

A desrealização da memória, ou o feminino de *documenteur*

Julia Jovita Cunha (UFMG)*
ORCID 0000-0003-4409-4478

Resumo: O presente ensaio busca abordar, a partir da articulação dos conceitos de polifonia e de memória compartilhada, a produção de uma espécie de *narrativa de si* presente no filme *Que bom te ver viva*, da diretora Lúcia Murat. No entanto, não se trata apenas de destacar uma constituição autobiográfica do documentário, mas principalmente de tratar do testemunho coletivo de um trauma compartilhado, pensando a produção consciente de um enquadramento de memória por meios midiáticos. No longa, é o particular que se torna exemplar e universal, e depreende-se uma tentativa de analisar como essas vozes femininas dizem também dos tempos atuais, superando o vão geracional. Analisada em paralelo com a dupla transgressão de ser uma mulher que resiste ao regime ditatorial, é ressaltado ainda mais um ponto de inflexão, o de reivindicar sua própria história, ocupando os espaços oficiais do documentário e da História com relatos íntimos e singulares, com experiências do corpo e da maternidade. Assim, antes de sugerir novos caminhos, o trabalho aqui desenvolvido é antes o de escutar ainda mais uma vez essas vozes, estranhas e familiares, buscando compreender como sua autodeterminação é também uma forma de resistência.

Palavras-chave: documentário; autoria feminina; polifonia de vozes; memória; testemunho

Abstract: This essay seeks to address, by the articulation of concepts such as polyphony and shared memory, the production of a *narrative of the self* present in the film *Que bom te ver viva*, by director Lúcia Murat. This effort, however, is not only a matter of highlighting an autobiographical constitution from the documentary, but mainly of dealing with the collective testimony of a shared trauma, considering the conscious production of a framework of memory by media means. In this movie, the particular becomes exemplary and universal, and the attempt here is to analyze how these female voices also speak of current times, overcoming the generational gap. We analyzed it in parallel with the double transgression of being a woman who resists the dictatorial regime, a further turning point is highlighted, that of claiming her own history, and so occupying the official spaces of the documentary and History with intimate and singular reports, with experiences of the body and of motherhood. Thus, instead of suggesting new paths, the work developed here is, rather, to listen once more to these strange and familiar voices, seeking to understand how their self-determination is also a form of resistance.

Keywords: documentary; female authorship; polyphony of voices; memory; testimony

Resumen: Este ensayo pretende abordar, a partir de la articulación de los conceptos de polifonía y memoria compartida, la producción de una suerte de narrativa del "yo" presente en la película *Que bom te ver viva*, de la directora Lúcia Murat. Sin embargo, no se trata sólo de destacar la constitución autobiográfica del documental, sino principalmente de tratar el testimonio colectivo de un trauma compartido, pensando así en la producción consciente de un encuadre de la memoria por parte de los medios de comunicación. En el largometraje, lo particular se convierte en ejemplar y universal, y se presenta acá un intento de analizar cómo estas voces femeninas hablan también de los tiempos actuales, superando la brecha generacional. Analizada en paralelo con la doble transgresión de ser una mujer que se resiste al régimen dictatorial, se destaca otro punto de inflexión, el de reivindicar su propia historia, ocupando los espacios oficiales del documental y de la Historia con relatos íntimos y singulares, con experiencias del cuerpo y de la maternidad. Así, antes de sugerir nuevos caminos, el trabajo que aquí se desarrolla consiste más bien en volver a escuchar estas voces, extrañas y familiares, buscando comprender cómo su autodeterminación es también una forma de resistencia.

Palabras-clave: película documental; autoría femenina; polifonía; memoria; testimonio

Recebido em: 16 fev. 2021 | Aprovado em: 01 maio 2021

* Graduada em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: jovitajcunha@gmail.com.

Adiantando, em primeira ou segunda mão, que este ensaio não possui *uma* voz. E, por mais cômodo que pudesse ser fundamentar essa afirmação categórica na impossibilidade socialmente determinada do lugar de fala das mulheres, essas que também são entendidas como uma espécie de involuntária personificação dos silêncios da História¹, não é esse o caso. Não se trata de uma visão essencialista tampouco, ou de entender o gênero feminino das enunciantoras como determinante de classe subalterna, impedida constitutivamente de se narrar. Muito pelo contrário. Aqui, a falta de uma voz extrapola o factual e se explica a dar voltas pelo próprio silêncio, operando em certa medida como um ruído ensurdecedor, uma espécie de zumbido, embora sem a presença da abelha atordoada pelos cheiros do sexo. Algo como o antisom que se deveria escutar dentro dos ouvidos após a aplicação de um telefone², imagino. Assim como uma perfuração no tímpano, também a (des)presença de uma memória sem lugar agride, desorienta. De tal modo que, embora de fato exista nesse ensaio por vir um só discurso atuando como fio condutor, mais ou menos inteiro, ele é constituído essencialmente por estilhaços externos, retalhos de experiências em uma parte reunidas por acaso, e em outra a partir de um único eixo possível. Mas, é claro que se poderia questionar que todo ato enunciativo seria orquestrado por uma polifonia de vozes, como afirma tão categoricamente a linguística enunciativa, e que estaríamos constantemente ecoando palavras de outras bocas e outros tempos. Rearranjadas, talvez, mas ainda assim imitações. Qual seria, então, a diferença tão gritante -e essa palavra não é aqui gratuita- capaz de desestabilizar a formação de uma identidade enunciativa? Bem, confesso que gostaria ainda de poder responder evocando uma dissonância entre vozes primárias, dessas que nos falam do estranho familiar, vozes maternas e inférteis, que são perpassadas pelas mesmas experimentações e esticadas ao ponto em que definir-se como um parece impossível e mais, desnecessário. Vozes essas que encontrariam no ventre os mesmos motivos originários para grito, a mesma herança definida por Lacan, mas estariam separadas por tempos e espaços distintos. No entanto, em se tratando de sujeitos que frequentam um determinado espaço tempo, e não de poesias datadas, é preciso admitir que talvez se trate aqui de uma questão factual, discursiva.

Dessa forma, ponho-me aqui a pensar sobre o exercício de falar de si, e assim falar de tantas outras³. Ou, ainda, de contar-se a partir de um evento singular, sem no entanto se reduzir a ele. Multiplicar, poderia-se dizer, seja em vozes, em sentidos ou em possibilidades. Enunciar o trauma, a tortura sofrida -e, como nos é o caso, a tortura do feminino- não configura, de tal modo, apenas um testemunho histórico da atualização das estratégias de dominação sobre as mulheres⁴. Não. Sob essa perspectiva, quem sabe, se faça possível ouvir sem olvidar, e compreender assim a multiplicação fragmentada da tortura em relações cotidianas de dominação de gênero. A projeção do algoz no outro e em si, num ciclo de contaminação e de culpabilização que já nos é tão familiar. Uma forma de saída pela tangente e, por meio de relatos que antes insinuam mais do que afirmam, desvencilhar da memória a autoridade irredutível. Ao que tudo indica, no entanto, foi decretada a impossibilidade de narrar a própria existência, como se fosse um fator identitário. Há, portanto, uma espécie de continuação da dor, e não porque os joelhos ainda doam quando faz frio ou o pescoço ainda estrale lembrando o momento da quebra, mas justamente pelo eco, pela impossibilidade de alívio. O testemunho seria impossível, e para tal

¹ Livro de 2005 da historiadora Michelle Perrot, *As mulheres, ou os silêncios da história*.

² Forma de tortura empregada pelos militares durante os anos de repressão da Ditadura Militar Brasileira de 64, a brutalidade da “técnica” poderia causar rompimento dos tímpanos e surdez permanente.

³ Proposição da autora húngara Susan Suleiman em seu livro *Crises da Memória*.

⁴ Ideia articulada no artigo de Cesar Kiaraly para o site *Carta Maior*.

poderíamos listar uma série de motivos: seja porque beira o inenarrável⁵, não existindo palavras que descrevam com exatidão a violência sem precedentes do cárcere; seja devido ao esvaziamento de testemunhos autênticos, que só poderiam ser fornecidos pelas *vítimas completas*⁶ e, portanto, assassinadas; e ainda uma terceira possibilidade, que seja devido à incredulidade do público diante do ocorrido. O desejo de negação do horror se tornaria, de certa forma, mais latente do que a necessidade de aliviá-lo pela repetição. Todavia, o silêncio também encerra -em si e em outros sítios- uma poderosa forma de transmissão. Ele contamina os ambientes, perverte as memórias não visitadas, e, no entanto, diz muito sobre um singular momento do qual não se pode, do qual não se deve, falar. A partir da já constatada impossibilidade do testemunho, as gerações posteriores a grandes eventos traumáticos experimentariam, portanto, uma tardia crise da memória: por um lado, tal herança lhes é cobrada impiedosamente, impondo ao atual um tempo que já foi, e por outro tem-se pouca ou nenhuma ideia do que teria sido esse tempo, uma vez que nós somos os que “não estavam lá”⁷. Como, então, performar o dever da memória, viver o luto simultaneamente artificial e intrínseco? Talvez seja esse o mote ensaístico aqui adotado. Segundo Marianne Hirsh, tal exercício constituiria uma pós-memória, um desdobramento de algo que ainda nem se esgotou. Tal termo, no entanto, é aqui tomado não como uma espécie de superação -impossível- da memória e uma inauguração de novos termos, mais afiados, cortantes. Não, entende-se apenas como uma memória temporalmente lançada mais para frente, deslocada, de alguém que nunca de fato experimentou aquele acontecimento, mas o carrega em si. Uma espécie de inserção pela repetição, seja da narrativa ou do sentimento, que nos gera pertencimento a um evento do qual não temos nenhuma recordação, como aniversários de infância, casos familiares e, em alguma medida, talvez também os momentos históricos. Seria preciso, então, partir dessa memória que se apresenta quase como herança, já desgastada pelo uso, e reconhecer nela tanto a naturalidade quanto a simulação de um lembrar mediado, passado de mão em mão, dividido assim entre o desejo de identificação e a noção de que é impossível sobrepor sua sombra à dos sobreviventes ou das vítimas de determinado trauma.

Em suma, momentos de crise são essencialmente momentos de escolha. De reelaboração daquilo que será guardado, eleito para triunfar o tempo. Retomo que, apesar da impossibilidade e da contaminação pelo silêncio, os testemunhos existem. E precisam existir para que memória individuais se tornem públicas, para que o enquadramento seja rearranjado e se procurem novas molduras, novos olhares. Para que o íntimo infiltre e provoque rachaduras nos binarismos cristalizados de uma sociedade perpassada pela biopolítica da impessoalidade. Nossa geração, tal qual todas as outras, tem o incrível poder de renomear o passado. Somos, em tese, sujeitos modernos, e portanto os supostos senhores e senhoras da História. Não que possamos de alguma forma cambiar os fatos, não se trata de viagens no tempo ou ficções científicas, mas talvez fosse possível reorganizar as significações, assentar em outras quinas as importâncias. É nesse sentido, talvez exageradamente utópico, que busco aproximar as narrativas corajosas de oito (e mais outras) mulheres brasileiras que lutaram contra a Ditadura Militar aos tempos de hoje. Esforço em certa medida anacrônico, que tem como fim o pensar-se histórico, pelos ecos de outras. Ecos de vozes que gritam desesperadamente em português brasileiro, de tal modo que seria preciso importar teorias estadunidenses ou francesas para compreender. Antes de ampliar com metódica lupa um evento histórico específico, os relatos de Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Jessie Jane, Criméia de Almeida, Maria Luiza G. Rosa, Rosalina Santa

⁵ Tal qual afirma Walter Benjamin em *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*.

⁶ Definição de Agambem em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*.

⁷ Termo empregado por Susan Suleiman, ao falar da chamada “segunda geração” da *Sboá*.

Cruz, Regina Toscano e Lúcia Murat nos falam de nós mesmas. Intensificam sentimentos se não universais, ao menos nacionais, e nos dizem, em língua materna, daquele estranho familiar. A escolha, portanto, de tais construções discursivas, recolhidas a partir do documentário *Que bom te ver viva* de 1989, reserva alguma objetividade em sua parcialidade. São, é claro, fontes primárias, importantes na medida em que sumarizam a experiência possível de um dado evento, o que por si só já justificaria a análise, mas, como prometido há pouco, nos dizem ainda sobre algo mais: sobre a formulação de um *eu* ao qual o domínio da linearidade autobiográfica foi negado; sobre a dupla transgressão das mulheres subversivas. Depreende-se uma busca não pela formulação de novas e sólidas verdades, mas por um dar-se conta do atravessamento das experiências, e em que medida são compartilhadas. E, embora não saiba dizer com exatidão o que motiva a busca pela restituição de um passado que não me pertence -seja direta ou hereditariamente, sei que suas sombras se projetam alongadas sobre nós. Sei ainda que, se pretendemos de alguma forma combatê-las, recusar ou abraçar o duplo entre-lugar do feminino latino americano, não nos basta conhecer nomes que nos custa dizer, que nos dobram a língua

E, uma vez instaurado o incômodo vital ao gênero intranquilo, volto-me para a operação fundamental deste ensaio: o de triturar com palavras o passado, ou melhor, a visão que se tem dele. Percorrer o vão geracional entre o se é agora e as que já foram, tentando uma espécie de genealogia. Quase como se mastigasse areia, então já tornada em vidro, e por entre dentes cerrados e gengivas cortadas buscasse com os dedos fragmentos de uma suposta construção inicial. E, embora fosse ainda possível argumentar que a repetição, projetiva e obsessiva, do passado em palavras -que se repetem e se gastam e acabam por nos gastar- constitua uma melancolia improdutiva, o que de fato se pretende por tal apropriação é o contrário. Ainda que rechaçada a metodologia perene do fazer histórico, um objetivo comum: não mais se afundar inconscientemente em um passado supostamente translúcido, do qual se crê conhecer muito bem o encadeamento de fatos, mas antes reconhecer o não-lugar opaco, a presença que esse tempo antigo nos lança em forma de herança. Afinal, só se pode projetar -e enxergar com alguma clareza- imagens infinitamente sobre aquilo que é vazio, sobre a memória não feita ou o luto não cumprido. O esquecimento é, nesse sentido, um espaço uterino receptivo a todas as possibilidades de preenchimento, como talvez dissesse João Barrento, e o vazio traga tudo o que encontra pela frente, devolvendo símbolos da nação, de lutas que não nos enunciam. De tal sorte que, ao reconhecer nos dias de hoje o aspecto vitral das lembranças, objeta-se a destruição (ou ao menos a contaminação) de sua frieza dura, de seu patrimonialismo de valores. A interrupção absoluta das projeções, externas ou internas. Perverteria-se, de tal modo, a chamada memória exemplar, imposta como verdade pelos vencedores e repetida mil vezes, ou até que nos tornemos todos possuidores dessa história. Eu não me lembro de nascer, da data do meu aniversário, da mesma forma que não me lembro de ver tanques de guerra na rua quando voltava da escola, mas tenho essas memórias (como me contaram). E por que essas e não outras? Reconhecer a barbaridade dos monumentos de cultura é, nesse sentido, operação fundamental para conseguir distinguir os cacos em meio ao sangue com o qual se paga a liberdade. Separar estilhaços de projeções que, embora contaminados de tempos e vozes anacrônicas, nos dizem de uma verdade sem pretensões absolutas.

Em todo caso, é preciso seguir em frente, embrenhar mais propriamente no objeto de estudo e não necessariamente em seus desdobramentos. Como, então, elaborar o documentário? E mais ainda, como pensar um documentário sobre uma memória periférica? Para tal, consideremos a seguinte confluência de formas: toda representação (fotográfica ou não) é uma espécie de desrealização, que transmuta o real em cópia, o todo em fragmento. Se isso nos soa familiar, é justamente por guardar íntima relação com o

mecanismo operacional da auto ficcionalização da experiência pelo testemunho. Diferem-se, no entanto, na medida em que o testemunho conta com a espontaneidade do discurso não planejado. Ou seja, apesar da memória em questão ser revisitada e reelaborada, o testemunho oral (tal qual observado no documentário) não permite correções. O discurso se concretiza no ato, no ar, sem a possibilidade de recorrer à sala de edições. Assim, não se admite o corte dos atos falhos, a edição do choro ou a tomada do inesperado, nossas personagens tem apenas o presente. A filmagem, por outro lado, se lança para o futuro, e funciona em certa medida como uma fotografia, que “equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem.”⁸. Inauguramos aqui nossa primeira e única citação direta, que serve justamente ao propósito do tratamento de um assunto técnico, e não puramente argumentativo: é por meio da operação fotográfica que se fragmenta a experiência -já anteriormente costurada pela memória. Dividem-se as coisas em dois. Representação e real. Embora intrinsecamente conectadas, estas são dicotomias que, de tanto sobrepostas, nos parecem eternamente cristalizadas. Existe o ícone, o índice, a imagem, a lâmina e o horizonte, apenas. Separados pelo corte da conceituação. O que propomos aqui, no entanto, já lhes foi anunciado, mas volto uma vez mais a repetir: é a permeabilidade. A quebra, e por isso se destaca a confluência, negativo com negativo gera positivo. Talvez pareça desproposital inserir tal máxima matemática em um ensaio, justifico no entanto que a dupla desrealização do testemunho feminino -já duplamente impossível- encerra em si a partenogênese da multiplicação de sentidos, negando a limitação quantitativa. Sim, trata-se de um documentário, uma espécie de registro da informação com precisão e detalhe, mas de maneira alguma se apresenta normativamente objetivo. Retomaremos, sem falta, a questão da *voz do documentário*, mas antes é preciso concluir a linha de raciocínio acerca da legitimidade do gênero em seu papel. Assim, é possível afirmar os muitos frames do documentário correspondem a um único recorte do mundo que, embora constantemente atualizado⁹, se lança feito imagem congelada. É um momento e não outro. E, entretanto, é também por meio da reprodução técnica, das cicatrizes da tomada, que se concretiza a reprodutibilidade, a possibilidade de encarar o registro como documento que vence o tempo e as marcas da idade.

Não nos basta, no entanto, crer se tratar de um documentário pelo simples fato de dizer a verdade. O documentarista, e nesse caso *a* documentarista, desrealiza um acontecimento (daqueles que rompem o tempo, para usar termos da psicanálise) já anteriormente simulado pela simples presença da câmera, limitante do tempo e do espaço. Trata-se ainda do real, por óbvio, mas nem tanto. Ou, pelo menos, não mais intocado. Assim, por mais que o documentário, em fotografia singular ou plural, tenha surgido como uma proposta de contaminação das imagens pelo mundo das coisas, respondendo à dominante tendência de hiperprodução *pop* estadunidense (década de vinte), ele supostamente se nega à reprodução mecânica de uma realidade factual¹⁰. E, antes de arriscar nos comprometer entre Noel Carrol ou Jhon Grierson (que tampouco nos interessa em matéria de ensaio), deixemos aqui apenas o registro de que, dispondo ou não de uma estética do recuo, o cineasta de não-ficção oferece ao público uma intenção de verdade, particular em sua própria medida. Não se trata, todavia, necessariamente de um impasse teórico, mas sim de uma operação metonímica, em que se tomando a parte pelo

⁸ Citação de Susan Sontag, retirada do livro *Sobre a Fotografia*, tradução de 2011.

⁹ *A cicatriz da Tomada: documentário, estética e imagem intensa*, de Fernão P. Ramos.

¹⁰ Trecho de Jhon Grierson, extraído do artigo *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual* de Noel Carrol, encontrado no livro *Teoria contemporânea do cinema* de Fernão P. Ramos.

todo, o relato pela experiência, a parcialidade encarada como completude, a íntimo lido a público, e assim por diante, se caracteriza a figura da *documenteur*. Esta que nos propõe uma verdade não impositiva, como já mencionamos e como voltaremos a fazer até que esteja rota, e que, ainda assim, comunica não apenas seu pertencimento a uma causa, indubitavelmente real, mas toda uma confluência de recordações que não poderiam circular sob outro título senão de verdade. Em todo caso, estando tal verdade, ou melhor, tal narrativa fornecedora de enunciados sobre o mundo histórico, acordada como documento, inferimos portanto a presença de um leitor (ou leitora), por tratar-se afinal de um texto. Como de praxe, esse leitor constrói uma imagem do Enunciador pressupondo sua realidade, se faz presença em sua violência, e, guiado unicamente por sua *carne do mundo*¹¹, desmonta e remonta para si o que lhe é dado, em operações externas ao processo de construção cinematográfica. O que, em se tratando de construção de memória coletiva a partir de um sujeito enunciativo, nos interessa bastante e talvez explique por que tomamos o discurso da atriz Irene Ravache como documental, não menos testemunho que o das outras mulheres que tem nome, idade e filhos. Nesse sentido, é possível afirmar que ela não sumariza as experiências -ditas e não ditas-, que não as atua, mas se comporta como a própria enunciativa. Concluo, por falta de palavra mais adequada, a discussão acerca do caráter documental do filme não intencionalmente feminista¹² afirmando que talvez se trate de um *semidocumentário*, ou mesmo de nenhuma das formulações anteriores. O que interessa aqui perseguir é justamente a recusa em se especificar dentro de um ou outro gênero cinematográfico, mas reforçar acima de tudo sua voz, sua forma de contaminação do mundo, sua origem brasileira. Essa definição que abre e fecha, marcada pelo movimento, funciona quase como se o ser feminino e, mais importante, o ser feminino que resiste no Brasil fosse uma ampla categoria analítica por si própria, contando com suas próprias definições categóricas, sua própria intertextualidade. De tal sorte que as estadunidenses citadas anteriormente não mais nos podem explicar como se fazer luta, como perfurar a linguagem e gerar atrito.

Podemos duvidar da memória individual e, como dito anteriormente, esse é um de seus fatores identitários. Ela não se projeta como verdade impositiva, ao contrário, cada pessoa desdobra, costura e remenda em si o que antes era uma mesma realidade. E, em tão poucas linhas, já se é possível rebater a crítica comum aos documentários (ou semi documentários) de entrevista, que seriam perpassados por uma noção de um único discurso não questionável. De fato, todas todas as mulheres trazem o mesmo relato, de uma resposta de vida, materna ou não, de uma subjetivação do cárcere, de uma superação da tortura sexual. No entanto, a própria natureza do discurso feminino é o de ser questionável. Basta pensar, se ainda há tempo para mais uma exemplificação, nas produções autobiográficas francesas, cujo caráter objetivo apenas foi questionado quando, dentre seus autores, começaram a surgir nomes femininos. A impessoalidade não foi uma questão para o masculino, mas não se pôde crer na linearidade daquilo que se define pelo vazio. Sobrepe-se, portanto, as dúvidas: primeiro a da memória, e segundo a ilegitimidade do relato feminino. De tal modo que, apesar de um único fio condutor, existam muitas verdades em potência. Reitero, no entanto, que essa possibilidade de dúvida não é

¹¹ Termo de Fernão P. Ramos, usado para designar a carga subjetiva e as experiências que cada leitor traz consigo e projeta no momento de interpretação de uma produção cinematográfica ou não.

¹² Trecho da entrevista para o *Making of 20*: “Por que que eu fiz esse filme só com as mulheres, né? [...] E não foi uma opção absolutamente nada feminista. Foi uma opção pura e única e exclusivamente dramaturgica. [...] Eu achei que eram experiências muito íntimas. E pra essas experiências muito íntimas poderem se desdobrar dessa forma circular, como eu tinha pensado o roteiro, eu não podia colocar um homem. Porque ia romper essa sensação de circularidade, essa sensação de reprodução que as experiências femininas permitiriam, né? Porque realmente eram questões muito íntimas.”

destacada aqui como prejudicial, mas ao contrário, é exercício necessário em todos os âmbitos, pois só assim emerge possibilidade de pensar que o discurso oficial talvez não seja o único, que a memória exemplar não seja universal. De certa forma, o gesto -incompleto- que deixo aqui registrado não é um desafio, tampouco uma infame provocação, trata-se de nada mais que uma fuga metodológica, que não propõe nem inaugura nada, empregada apenas de modo a se aproximar formalmente de um objeto de estudo -que em verdade não o é. Uma tentativa de desvio, não dizer *de algo*, mas dizer *com* ele. Ela. As formas de tortura empregadas na ditadura estão perfeitamente documentadas em livros de Histórias e disponíveis como itens de curiosidade para qualquer um que se interesse por digitar as palavras no campo de busca. É possível ainda encontrar imagens. Provas incontestáveis de que o passado se deu exatamente como se conta, sem aumentar um ponto que seja. E, ainda assim, não é disso que quero falar. A inexplicável paixão que por vezes leva alguém a produzir um documentário, a escrever um livro ou ainda um ensaio não reside necessariamente aí, em recapitular os fatos assombrosos da Guerrilha do Araguaia, dos sequestros célebres, do poder autoritário contra o qual se luta em todas as instâncias. Pois sabemos, ou esperamos saber, que o real não é construído por uma linearidade cronológica, por um discurso oficial do que seria a História tal qual nos são repassados seus fatos, tão distantes e mecânicos que parecem nunca ter existido, mas sim pela aproximação, pelo discurso insuportável, pela presença. E -aqui a única sólida tese- pelo testemunho. De nada nos serviria estudar a Revolução Francesa -para dizer de um único caso exemplar, com todas as suas implicações no campo da autobiografia, se o fizéssemos a partir de uma única voz que, por sola, não estabelece diálogo. Não chega. E, uma vez questionada por alto a unicidade amalgamadora da história, termino -sem ainda concluir- dizendo que, para dar conta da polifonia que nos é característica, não nos basta apropriar teorias postizas, de segunda mão, para explicar esse discurso que desvia e que chama a atenção para pontos outros, nossos. A experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, com todas as suas implicações relativas e particulares.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010a.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie**. Escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CARROLL, Noel **From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film**, *Philosophic Exchange*, 1983.
- Disponível em: https://digitalcommons.brockport.edu/phil_ex/vol14/iss1/1, último acesso em 05/08/2019.
- HIRSCH, Marianne. Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission In Nancy K. Miller & Jason Tougaw (eds.), **Extremities: Trauma, Testimony, Community**. Illinois University Press, 2002.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.
- PERROT, Michelle **As mulheres ou os silêncios da história**. Viviane Ribeiro. Bauru, SP : EDUSC, 2005;
- QUE bom te ver viva**. Direção de Lúcia Murat Rio de Janeiro, RJ: Embrasil - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1989. (100min)
- Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ThdfEZz1TFI>, último acesso em 02/09/2019;
- RAGO, M. **A aventura do contar-se – feminismo, escrita de si e invenções da**

subjetividade. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.