual se inscreveram as memórias daquelas mulheres cujos corpos foram marcados pela insígnia do medo e da tortura. No tempo presente, para além de uma inscrição memorialística, o documentário representa, também, a possibilidade de rememoração do passado, atuando sobre o presente<sup>51</sup>.

Nesse sentido, o documentário abre espaço para que o debate acerca das cicatrizes deixadas pela ditadura adentre no seio societário, possibilitando a fala e a escuta de um trauma que ainda hoje silencia a muitos. No filme de Murat, vislumbramos um mecanismo memorialístico que encara o telespectador, possibilitando-lhe a tarefa de ver, ouvir e transmitir os testemunhos ali contados. Em cada cena, reforça-se a ação de se tentar fazer exercido o direito à voz, direito tão cerceado durante a ditadura, mas previsto na Constituição de 1988<sup>52</sup>. Ambos os instrumentos – constitucional e documental, significaram passos largos à concretização de um paradigma democrático ou, ao menos, a sua incansável busca.

O documentário mostra-se como uma ação social, na medida em que visa ao alcance do outro – tanto das vítimas quanto dos telespectadores, posto que às primeiras propicia um espaço para narrar sua experiência traumática e, talvez, romper com o silenciamento que aprisiona a muitos; e aos telespectadores, oferece uma narrativa subterrânea e a possibilidade de se ler a história a contrapelo, para usar a expressão benjaminiana<sup>53</sup>. Inclusive, em determinada passagem do documentário, a atriz-personagem afirma que aquela era a sua história e que eles (direcionando aos telespectadores) teriam que suportá-la – o que nos faz refletir sobre como suportar a insuportável narração daquele que sobrevive, diante de tamanha truculência que beira ao irreal.

---

<sup>51</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª edição).

<sup>52</sup> Cf. artigo 5º, inciso XXVIII da Constituição. Vale mencionar que apesar de tal dispositivo constitucional ser o único a prever *expressamente* o direito à voz, podemos reconhecê-lo, também, por extensão, nos incisos IV e IX do mesmo artigo, os quais garantem, respectivamente, que “é a livre manifestação do pensamento [...]” e “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”.

<sup>53</sup> BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Org. e trad. MULLER; SELIGMANN-SILVA. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2020.

## A contribuição da produção audiovisual na difusão de narrativas silenciadas

Partindo da premissa de que um texto “[...] é o lugar onde o sujeito se inscreve e escreve”<sup>54</sup>, a estrutura textual de *Que bom te ver viva* se inscreve em, sob, a partir e através de corpos femininos. Nestes corpos, a tortura e outras formas de violência foram inscritas, restando àquelas mulheres sobreviventes formas de reescreverem a história e a si mesmas.

Para além de uma corporificação da resistência e denúncia às políticas de apagamentos engendradas por aqueles que detêm o poder, o filme de Murat pode, também, ser visto como um meio de transgredir o silenciamento, que destrói narrativas plúrimas e apaga os rastros de um passado marcado por um autoritarismo que, espectralmente, ainda ronda e silencia a sociedade brasileira.

Diante do silêncio, é preciso que vozes e corpos exsurjam, trazendo consigo narrativas não conhecidas, tampouco reconhecidas. E o documentário, a nosso ver, exerceu essa tarefa de dar voz, rosto e corpo às vítimas do regime militar, possibilitando o registro dessas narrativas outras. Nisso consiste a missão e eficácia da arte: “[...] em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe”<sup>55</sup>. Inclusive, a produção audiovisual assinala a questão do silêncio: ao lançar seu testemunho diante da câmera, Estrela afirma que, embora o fato de ela ter sido presa e torturada cause revolta em seus filhos, a impressão que ela tem é a de que eles preferem o silêncio, o não falar<sup>56</sup>. A insígnia do medo, comumente, anda de mãos dadas com o silêncio.

Uma das testemunhas, por sua vez, optou pelo anonimato, fazendo da escrita uma possibilidade de ponte para com o outro, por meio da qual narra sua experiência durante aquele período de exceção. Outros desdobramentos do silêncio podem ser identificados na obra: a afirmação de Jessie Jane de que pensou que não falaria mais sobre sua experiência no cárcere durante o regime militar; a indicação de Estrela de que ronda um silêncio em torno da forma com que os sobreviventes, internamente, lidam com – e vivenciam – a sua dor diante da tortura;

---

<sup>54</sup> BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*: as bordas do corpo literário. São Paulo: ANNABLUME, 1995, p. 21.

<sup>55</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 55.

<sup>56</sup> **Que bom te ver viva**. 1989.

e a dificuldade que os colegas de trabalho de Maria do Carmo têm de ouvir a sua história, enquanto participante de organização guerrilheira, presa e torturada durante o regime ditatorial<sup>57</sup>. O documentário, empregando como metodologia o uso da oralidade, faz dos testemunhos realizados ao longo da produção audiovisual um recurso ético, estético e político:

[...] Lúcia Murat propõe uma reflexão sobre o não dito, sobre a borracha que se quis passar sobre o passado, em nome da harmonia e da liberação dos rancores. As falas de suas entrevistadas atacam um possível pacto de silêncio e mostram como esse passado pode ser vivido como presente, de acordo com a singularidade de cada experiência. As lágrimas das ex-presas e sua agonia, mais do que vitimizá-las, mostram que o silêncio pode encobrir um cotidiano de lembranças ativas. [...]<sup>58</sup>.

*Que bom te ver viva* mostrou-se como a possibilidade de um espaço no qual as mulheres vítimas da ditadura puderam falar, saíram da camada do ‘não dito’ e adentraram, por meio de suas vozes e seus corpos, na tessitura de narrativas marginais, obliteradas pelo discurso hegemônico da época e de agora - uma sociedade ainda reativa, cindida, conservadora e patriarcal. Neste sentido, a obra de Murat foi, também, uma ousada ação social que, diante das políticas de apagamentos adotadas, recorreu à arte para registrar aquilo que não deveria nem poderia ser dito. Além disso, permitiu também “[...] a reflexão sobre a memória como elemento constituinte da história e sobre o próprio documentário como construção, já que a ficção nele inserida não é menos verdadeira do que o conteúdo de cada testemunho”<sup>59</sup>.

No entremeio entre o real e o ficcional, um novo discurso é produzido: o dos vencidos. É através do discurso inserido dentro e além da produção artística que as vítimas “trazem à tona as histórias de família mescladas de historicidades, as perdas, os traumas e uma necessidade de reparação convocando os espectadores à subjetivação da linguagem pelo íntimo”<sup>60</sup>. É a partir desta potência política do documentário, presente “[...] nas imagens dissonantes, nos silêncios,

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> VEIGA, Ana Maria. A história oral visita o cinema: *Que bom te ver viva* e *Los Rubios*. **Revista Observatório**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 118–137, 2016. VEIGA, 2016, p. 135-136.

<sup>59</sup> *Ibidem.*, p. 134.

<sup>60</sup> STIGGER, H. A.; GUTFREIND, C. F. A estética do documentário contemporâneo sobre a ditadura militar brasileira. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 19, n. 1, 2016, p. 225.

nos improvisos, nas relações afetivas e familiares, na busca pela história”<sup>61</sup> que as memórias, individuais e coletiva, vão sendo construídas.

### **Uma possível finalização - a história da ditadura no Brasil filmada por outro ângulo**

No espaço-tempo do agora, percebemos o documentário dirigido por Murat como uma corajosa iniciativa de se criar espaços por meio dos quais as vítimas da ditadura civil-militar brasileira puderam/possam narrar seus traumas. Nesse sentido, é a busca pela arte que, com sua inventividade, possibilita caminhos outros para se atravessar pontes até então intransitáveis. Dada a limitação da linguagem, os vazios e as lacunas são mostrados através dos silêncios e pausas das testemunhas. Quando as palavras se mostram insuficientes, a arte tenta alcançar o indizível, por meio das falas dessas mulheres (sempre na primeira pessoa do singular); do ato de nomear as vítimas, mostrando seus rostos; do cenário; da performatividade da atriz-personagem, dentre outros recursos que buscam preencher as lacunas deixadas pelo período nefasto da ditadura.

O documentário, assim, pode ser considerado como uma ação social por permitir a afetação de si para com o outro, tendo o condão de contribuir para a transformação social. Para tanto, o testemunho precisa ter inteligibilidade, e a arte é um canal primoroso para esse objetivo, pois, como Primo Levi afirma, a escrita precisa ser compreensível, caso contrário “será um grito no deserto, e o grito pode ser útil para quem escreve, não para quem lê”<sup>62</sup>. Da mesma forma, o testemunho exige a alteridade e uma escuta atenta e receptiva, para assim buscar se sobressair às políticas memorizadas.

Enquanto meio de inscrição da violência, e aqui falamos também de uma violência dentro da violência, *Que bom te ver viva* reforça que é impossível ler a violência ditatorial sem uma lente de gênero. Mesmo este poder de produzir dor e sofrimento tendo atingido igualmente homens e mulheres, já não há espaço para não apontar a “diferença na igualdade”. Nos últimos anos temos visto também uma “virada decolonial do saber histórico”<sup>63</sup>, de modo que estas

---

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> LEVI, Primo. **A assimetria e a vida**: artigos e ensaios. 1955-1987. Marco Belpoliti (Org.). 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p.172.

<sup>63</sup> SELIGMANN-SILVA, *Op. Cit.*.

memórias marginalizadas tentam, cada vez mais, sair dos “calabouços memorizadas”. Este deve ser o nosso papel enquanto estudiosas/os: possibilitar o lançamento de luz sobre este passado sombrio.

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, vol. 3, n. 4, jan.2008, p. 09-14. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em: 02 de dez. 2023.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil nunca mais**. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BAUER, Caroline Silveira. Políticas de memória: aproximações conceituais e teóricas. In: GALLO, Arthur (Org.). **Nas trincheiras da memória: lutas pelo passado, políticas de memória e justiça de transição no sul da Europa e na América do Sul**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021, p. 12-23.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Org. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Org. e trad. MULLER; SELIGMANN-SILVA. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2020.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras: as bordas do corpo literário**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes**. Brasília, CNV, 2014. 435 p. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1, parte III, capítulo 10). Disponível em: . Acesso em: 09 dez. 2023.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado, 1988.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. **Diário Oficial da União** de 28 de agosto de 1979. Brasília. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6683.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm). Acesso em: 4 dez. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. Para não esquecer: mulheres e ditadura no Brasil. In: **A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras**. LACERDA, Amanda et al. (Orgs.). Parnamirim: Editora Biblioteca Ocidente, 2023.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. OLIVEIRA, Luciene Guimaraes de. Belo Horizonte, Relicário, 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Aurélio Júnior**: dicionário escolar de Língua portuguesa. FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos (Coords.). SANDE, Axel (ilustração). 2ª ed. Curitiba: Positivo, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

GONÇALVES, Mariana Figueiredo Moreira da Rocha. **Necroestética**: de espectador a testemunha. In: Nas entranhas do Direito métodos e escritas do corpo. REPOLÊS, Maria Fernanda Salcedo; VIANA, Igor Campos; BETTONI, Isabela de Araújo (Orgs.). Belo Horizonte: Editora Expert, 2022.

JOFFILY, Mariana. A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. **Espaço Plural**, vol. X, núm. 21, jul-dez 2009, p. 78-88.

LEVI, Primo. **A assimetria e a vida**: artigos e ensaios. 1955-1987. Marco Belpoliti (Org.). 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MARI, Ana Paula Correia. **Justiça poética**: a escrita de Pedro Terra como inscrição memorialística das violações a direitos e garantias fundamentais cometidas na ditadura civil-militar brasileira. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de pós-graduação em Direito. Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <<https://web.sistemas.pucminas.br/BDP/PUC%20Minas/Home/Visualizar?seq=B7187B7023E0A0881ADD853E50BD3C6C>>. Acesso em: 02 dez. 2023.

PADRÓS, Enrique Serra. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, Carlos; et al. **Ditadura e democracia na América Latina**: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p. 143-178.

QUE bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. 1989. Rio de Janeiro: Taigá Filmes e vídeos, 100 min.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Fernando Armando; ELÓI, André Luís Vieira. Apresentação. In: **Espectros poéticos da justiça**: diálogos entre direito e arte/ Coordenação de Fernando Armando Ribeiro e André Luís Vieira. Belo Horizonte: Del Rey, 2019, p. XI-XII. 232 p.

SEGATO, Rita. **Las estructuras elementales de la violencia**. Quilmes: Prometeo, 2003.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 07 dez. 2023.

SILVA, Meire Oliveira; COSTA, Alex Antônio Rosa. Corpos de mulheres sob o jugo do totalitarismo: uma análise de *Que bom te ver viva*. In: **Redes digitais e culturas ativistas 1: arte, cidades e ativismo**. SILVA, Tarcísio Torres; DORETTO, Juliana; HERGESEL, João Paulo (Orgs.). Alumínio – SP: CLEA Editorial, 2022.

SOUZA, Jonatas Xavier de. "**Que bom te ver viva**": memórias e histórias de mulheres que sobreviveram à violência da ditadura. 168f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Ciências Humanas e Letras. João Pessoa, 2013.

STIGGER, H. A.; GUTFREIND, C. F. A estética do documentário contemporâneo sobre a ditadura militar brasileira. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 19, n. 1, 2016. DOI: 10.29146/ecopos.v19i1.2482. Disponível em: [https://ecopos.emnuvens.com.br/eco\\_pos/article/view/2482](https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/2482). Acesso em: 12 dez. 2023.

SULEIMAN, Susan. Revisão: trauma histórico e testemunho literário. Os livros de memória sobre Buchenwald de Jorge Semprun. In: \_\_\_\_\_. **Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 175-208.

SULEIMAN, Susan. Amnésia e anistia: reflexões sobre o esquecimento e o perdão. In: \_\_\_\_\_. **Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 283-305.

VEIGA, Ana Maria. A história oral visita o cinema: *Que bom te ver viva* e *Los Rubios*. **Revista Observatório**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 118–137, 2016. DOI: 10.20873/uft.2447-4266.2016v2n1p118. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/1815>. Acesso em: 12 dez. 2023.