

O lugar do testemunho traumático e sua representação em documentários sobre Ditadura Militar no Brasil.

Lucas Henrique Vieira Silva Santos ⁶²

RESUMO: O propósito dessa pesquisa é entender como ocorre o testemunho dos sobreviventes de regimes autoritários, em especial os da Ditadura Militar do Brasil, e identificar como os documentários apresentam esses relatos traumáticos em sua narrativa. Será discutido o lugar do testemunho na construção da memória da sociedade, a sua relevância no cenário coletivo e como o testemunho se origina e se comporta na linguagem cinematográfica. Haverá uma conjugação entre os saberes históricos, filosóficos e literários e análise da narrativa fílmica sobre o comportamento do testemunho no documentário. Desse modo, será possível compreender como o cinema registra e significa o trauma, caracterizado como uma memória que não passa.

PALAVRAS-CHAVE: Testemunho. Ditadura. Memória. Documentário. Trauma.

The place of traumatic testimony and the representation in documentaries about Military Dictatorship in Brazil.

ABSTRACT: The purpose of this research is to understand how the testimony of survivors of authoritarian regimes occurs, especially the Military Dictatorship of Brazil, and to identify how the documentaries present these traumatic reports in their narrative. The place of the testimony in the construction of the memory of society will be discussed, its relevance in the collective scenario and how the testimony originates and behaves in the cinematographic language. There will be a combination of historical, philosophical, and literary knowledge and analysis of the film narrative about the behavior of the testimony in the documentary. In this way, it will be possible to understand how cinema records and signifies trauma, characterized as a memory that does not pass.

KEYWORDS: Testimony. Dictatorship. Memory. Documentary. Trauma.

⁶² Graduando na Universidade Federal de Alagoas, UFAL, Alagoas - Brasil

INTRODUÇÃO

Pensar em evolução humana incita imediatamente em assimilar a construção de uma história. A civilização perpassou por épocas de descobrimentos de mundos, desenvolvimentos científicos, estabelecimentos de certezas e a criação das artes. No entanto, o que se pode estabelecer como história e o registro dela é voltado para a capacidade construtiva de uma memória das pessoas que viveram determinadas épocas. Isso inclui, principalmente, os sobreviventes de regimes de exceção.

De tal particularidade que os regimes autoritários nos oferecem, o substrato da narração do evento traumático pulula ao rascunho da forma de como um povo se vê e, além do mais, se constitui, resultando a formação de uma cultura. Esse sedimento histórico demonstra a importância e o poder tensionado pelo testemunho. Desse modo, ao estudá-lo é possível entender como funcional a sociedade partindo da análise de uma situação indigna na qual é inserido o ser humano. Muitos desses relatos históricos e traumáticos, no entanto, se encontram em uma zona em que o arquivo documental não pôde suprir, por vezes tratado como um resto.

Ele [o resto] é um hiato, uma lacuna que se instaura na língua do testemunho em oposição às classificações do arquivo, pois aquilo que não é enunciado, que não é passível de ser arquivado, é a própria língua pela qual a testemunha manifesta sua incapacidade de falar. (FELTRIN DE SOUZA, 2010, p. 247)



Graças ao discursos pós-ditatoriais, hoje, por exemplo, podemos nos reconhecer como uma sociedade democrática de direito. Porém, para tal depende-se de que pelo menos um átimo do discurso de si chegue as pessoas.

Os registros dos testemunhos traumáticos ganham destaque no campo cinematográfico à medida do desenvolvimento do cinema e da necessidade de documentar os grandes acontecimentos históricos, como guerras e sistemas totalitários. Por isso, foram escolhidos e analisados os documentários *Brazil: A Report on Torture* (1971), de Hannah Eaves e *Vamos falar do Brasil: Tortura* (1969), de Chris Marker, para entender como são organizadas as narrativas fílmicas do testemunho e como ele se comporta inserido na linguagem cinematográfica. O documentário foi escolhido como objeto de estudo dessa pesquisa devido a densidade de legitimidade que ele dá ao acontecimento, uma vez que é o gênero que institui a representação de prova verídica dos fatos.

Ela traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de "prova" a respeito de uma época. Possui, desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que "de fato" ocorreu num tempo e espaço dados. Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, conseqüentemente, de revelação da verdade. (MASCARELLO, 2006, p. 253)

Esse estudo foi desenvolvido a partir do levantamento bibliográfico de textos que dialogassem com uma discussão literária, filosófica e histórica dos testemunhos de sobreviventes de regimes autoritários, em especial da Ditadura Militar do Brasil. A fim de marcar a simbiose dessa teoria com a linguagem cinematográfica, foram escolhidos os dois filmes citados acima,

que são baseados no teor testemunhal para construção de um documentário. Com isso, essa pesquisa busca compreender a importância do relato do testemunho, como ele se origina e qual a sua importância no campo coletivo e individual da experiência traumática. Além disso, foi discutido como o testemunho traumático é inserido dentro da narrativa fílmica e como ele se comporta a partir da linguagem cinematográfica.

O TESTEMUNHO

A construção da memória de uma sociedade baseada por meio do testemunho traumático é promovida por particularidades inerentes aos próprios sobreviventes de catástrofes históricas. As pessoas que conseguem sobreviver a essas experiências de regimes de exceção, acabam por se destacar em um campo público de interesse e tornam-se os seres mais legítimos para relatar os fatos e os fazerem eternos na memória coletiva.

Os sobreviventes de situações-limite, como campos de concentração e de torturas, tendem a desenvolver uma relação ambígua com a memória dessas experiências. (...) as imagens desse passado tendem a marcar de modo patológico a vida dessas pessoas. Elas se repetem, voltam sempre à mente, como Freud o notou, com relação às memórias de traumatizados de guerra. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 278)

Devido a essa característica de capacidade memorial, o testemunho traumático contribui para a construção de uma cultura e, simultaneamente, da significação de um povo. Muito além de instruir a inscrição histórica no âmbito coletivo, o testemunho também atua na reconstituição do indivíduo entendido como sobrevivente e parte do mundo impactado pelo estado de



exceção. Segundo Umbach (2010, p. 106) “A narração da experiência se vincula à busca da reconstrução de identidade e subjetividade em discursos pós-ditatoriais.”

A reconstituição da subjetividade está presente de forma latente na obra literária *É isto um homem?* (1947)⁶³. Primo Levi – químico, escritor italiano, e sobrevivente do holocausto – afirma que ao sair do *Lager* – campo de concentração – o prisma elementar da condição da sobrevivida torna-se o relato de si, o testemunho. O pensamento de Levi ainda ressalta o medo de não ser compreendido pelos “outros”, pelo motivo de que a realidade experimentada estar inacessível à compreensão de quem não pertenceu ao *Lager*. Ou seja, por esse motivo houve a criação de uma “couraça” isolante no que concerne a comunicação com quem cerca o sobrevivente. Portanto, a produção semântica do conteúdo testemunhal é atordoada para quem o escuta.

Na cena do trabalho do trauma nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a sermos menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69)

De algum modo, Levi projeta a imagem do testemunho à ressignificação fora do *Lager*, feita pelos ouvintes que o cercam. Desse modo, o próprio sobrevivente torna-se a figura semiótica do limiar entre a

⁶³ Nesse romance, Primo Levi relata sua experiência junto aos judeus do complexo de Auschwitz-Birkenau e incorpora as vozes das testemunhas silenciadas do período conhecido por holocausto. Em uma época de aniquilação e fragmentação do espírito, Levi ainda consegue traspor uma reflexão sobre a fragilidade do ser humano em contraste com a capacidade de resgatar o assentamento memorial de suas percepções.

transposição do estado normal das coisas ao estado de exceção. Ou seja, o discurso do sobrevivente colocará em parâmetros epistemológicos as dimensões da dignidade humana e a posição política tanto do espírito como do corpo no território-limite. Porém, essa posição não restringe a sobrevivência do ser e do testemunho a um determinado período no tempo. Pelo contrário, a essência desse relato de si é caracterizada pela memória constante, a lembrança que não passa. Segundo Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 69), mais especificamente, “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal”.

Para ser abarcado como atemporal, a substância testemunhal incorpora uma nova dimensão da realidade. Ela se ocupa, portanto, como parte do horizonte coletivo da experiência. Isso quer dizer que além de haver a experiência individual do sobrevivente numa situação-limite, há, também, a circunscrição de tal experiência em um espaço público de interesse. Decorrente da extensão a uma dimensão do campo coletivo, pode-se dizer que a semântica do testemunho se assemelha a uma tessitura amorfa, ou seja, um discurso que ocupa vários espaços ao mesmo tempo.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 65) “parte-se da ideia de que [o testemunho] de certo modo só existe sob o signo de seu colapso”. Nesse sentido, no estado de exceção, nenhum comportamento ou norma do mundo ideal pode servir de referência. No espaço-limite o que existe são mecanismos de supressão que objetivam a aniquilação daquele que o experimenta. Nesse local a referência é a morte. É uma zona regida não pela lei que tutela o estado de direito, mas caracterizado pela inexistência disso. O cidadão dá lugar ao *homo sacer*⁶⁴ e a cidade à sala de tortura.



⁶⁴ Homo Sacer – Homem Sacro – remonta a figura do direito romano daquela pessoa que o povo julgou por um delito e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado pelo homicídio. Nesse sentido, o *homo sacer* está fora ou além da lei divina e humana.

Todos os indivíduos que adentram a esse outro espaço simbólico exclusivo estão sujeitos a privação de seus conhecimentos de mundo, sua cultura, seus desejos e, principalmente, de sua língua. Não há possibilidades de um ser humano condicionado a liberdade tutelada pelo estado de direito conseguir se expressar ao sair de um campo de extermínio. Está fora do alcance dos mecanismos linguísticos. Por esse motivo que Primo Levi se sente inacessível em relação ao outro. São realidades diferentes que não usufruem dos mesmos artefatos de conhecimento. A danificação do aparato linguístico corrói a sustentação de um discurso coeso e fidedigno.

Apesar de perpetrarem a vontade imensurável de relatar por completo o que foi vivido, a totalidade do ocorrido nunca vai ser integralmente verdadeira. Isso porque a experiência se torna inimaginável, e por conseguinte inenarrável – tanto para quem fala como para quem escuta.

E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável (ANTELME, 1957, p. 9 apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

A testemunha do evento convive o resto de sua vida entre a tensão do dizível e do indizível – o que se consegue dizer e o que não há como dito. Seu aparato linguístico não encontra meios potenciais de traduzir o indizível. Mas é justamente nessa tensão que nasce o reconhecimento autêntico do testemunho e da elementaridade do que não consegue ser traduzido por

meio da linguagem. “Dar testemunho é colocar-se nesta cisão entre o que é possível dizer e o que se diz. O testemunho é, assim, uma efetivação possível, uma possibilidade de dizer que carrega a potência do não-dizível”. (FELTRIN DE SOUZA, 2010, p. 249).

O sobrevivente consegue ir além da vida – a sobrevida – e está fora de um círculo de pensamento comum. Parte dessa experiência não vai ser traduzida por meio de códigos e signos adequados à realidade terrena – a realidade não impactada pelo totalitarismo. Logo, a imaginação é evocada como suporte de completude simbólica para combater o lapso do trauma que não foi possível resgatar.

Ao fim do regime autoritário, é comum que haja uma imposição de traumas adquiridos da experiência para dentro do próprio sobrevivente. O potencial esclarecedor do testemunho é subjugado ao próprio ser e não como uma experiência de relevância coletiva – pelos olhos do opressor – visto que se transforma em uma internalização das dores provocadas pelas intempéries do autoritarismo.

“O ‘totalitarismo institucional’ exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar, e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois” (KUCINSKI, 2011, p. 163 apud SELIGMAN, 2014, p. 31-32).

Origina disso, portanto, a importância de o sobrevivente externar o testemunho para a sociedade, a fim de que a esta se reconheça nesse discurso como parte inalcançada do mundo colapsado – o local onde se cria o testemunho. Além da ressignificação subjetiva do sobrevivente, o discurso devolve à sociedade o essencial, a reflexão histórica. Segundo Giorgio



Agamben (2008, p. 55), “a exceção explica o geral e a si mesma. Quando se quer estudar corretamente o geral, importa ocupar-se de uma exceção real”. De certa forma, essa visão indica que é necessário inspecionar os extremos a qual uma civilização pode chegar. Ou seja, a construção de um pensamento coletivo precisa ser entendido a partir do estudo das exceções, aquilo que está à margem. No caso do Brasil, a experiência traumática ditatorial militar, que ocorreu entre 1964 e 1985, serve de exemplo de materialização de um campo simbólico que esteve trafegando fora dos limites normais de uma sociedade civilizada. E ao tentar compreender verdadeiramente um estudo antropológico dessa catástrofe histórica, é necessário partir-se de suas feridas latejantes.

ANÁLISE DOCUMENTAL

O cinema mostra-se como plataforma de expressão artística a partir da representação de uma narração. No caso dos documentários que se baseiam em testemunho, existe uma relação de proximidade com a fonte histórica por promoverem uma revisitação e construção de uma narrativa fílmica dispendo do conteúdo testemunhal traumático advindo de uma situação-limite.

Cinema e História, enfim, estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades. O cinema enquanto “forma de expressão” será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz, e neste sentido um campo promissor para a História, aqui considerada enquanto área de conhecimento. Como “meio de representação”, abre para esta mesma História possibilidades de apresentar de novas

maneiras o discurso e o trabalho dos historiadores [e/ou sociólogos], para muito além da tradicional modalidade de literatura que se apresenta sob a forma de livro. (NÓVOA, 2008, p. 80)

Tanto em *Vamos falar do Brasil: Tortura* e *Brazil: A Report on Torture* contam com testemunho de brasileiros que foram torturados pela ditadura militar e assumem o papel de dar voz aos silenciados do regime e de significar por meio da linguagem cinematográfica as visões do passado que para o tempo traumático é sempre conjugado no presente, um tempo que nunca passa.

As “visões de passado” (segundo a fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa [...] (SARLO, 2007, p. 12)

Em *Vamos falar de Brasil: Tortura*, o diretor Chris Marker⁶⁵ mostra os relatos de um grupo de brasileiros revolucionários contrários ao regime ditatorial que foram libertados da prisão política e exilados em Cuba. Para conseguirem o exílio tiveram que sequestrar o embaixador dos Estados Unidos e, em troca de sua libertação, eles exigiram que as autoridades brasileiras libertassem 15 presos políticos. Alguns desses sobreviventes testemunham o que viram e viveram nas prisões brasileiras sob tortura.



⁶⁵ O diretor foi um dos nomes fundamentais para o cinema documental. Estudou Filosofia sob os ensinamentos de Jean-Paul Sartre e integrou o movimento de Resistência na França durante a ocupação germânica. Também trabalhou como jornalista, crítico de cinema e escritor, e se tornou um dos mais importantes documentaristas de seu país, França.

Um dos depoimentos que apresentam força simbólica no filme é o do ex-líder operário de Osasco, José Ibraim. Ele foi preso em fevereiro de 1969 e foi torturado por não denunciar os nomes de companheiros que lutaram com ele contra a Ditadura Militar Brasileira. Ele narra desde quando foi preso pela polícia militar até os atos tortuosos, psicológicos e físicos, que sofreu durante a prisão.

A narrativa fílmica construída pelo diretor transcende o tempo traumático no sentido de abrigar o registro do testemunho. Isso porque o conteúdo do mesmo se permite vagar pelo passado no tempo presente. Como meio de representação disso, no relato de Ibraim – logo após descrever os tipos de torturas usadas nas celas – chega-se a um momento no qual seu discurso faz o uso da inconsciência psicológica. Ele faz referência a casos de outras vítimas cuja instantânea morte ele presenciou. Uma delas seu companheiro de cela que cortou os próprios pulsos para não ver a família ser torturada a sua frente. Em outro momento ele diz que presenciou um homem levar 15 tiros e morrer sendo espancado pela polícia. São por meio desses relatos descritivos que a linguagem do inconsciente se revela, a visão da qual está por trás do entendimento do sobrevivente. Logo, evidencia-se pertinente à sua memória a lembrança constante de mecanismos que materializam a fragmentação de consciência moral – a lembrança traumática – à vista de compreender a experiência do outro campo simbólico. Por isso que essas lembranças estão inscritas na região do trauma e são constantemente rememoradas, para que o sobrevivente tente entendê-las.

Durante a descrição dos relatos dos sobreviventes, Marker utilizou-se de um aparato “antropofágico”⁶⁶, no tocante a significação da cena. O uso desse mecanismo consiste na interposição de cenas dos relatos traumáticos.

⁶⁶ Antropofagia é um ato ritual de comer uma ou várias partes de um ser humano. Os povos que praticavam esse ritual faziam pensando que, assim iriam ter a vingança do seu povo morto pelo bando do prisioneiro. No caso dessa pesquisa é tratado como mecanismo figurado significativo as cenas que interpostas durante o documentário.

São nas intercalações desses discursos que se revela o espaço do subconsciente mortífero do personagem. Dessa maneira, no filme o discurso se manifesta como um “ritual” do sobrevivente na tentativa de “devorar-se” e ao próprio relato a fim de recuperar a dignidade humana desencontrada na sobrevivida. Nessa interposição, portanto, é possível encontrar a criação de um novo território simbólico com vistas ao renascimento no desejo de morte. A morte – essa que presenciou e pode afirmar com certeza o que foi a experiência de tortura – intercala a quase morte – a sobrevivida – ou o desejo contido dentro da figura das testemunhas nas filmagens.

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. (...) mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. (FERRO, 1976. p. 202-203)

Escrutinando mais afundo a reflexão dos discursos dados pelos sobreviventes nota-se a presença constante da sublinguagem do inconsciente mortífero. A linguagem cinematográfica, no caso desse filme, se aproxima de evidenciar, para quem assiste, a existência da impossibilidade de sustentação do argumento do testemunho baseado no “código tradutor” da linguagem de parâmetros normais e referenciada pelos signos. O diretor consegue identificar justamente a tensão do que pode ser dito e o que não consegue ser decodificado. No entanto, não consegue incorporá-la para apontar um resultado, porque o cinema possui seu próprio tensionamento.

O cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe



é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição (MORETTIN, 2003, p. 13)

A narração dos fatos dos sobreviventes deixa claro que a história coletiva nunca vai ser constituída verdadeiramente completa em significados. O entendimento das catástrofes históricas por meio de testemunho é incompleta e sempre será. O que há é uma reconstrução de fatos – a partir dos discursos traumáticos– que são resgatados e unificados pelo cinegrafista.

Para o autor [Marc Ferro], o cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a estes novos caminhos significa salientar os “lapsos” deixados pelo diretor e pelo seu produto. Cabe salientar que esses caminhos são indicados de maneira inconsciente pelo diretor. A análise da linguagem cinematográfica comprovaria sua tese. (FERRO, 1975, p. 15 apud MORETTIN, 2003, p. 14)

As diferentes perspectivas de cada depoimento no filme comprovam que cada ser humano é constituído por sedimentos. Ao chegar à sala de tortura o sujeito vem acoplado de diferentes preconceitos e conhecimentos. São seres subjetivos, cada narração do trauma deve ser analisada do ponto da camada social em que estiveram durante o acontecimento.

Todos os relatos das testemunhas no documentário criaram um espaço estético de localização da fala. Como resultado esses discursos desenham a dicotomia de opressor e oprimido. Walter Benjamin (1985. p. 231) afirma que o historicismo “culmina legitimamente na história universal”, cujo

“procedimento é aditivo”. Com isso ele quer dizer que o historicismo privilegia a alta camada da sociedade que já se encontra no comando do sistema totalitário. Então, o que é registrado pelas câmeras de Marker é a própria compreensão do lugar do testemunho enquanto potencial modificador social, mediante a forma com que os discursos são apresentados, em sua maioria como de denúncia social.

O documentário *Brazil: A Report on Torture*, de Hannah Eaves, conta com depoimentos de brasileiros torturados e recém-exilados no Chile. Eles foram levados àquele país em troca do embaixador suíço Giovanni Bucher, sequestrado no final de 1970 no Rio de Janeiro pela guerrilha armada. Entre os depoimentos pessoais são simuladas as cenas de tortura, como por exemplo, o pau-de-arara. Entre alguns dos entrevistados estão Frei Tito, Maria Auxiliadora Lara Barcelos, Jean Marc van der Weid, ex-presidente da UNE. Essa foi uma das primeiras produções no mundo a denunciar a tortura da Ditadura Militar no Brasil.

O documentário se utiliza de muita representação dos mecanismos de tortura feitas pelos próprios sobreviventes.



Representação feita pelos sobreviventes da tortura chamada “Mesa de Operação”

O caráter de denúncia nas falas dos sobreviventes desse documentário intensifica o entendimento por parte deles da intensão do filme. Ao decorrer das representações de torturas aplicadas aos capturados do regime, um dos sobreviventes afirma que ele se sente muito mal com a reconstituição das cenas e que não se sente confortável em fazer isso. Ou seja, ao inserir uma câmera no local de exílio eles tomam o uso fílmico para si como uma forma de defesa de caráter elementar, assim como Levi (1947) afirmou em sua obra. Vale destacar que o filme passa por outras etapas de montagem e não garante que a visão do filmado irá se concretizar, mas de forma sutil nos testemunhos a abertura que se dá é de forma queixosa ao espectador. Mas pelo apelo representacional das cenas de tortura fica caracterizado uma forte conotação desse tipo de apropriação cinematográfica



Representação da tortura chamada “Pau de Homicida”

Entre os relatos de homens e mulheres que foram torturados das piores formas possíveis, uma das exiladas e sobreviventes, ao responder ao entrevistador quando perguntada se conseguira lembrar-se de algo durante as sessões tortuosas, ela fala que só pode se recordar da sensação de angústia. A presença desse sentimento como forma definidora da

experiência impõe justamente a impossibilidade de dizer o indizível. A sobrevivente sabe que sofreu e que sentiu isso na pele de maneira única, mas é incapaz de traduzir isso em palavras. Ela continua vivendo a experiência traumatizante até que consiga pôr em palavras o que aconteceu com seu corpo, o que não acontecerá. E a partir dessa carga do não dizível é que o sobrevivente se institui como figura autêntica à representação do regime totalitário.

Do ponto de vista técnico, observou-se nesse filme e também no filme anterior o uso de um plano fechado em cenas mais introspectivas no que diz respeito ao relato testemunhal em contraste com as cenas de representação tortuosas. Tal artifício deu origem a anulação de uma perspectiva mais ampla, no que concerne a estética, e o apontamento ao substrato do testemunho de si de forma mais concentrada, associando assim, a uma fala hermética que se torna intransponível ao afago de respiração. Ou seja, uma atmosfera sufocante.

CONCLUSÃO

Sendo assim, conclui-se que a principal prerrogativa a fim de que exista o testemunho é o signo colapsado. Sem tal aspecto não há o que ser dito e o que não ser dito no sentido de haver uma quebra na linguagem metódica utilizada no mundo real. Ao afirmar que existe essa tensão entre dizível e indizível, é na impossibilidade de falar algo que é reconhecido que existe algo a ser dito, e dessa forma o testemunho se estabelece como forma verídica dos acontecimentos. Sem essa cisão não é possível afirmar a experiência de sobrevivência do outro lado do campo simbólico.

É mister que o testemunho não é a representação ideal do estado de exceção, visto que, a sobrevivência timbra a incompletude da experiência.



Como foi discutido, é impossível ter a noção exata da experiência de como é estar e completar a passagem em um estado de exceção. O que existe é uma aproximação desse lugar por meio do relato de si. Só quem sabe da totalidade dos acontecimentos durante a situação-limite é quem não sobreviveu para contar. Desse modo, a morte é o único referencial do estado de exceção que se pode estabelecer e a única fonte que poderia responder perguntas do mundo não impactado

Os documentários analisados foram a prova de que a linguagem cinematográfica é transponível no sentido de deixar claro que existe algo a ser dito que é impossível de colocar nos meios linguísticos naturais. Os relatos são interpostos a outros revelando o inconsciente mortífero dos sobreviventes por um aparato “antropofágico” que reduz a condição do próprio ser a fim de atingir a dignidade.

Em ambos os filmes analisados é perceptível a narrativa atemporal do trauma. As testemunhas vivem a patológica presença da memória traumática no momento de fala. Ou seja, a narração documental apresentada é conjugada somente no passado.

Os testemunhos foram representados da mesma forma nos dois filmes no sentido de que na maioria dos relatos se utilizou planos fechados – só em algumas cenas que houve representações de manobras de torturas que foi utilizado plano aberto em *Brazil: A Report on Torture*. O plano fechado centrou o testemunho como ponto fixo hermético da significação imagética no sentido de que houve um sufocamento de toda a área externa, na qual se encontravam os sobreviventes, a fim da total concentração no substrato do testemunho.

Portanto, o testemunho de si conjugado com a representação fílmica, catalisam a urgência da qual o substrato testemunhal tem a oferecer a sociedade enquanto forma sintetizadora e construtora da memória coletiva. Por meio do cinema a proliferação desse tipo de discurso pós-traumático se

torna eficaz para a compreensão da dimensão amórfica e microscópica de onde é que uma catástrofe histórica pode ocasionar danos. Além disso, facilitam a rememoração como mecanismo de evitar com que ocorra novos regimes totalitários no futuro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

Brazil: A Report on Torture. Direção: Hannah Eaves. EUA, 1971. 1 vídeo (60 min).

FELTRIN DE SOUZA, Fábio Francisco. **Resenha "O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)" de Giorgio Agamben**. Revista Tempo e Argumento, vol. 2, Florianópolis, p. 247-250, 2010.

FERRO, M. Filme: uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 202-203.



LEVI, Primo. **É isto um Homem?** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** São Paulo: Papirus Editora, 2006.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

On vous parle du Brésil: Tortures. Direção: Chris Marker. França, 1969. 1 vídeo (24 min).

SARLO, Beatriz. **Tempo passado cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo.** Revista Remate de Males, Campinas, p. 271-28, 2010. _____ . **Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil.** Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, p. 13-34, 2014.

_____. **Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas.** Revista Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, p. 65-82, 2008.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. **Literatura e história: os discursos da memória.** Revista Fragmentos, Florianópolis, p. 105-119, 2010.

*Recebido em 08/03/2021
Aprovado em 23/09/2022*