pensata

Que bom que você viveu: o trauma no cotidiano em *Que Bom Te Ver Viva* (1989)

Luana de Almeida[1]

Sued Monteiro da Costa[2]

Resumo

Este ensaio analisa o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, com base nas reflexões de Veena Das (2020) e Janet Carsten (2007). O objetivo é analisar como o filme constrói questões relacionadas às memórias traumáticas da ditadura brasileira, especialmente o que significa viver o cotidiano após a passagem por um evento extraordinário, a partir dos relatos fílmicos de mulheres que resistiram à tortura e à ditadura.

Palavras-chave: Eventos traumáticos — experiência — Ditadura Militar Brasileira — Que Bom Te Ver Viva — Cinema Brasileiro.

Abstract

This essay analyzes Lúcia Murat's film *Que Bom Te Ver Viva* (1989), based on the reflections of Veena Das (2020) and Janet Carsten (2007). The aim is to analyze how the film constructs on screen issues related to the traumatic memories of the Brazilian dictatorship. In particular, it explores what it means to live daily life after experiencing an extraordinary event, based on the filmic accounts of women who resisted torture and the dictatorship.

Keywords: Traumatic events — experience — Brazilian Military Dictatorship; Que Bom Te Ver Viva; Brazilian Cinema.

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Brasil. Processo nº 2024/03157-2. E-mail:codiluana@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0009-0007-0434-7350

[2] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unifesp. E-mail: sued.monteiro@unifesp.br. ORCID: https://orcid.org/0009-0000-9110-9455

Introdução

Uma tela preta, acompanhada por um texto em vermelho e por uma música sóbria, constrói uma atmosfera de suspense e urgência, ao mesmo tempo que informa que houve uma ditadura no Brasil, responsável pela vitimização de muitos. Logo em seguida, aparece no ecrã uma mulher sentada no chão, de costas para a câmera e voltada para uma estante que abriga uma televisão antiga de tubo, um videocassete, alguns livros e um porta-retrato. Provavelmente, trata-se da sala dessa mulher, composta ainda por um sofá, um telefone preto apoiado no chão, um piso marrom de taco e uma porta branca, que se abre para um corredor, o qual conduz a outros cômodos da casa. Ela coloca uma fita no videocassete enquanto se questiona em voz alta:

> 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**[3] (Que [...], 00 h 00 min 42 s – 00 h 01 min 03 s, 1989).

Ela pega o controle remoto e aperta um dos botões, fazendo com que a imagem ruidosa da televisão de tubo ocupe a tela inteira por alguns milésimos de segundos. Simultaneamente, o telefone preto toca e voltamos à sala; enquanto o ruído persiste, ela aciona novamente um botão do controle remoto e o solta no chão. O toque continua, agora acompanhado por uma música. Em seguida, surge na tela uma imagem em preto, com informações sobre os produtores do filme escritas em vermelho. Após essa inserção, o nome da atriz Irene Ravache ocupa a tela, enquanto a trilha sonora é intensificada por uma bateria mais marcada, criando um ambiente de pressa e imediatismo. Aparece, então, uma imagem em preto e branco de uma grade; há um movimento de *zoom in* e o nome do filme surge centralizado em vermelho.

Após o título, as informações de produção aparecem primeiro em preto, quase invisíveis, para depois serem preenchidas por um vermelho intenso – efeito que se repete ao longo de todos os créditos da sequência. Podemos dizer que esse recurso visual antecipa a ideia de que os acontecimentos retratados não foram "preto no branco".

[3] Grifo nosso.

A personagem, interpretada por Irene Ravache, atende ao telefone e, por meio de sua fala, postura e tom de voz, expressa certo descontentamento ao descobrir que um relato seu sobre tortura sexual foi publicado em um jornal sem seu conhecimento. Assim que encerra a ligação, o telefone toca novamente; dessa vez, é sua mãe. Nessa segunda conversa, ela parece ainda mais irritada ao afirmar que não concedeu nenhuma entrevista e que, provavelmente, o repórter apenas usurpou seus relatos de alguma fonte, como os relatórios do *Brasil: Nunca Mais*[4]. Após o término da chamada, ela recoloca o telefone no gancho. Em seguida, há um corte, e surgem na tela recortes de jornais com notícias sobre a ditadura, mais especificamente relacionadas à luta armada. A partir desse momento, somos apresentadas às oito mulheres que compartilharão seus relatos sobre as experiências vividas durante o regime militar.

E assim começa *Que Bom Te Ver Viva* (1989), nosso filme interlocutor. Iniciamos este texto com uma exposição da primeira sequência do filme, porque gostaríamos de apresentá-lo no texto a partir de uma abordagem que priorize uma breve descrição, pautada em como enxergamos o que foi construído em tela.

Que Bom Te Ver Viva (1989) é um filme que mescla documentário e encenação, trazendo para a tela os relatos de oito mulheres que foram torturadas durante a ditadura militar brasileira. Sua estrutura alterna entre depoimentos reais, encenações do cotidiano dessas mulheres e a presença de uma personagem sem nome, interpretada por Irene Ravache, também vítima de tortura, que reflete sobre suas experiências. As sequências protagonizadas por essa personagem articulam momentos de desamparo e raiva, evidenciando os efeitos subjetivos da violência sofrida. Dessa forma, o filme constrói sua narrativa por meio da intercalação entre testemunho, encenação e reflexão, problematizando o que significa (continuar a) viver no Brasil pós-ditadura após ter sido submetida às forças repressivas do Estado.

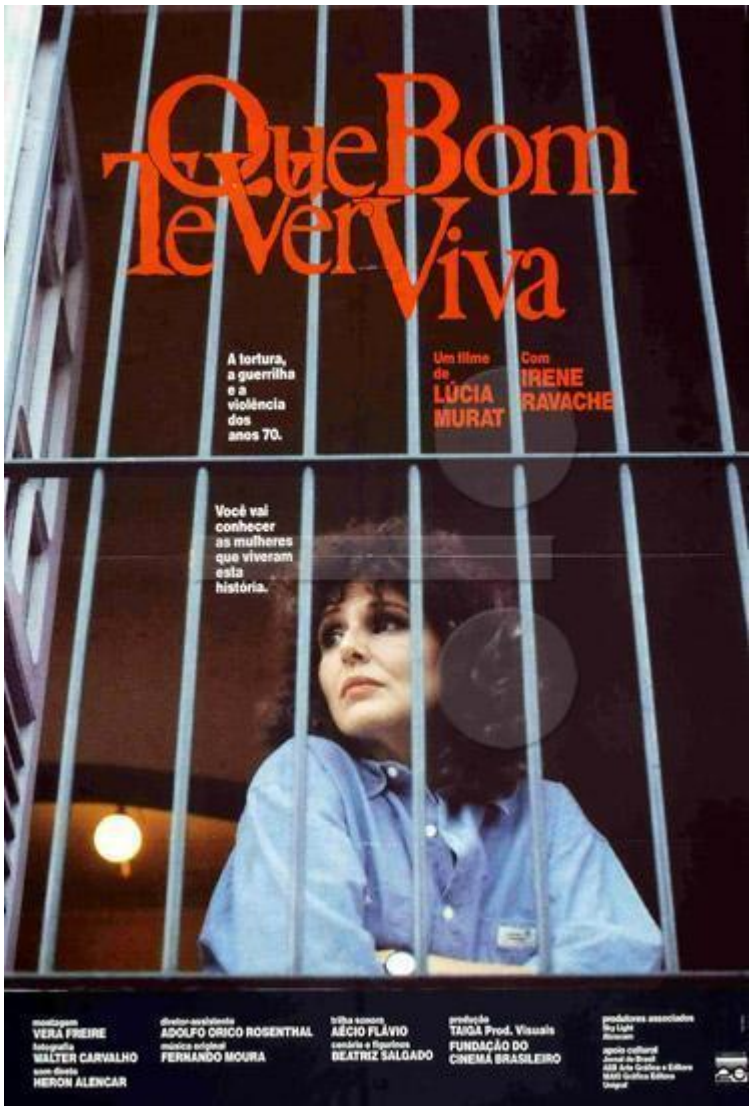
Neste ensaio, nosso objetivo central é analisar como o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989) aborda questões relacionadas às memórias traumáticas da ditadura brasileira em sua construção cinematográfica, investigando, especialmente, o que significa viver o cotidiano após a passagem por um evento extraordinário. Buscamos compreender como o filme constrói, em tela, imagens

[4] Disponível em: https://bnmdigital.mpf.mp.br/docreader/DocReader.aspx?bib=rel_brasil&pagfis=3. Acesso 18 set. 2026.

que dialogam com as reflexões de Veena Das (2020) e Janet Carsten (2007) acerca da experiência de viver o dia a dia e de reintegrar a vida após eventos traumáticos.

1. *Que bom te ver viva*: uma pequena apresentação

Figura 1 – Cartaz do filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989).



Fonte: Site da Cinemateca Brasileira[5].

[5] Disponível em: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=023009. Acesso em: 15 mar. 2025.

Que Bom Te Ver Viva (1989) foi dirigido por Lúcia Murat, realizadora brasileira cuja trajetória foi profundamente marcada por sua militância política e pela repressão durante a ditadura militar. Em 1968, foi uma das estudantes presas no Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), realizado na cidade de Ibiúna (SP). Após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), ela entrou na clandestinidade, integrando a Dissidência Estudantil da Guanabara e, posteriormente, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Em março de 1971, foi novamente presa, enfrentou diversas sessões de tortura e permaneceu encarcerada até 1974. Na década de 1980, passou a se dedicar ao cinema, trazendo para suas obras reflexões sobre memória, trauma e resistência. Além de *Que Bom Te Ver Viva* (1989), destacam-se em sua filmografia *A Memória Que Me Contam* (2012) e *O Mensageiro* (2023), filmes que também dialogam com questões de memória e política.

Em suas próprias palavras, ela relembra o impacto da violência que sofreu:

> A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros, mas porque o horror é indescritível. [...] Essa foi talvez a pior experiência da minha vida: a de não poder morrer (O testemunho [...], 2013).

Considerando a época de produção e o lançamento do filme, compreendemos que se tratava de um momento marcado por debates sobre como lidar com os efeitos da violência institucionalizada – questões que incidiam diretamente sobre a reconstrução de um país atravessado por essa fissura histórica. Dessa forma, o filme também é permeado por essa problemática: como viver o presente quando os fantasmas do passado ainda não foram exorcizados e habitam a memória como assombrações? Trata-se de fantasmas que não se restringem ao campo da lembrança, mas dizem respeito também à ausência de julgamento e responsabilização.

Esse ponto é ilustrado no filme em várias sequências, mas destacamos uma que se inicia aos 27 minutos e 21 segundos. A personagem está sentada, com o corpo ligeiramente inclinado, mexendo nas mãos enquanto olha para a frente. A câmera enquadra seu perfil e, em seguida, movimenta-se até capturar seu rosto de frente. Ela direciona seu discurso ao torturador, e seu rosto, em um primeiro momento, expressa dor e angústia. Quando seu olhar encontra a câmera, sua fala atinge um ponto crucial: ela menciona as pequenas ações

realizadas ao descobrirem o paradeiro do torturador. Nesse instante, sua expressão combina o sofrimento anteriormente visível a uma sutil satisfação.

"[...] Eu acho pouco. Tinha te prometido um julgamento, mas o nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas. Ficamos apenas com nossas pequenas vinganças" (Que [...], 00 h 28 min 05 s – 00 h 28 min 20 s, 1989). Ao enunciar essa frase, inserida em um discurso mais amplo, a personagem franze a sobrancelha e inclina levemente a boca em um sorriso sutil, sugerindo algo como "perdemos a batalha, mas vencemos a luta". Essa sequência nos conduz a um panorama mais amplo, evidenciando a tensão entre memória, justiça e a experiência de viver o trauma no Brasil pós-ditadura. Nesse contexto, pode-se mencionar a Lei da Anistia (com suas limitações)[6], sancionada pelo presidente João Figueiredo, resultado de intensa mobilização social.

Entendemos que refletir sobre o Brasil contemporâneo implica, necessariamente, atravessar o período ditatorial e compreender as marcas que ele deixou no país. Os anos de 1964 a 1985 correspondem a um período de exceção que marcou profundamente as relações sociais no Brasil.

É indissociável de nossa experiência com o filme sua relação com o contexto de produção e lançamento, em 1989 – momento em que, após a ditadura, o país ainda reunia os fragmentos de um período traumático e buscava se reconstruir. Inserido nessa conjuntura pós-ditatorial, o filme enfrenta diretamente a ausência de julgamento e responsabilização dos agentes responsáveis pelas violações cometidas pelo Estado. A busca por justiça, articulada por meio do testemunho das oito mulheres que sofreram tortura, evidencia a realidade da violência vivida. Como observa Rocha (2016), a obra de Lúcia Murat situa-se no Brasil do final da década de 1980, quando o país lidava com a

[6] A Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, conhecida como Lei da Anistia, concedeu perdão "[...] a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos [...]. Está disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6683-28-agosto-1979-366522-normaatualizada-pl.pdf). Apresentada como instrumento de reconciliação nacional no contexto da transição democrática, a lei resultou de negociações parciais associadas à política de abertura lenta, gradual e segura, o que impediu a responsabilização penal de agentes estatais envolvidos em práticas de tortura (Sarti, 2014). Da mesma forma, a Lei n° 10.559, de 13 de novembro de 2002, pode ser lida como parte desse mesmo movimento, que regulamentou a reparação econômica de caráter indenizatório, evidenciando como o Estado brasileiro optou pela reparação pela via econômica, em detrimento do reconhecimento das violências institucionais, o que fabricou uma fissura que normalizou/normaliza o não reconhecimento das violações que ocorreram no período. Por exemplo, no filme *Hoje* (Tatá Amaral, 2013), uma mulher que perdeu o marido em razão da repressão recebe uma indenização do Estado, mas, por meio da reaparição do companheiro "desaparecido", acessamos uma metáfora que mostra que reparação não se esgota com uma compensação financeira. Entendemos que esse modelo privilegiou o esquecimento em detrimento da responsabilização.

reconstrução de sua história e, ao mesmo tempo, buscava romper com seu passado/presente por meio do esquecimento e do silêncio em torno da violência institucionalizada durante o regime militar.

Estrela Bohadana, uma das mulheres, fala:

> Eu tenho um filho de dez anos e um que vai fazer quinze, mas o que eu sinto nos dois é que embora... ah, quer dizer, o fato de eu ter sido presa e ter sido torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale, né? Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda, tanto que é melhor que se esqueça, então eu acho que eles de alguma forma reivindicam que eu esqueça, talvez para que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa (Que [...], 00 h 20 min 25 s – 00 h 21 min 00 s, 1989).

Essa é uma das muitas sequências em que ela e as demais testemunhas se questionam – e nos questionam – acerca do silenciamento em relação à tortura, evidenciando que "[...] não se trata, assim, de 'uma dimensão do indizível, mas do inaudível" (Sarti, 2020, p. 1028). Estrela aponta para as presenças fantasmagóricas que assombram a vida cotidiana e para a necessidade de obliteração. Nesse sentido, como observa Janet Carsten (2007), parece que os "eus" passados – ou aqueles futuros outrora imaginados – não podem ser prontamente incorporados ao presente e, por vezes, precisam manter existências separadas e não resolvidas. Essa impossibilidade de integração, perceptível no relato de Estrela, evidencia a brutalidade de carregar memórias "desqueridas", que permanecem à margem e pressionam o presente com sua indissolução e com a dificuldade – ou impossibilidade de serem plenamente narradas.

Nesse contexto, destaca Sarti (2020, p. 1025),

> [...] se procuravam incansavelmente formas de dizer pelos meios possíveis e acessíveis à sociedade, num processo de busca de reconhecimento, diante de um acerto de contas, considerado sem ponto final, que faz do trabalho de memória um campo de acirradas disputas por seu sentido.

O filme estrutura sua narrativa de modo a evidenciar que, embora o passado traumático nunca cesse de repercutir, ele pode ser acessado por diferentes vias, a partir de acontecimentos específicos que o reatualizam. Isso acontece porque "[...] o evento se prende, com seus tentáculos, à vida cotidiana e penetra os recessos do ordinário" (Das, 2020, p. 21-22).

Como apontam Sorlin (1985) e Piault (2018), o filme, enquanto forma específica de fabricação simbólica, constrói sentidos. Ao trazer para a tela os relatos das mulheres nesse formato – dirigindo questões diretamente aos espectadores –, a obra não apenas apresenta

testemunhos, mas também se configura como um dispositivo voltado à abertura de diálogo na esfera pública. Os filmes expressam sentidos socialmente construídos e interpretações sobre o passado (Leme, 2011). Assistir ao filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), tendo conhecimento de parte da história de Lúcia Murat e ler outros relatos sobre a tortura praticada durante a ditadura é como abrir, lentamente e de forma dolorosa, as feridas ainda presentes na história pregressa de nosso país, assim como "[...] compreender não apenas como a resistência à ditadura é representada, mas, sobretudo, como esse passado é reconstruído nas diversas formas em que pode ser materializado" (Tega, 2009, p. 13).

Assim, pensar com *Que Bom Te Ver Viva* (1989) abre múltiplas perspectivas, pois se cria uma conexão relacional entre nós, espectadoras, o filme e suas personagens. O filme, tal como as relações descritas por Strathern (2020), não impõe significados, mas os constrói a partir das sensações suscitadas pelo que é narrado. Afinal, ver "[...] um filme está longe de ser uma experiência passiva" (MacDougall, 2016, p. 141).

Quando compreendemos a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação* (Menezes, 2004), como algo que não apenas se torna presente, mas que também nos coloca em presença da relação, que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador (Menezes, 2004), temos um realce do caráter construtivo do filme, pois ele nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas.

Trabalhar com um filme que tem como temática a experiência de mulheres que sobreviveram à tortura gera uma série de sentimentos e reflexões que nos conduzem a questões mais profundas[7]. Perguntamo-nos como falar daquilo que pertence ao campo do indizível, dada a violência que o constitui. Como nos aproximar do caos instaurado por uma violência extraordinária – para muitos – durante um período militar que marcou a história do país? Como compreender aquilo que não vivenciamos?

Como disserta Das (2020), para conhecer a dor do outro, não podemos localizá-la da mesma forma que localizamos a nossa própria dor, mas precisamos deixá-la acontecer para nós. O conhecimento que temos do outro nos marca e é algo que experimentamos,

[7] Por exemplo, a questão de gênero não é um eixo analítico desenvolvido neste artigo, no entanto, entendemos ser um debate fundamental para a compreensão da construção realizada em *Que Bom Te Ver Viva*. Dessa forma, destacamos trabalhos como os de Tega (2009 e 2012) e Vasconcelos (2018), que analisam filmes produzidos sobre a ditadura, mais especificamente aqueles que abordam mulheres militantes. O debate realizado por esses trabalhos amplifica o debate sobre a diversidade de experiências do período e evidencia como a construção de imagens de mulheres no cinema pode reproduzir quadros subordinados à direção (ideias e ideais da equipe de fabricação fílmica), o que implicam uma discussão sobre a própria forma no cinema.

mas não somos os protagonistas dessa experiência. Assim, os relatos no filme nos permitem vivenciar, por meio do reconhecimento do sofrimento e das agruras das mulheres de *Que Bom Te Ver Viva* (1989), uma experiência de dor compartilhada. E como pontuado por MacDougall (2016), todos os filmes são potencialmente perturbadores na forma como afetam corporalmente o espectador, o que é parte de seu atrativo, já que "Os filmes nos permitem ir além de limites estabelecidos culturalmente e entrever a possibilidade de sermos mais do que somos. Eles distendem os limites de nossa consciência e criam afinidades com outros corpos além do nosso" (MacDougall, 2016, p. 131).

As histórias contadas pelas pessoas podem ser sentidas por nós, desde que as reconheçamos como reais. Ao refletirmos sobre a ditadura, que constitui parte da história de nosso país, somos também mobilizados por questões atuais. Por isso, choramos antes de saber (já sabendo) o que acontecerá quando vemos Rubens, Eunice e Eliana sendo levados a um barracão em *Ainda Estou Aqui* (2024). É difícil dissociar a experiência que sentimos nos dois filmes, pois ambos evocam a brutalidade desse período e as marcas que ele deixou. Além de fazer com que essas histórias, ao mesmo tempo, toquem o sentido social. Conseguimos, assim, estabelecer uma conexão entre dois filmes produzidos em épocas distintas, visto que evocam situações e sentimentos semelhantes. Ambos tratam de acontecimentos relacionados a um mesmo período histórico: a ditadura militar brasileira (1964–1985). "A dor [...] não é aquela coisa inexprimível que destrói a comunicação ou marca uma saída da existência da pessoa na linguagem. Em vez disso, ela faz uma reivindicação ao outro – pedindo reconhecimento que pode ser dado ou negado" (Das, 2020, p. 69). A dor do outro não busca apenas um lar na linguagem, mas também um lar no corpo (Das, 2020).

Um *zoom in* na exibição

O filme é montado com diferentes texturas de imagem e enquadramentos. Sendo assim, quando vemos os relatos das mulheres, a imagem é apresentada com ruídos que lembram televisões antigas, mostrando as mulheres em primeiro plano, com o olhar direcionado para a câmera, que, nesse caso, é direcionado a nós. É como se a construção da imagem ótico-sonora fosse realmente dirigida a um diálogo com o espectador. "Para a maioria de nós o rosto é o local de existência de outro ser, talvez refletindo nossos próprios

sentimentos de como somos construídos como pessoas aos olhos do outro" (MacDougall, 2016, p. 137). É como se, através do rosto, nossos olhos vissem algo que não existe no espaço, que são os sentimentos e os pensamentos dessas mulheres.

Após tantas violências, essas mulheres continuaram a viver, dia após dia. Há, para além de um componente de narrativa, uma perspectiva política, que mostra que essas mulheres são muito mais que uma fita que podemos assistir pelo videocassete. O que conversa com o que foi enunciado por Crimeia de Almeida, quando ela, com um rosto tranquilo, fala que "De repente, assim para os meus sobrinhos, meu filho... os amigos dele... para os jovens, eu sou uma espécie de contadora de histórias" (Que [...], 01 h 05 min 21 s, 1989).

Além dos relatos dessas mulheres, observamos uma espécie de encenação do cotidiano. A câmera, nesse momento, já não acompanha o cotidiano em sua dimensão documental, mas apresenta uma ficcionalização da vida dessas mulheres, construída por meio de uma imagem mais limpa, sem ruídos, com qualidade visual semelhante à das sequências performáticas da personagem.

Durante o filme, algo que desperta atenção é a maneira como a encenação do cotidiano traz à tela a sustentação da vida após a experiência de uma fratura que alterou profundamente as formas de viver o presente. A simulação do dia a dia, atravessado por um evento crítico, evidencia que, mesmo após uma violência extrema – que buscou degradar a subjetividade dessas mulheres –, elas encontraram modos de seguir vivendo e de reconstruir suas existências. Em outras palavras, recolheram os fragmentos e continuaram a habitar esse espaço de devastação (Das, 2020).

A ficcionalização do cotidiano dessas mulheres apresenta como essas lembranças podem conviver com a reconstrução da vida cotidiana. Por exemplo, elas, em várias encenações no filme, saem com as amigas, vão ao cinema, brincam com os filhos, trabalham, fazem trabalho social etc. É como se a construção fílmica de Lúcia Murat, além de ser um relato/denúncia, buscasse também resgatar a possibilidade de vida, que é o viver após as ruínas, ou, nas palavras de Veena Das (2020, p. 289):

> [...] a autocriação no registro do cotidiano é uma cuidadosa reagregação da vida - um engajamento concreto com as tarefas de refazer que está consciente dos dois termos da expressão composta: o cotidiano e a vida. Aponta para vitalidade do cotidiano e para a tentativa de se forjar em um sujeito ético dentro dessa cena do ordinário.

O filme nos convida, assim, a entender como integrar as histórias extraordinárias dessas mulheres com suas vidas normais, pois ele nos apresenta que elas têm desejos e medos como qualquer outra pessoa. É a pergunta da personagem: "Como integrar esta dona de casa com a história épica da ex-estudante que organiza camponeses, participa de uma guerrilha urbana, é presa, trocada por um embaixador sequestrado e passa dez anos no exílio?" (Que [...], 00 h 13 min 49 s – 00 h 14 min 05 s, 1989).

Para além de resgatar a existência daquele momento, *Que Bom Te Ver Viva* (1989) realiza uma construção fílmica que responde à pergunta sobre como recolher os pedaços e viver nesse lugar de devastação (Das, 2020), demonstrando que, mesmo após a violência que buscou extirpar a subjetividade dessas mulheres, elas conseguiram sobreviver.

Outro ponto abordado pelo filme diz respeito às diferentes formas de vivenciar a violência e de reconstruir o cotidiano. Algumas mulheres, como Jessie Jane, mantiveram-se na militância política, enquanto outras optaram pelo afastamento da vida pública, como a mulher que escolheu não revelar seu nome nem seu rosto, comunicando-se por meio de uma carta lida em voz *off*. Há ainda aquelas que encontraram na maternidade[8] ou na religiosidade caminhos possíveis de reorganização da vida.

A mulher anônima é apresentada pelo filme como alguém que deseja esquecer o ódio. Ela passou quatro anos presa, quatro anos na clandestinidade e, agora, vive em uma comunidade mística. Enquanto uma voz em *off* lê seu relato, vemos na tela imagens de uma comunidade religiosa. Nela, velas e incensos dominam o cenário, acompanhando sua fala sobre a escolha de se desvencilhar das discussões materiais.

A mulher anônima e Jessie Jane são duas das oito mulheres retratadas no filme e, assim como as demais, distinguem-se profundamente entre si. Isso se deve ao fato de que a experiência é sempre singular, sendo o sujeito o limite de sua própria vivência. Ainda que ambas tenham integrado um mesmo grupo na luta por justiça, o filme nos convida a problematizar as formas pelas quais essas mulheres são representadas. A obra nos confronta com a ideia de que, frequentemente, as vítimas são alocadas em lugares previamente definidos, como se houvesse um roteiro implícito que determinasse como devem agir ou se posicionar diante do sofrimento (Sarti, 2020).

[8] Tega (2009) realiza um debate muito interessante sobre a centralidade da maternidade nos relatos do filme.

Em uma sequência (01 h 05 min 33 s – 01 h 05 min 48 s), temos uma explicitação clara disso, quando a personagem está em um corredor, centralizada em frente a um quadro escrito "Anistia". Ela fala: "Manifesto de ódio à humanidade. Um dia ainda vou escrever esse livro. Será que vão me deixar falar? Até quando vou ter que fechar os olhos quando se fala em tortura?". Está expresso no filme essa ideia de que a violência sofrida durante a tortura deve ser silenciada ou apenas descrita de forma mais geral, sem especificar os detalhes sobre o que ocorreu e, assim, nunca mencionar o que foi vivido e experimentado por essas mulheres.

Outra sequência emblemática desse aspecto é outra em que a personagem se fantasia de presa para uma festa à fantasia com a temática "Onde você estava no final da década de 60?". Ou seja, ela tenta rir de sua própria desgraça, mas retorna completamente derrotada, pois todos consideraram sua escolha de mau gosto. Olhando diretamente para a câmera e expressando frustração, ela enuncia a citação a seguir, evidenciando a dificuldade de sua experiência caber em uma única forma de relato:

> Por que não pode ser engraçado, hein? Por que eu não posso ir com meu uniforme de presidiária? Por que as pessoas ficaram me olhando como se fosse uma piada de mal gosto? O que é que ninguém pode rir da tragédia? Olha eu... eu quando lembro da história daquela moça que saiu paralítica do pau de arara e ainda assim esmo pediu ao guarda para não sentar na privada porque tinha medo de pegar gonorreia eu morro de vontade de rir, mas aí se tem alguém de fora vira papo de maluco. Alguém de fora. O riso é meu. O humor é meu. O choro é meu. A tortura só pode ser descrita: passou três dias no pau de arara, ficou paralítica, levou um choque generalizado pelo corpo. Assim, rápido, curto e grosso impessoal, mas ninguém fez xixi no pau de arara, ninguém caiu do pau de arara, ninguém riu de ninguém (Que [...], 1 h 14 min 22 s – 1 h 15 min 45 s, 1989).

Como escreveu Veena Das (2020), o trauma não desaparece, mas é incorporado à vida cotidiana, redefinindo aquilo que passa a ser considerado normal. É justamente esse movimento que *Que Bom Te Ver Viva* (1989) constrói na tela. Por meio da ficcionalização dos testemunhos e da performance em forma de monólogo da personagem, o filme apresenta uma imagem que ressignifica continuamente a memória, reinscrevendo-a no presente mediado pelo cotidiano que a convoca.

É mostrada uma ampliação da história de vida dessas mulheres, para além das cobranças e do contexto político de sua produção. O filme articula múltiplos sentimentos e ações, reiterando a cobrança por um julgamento que não ocorreu: "Eu persisto na

cobrança, eu continuo cobrando, né? Eu não fiz parte desse acordo de silêncio"(Que [...], 01 h 30 min 58 s – 01 h 31 min 06 s, 1989). Contudo, não se limita à denúncia. As mulheres apontam para a expansão de suas experiências, como se afirmassem: a tortura aconteceu, o julgamento não veio e, ainda assim, seguimos aqui – somos mais do que essa violência. A experiência vivida por essas mulheres não pode ser reduzida ao lugar circunscrito da vítima. É preciso ampliar a gramática por meio da qual essa vivência é nomeada, reconhecendo que ela não se esgota em um discurso localizado de vitimização, mas se constitui como experiência mais ampla, complexa e em permanente elaboração.

Uma mulher de cabelo preto e blusa vermelha, sentada em frente a uma máquina de escrever, diz:

> E eu pensava que essas pessoas que haviam sofrido tortura... elas, sei lá, tivessem algum problema, me... até mental e sei lá... tivessem marcas no corpo, essas coisas. E de repente, quando eu conheci a Criméia, eu vi que isso era totalmente diferente, que é uma pessoa lúcida, né? Uma pessoa consciente (Que [...], 01 h 04 min, 1989).

Durante sua fala, podemos ver que ela busca as palavras que possam expressar seus sentimentos, olha para baixo e solta um meio sorriso ao mencionar os problemas mentais.

O filme apresenta diversas sequências semelhantes, nas quais pessoas próximas às mulheres comentam sobre elas, e os relatos enfatizam a dificuldade em compreender como conseguiram superar tais experiências. Por exemplo, o psiquiatra de Pupi considera extraordinário que ela tenha conseguido superar as lembranças traumáticas e levar uma vida relativamente tranquila. Nos relatos, também emerge a ideia de que, quando algo é difícil de ser dito, é preferível silenciá-lo, pois adentra o campo do inaudível – conceito já evidenciado na citação de Estrela, transcrita anteriormente.

Andando de um lado para o outro em sua sala, com uma iluminação cálida, apertando as mãos e transmitindo certa ansiedade, vemos a personagem como se estivéssemos localizados além de sua janela, quase como *voyeurs*. Ela segue seu movimento até que se vira, olha em nossa direção, caminha mais próximo e começa a falar:

> Um dia eu disse a um dos torturadores, um que se achava muito inteligente e eficiente, que eu preferia que me tivessem matado a ter sido torturada. Pode parecer uma frase de efeito, mas você não sabe como ela era verdadeira. Ele riu. Ele riu e disse que daqui a 20 anos eu iria agradecer por estar viva. E eu não sei como é que é essa história de que a vida continua, e que eu não posso agradecer e que eu gostaria que houvesse uma outra opção à vida que não fosse a tortura, mas hoje eu não quero

> pensar nisso não. Eu vou sair. Acho até que vou tomar um porre. Vou descolar um gato. Mesmo que amanhã de manhã eu tenha que avisar: Olha, cara, vai com cuidado, vai com cuidado que já me machucaram para caralho. É, eu acho que é isso. Eu devia pôr uma placa "cuidado cachorro ferido" (Que [...], 01 h 34 min 20 s – 01 h 35 min 30 s, 1989).

Enquanto fala o trecho transcrito, suas expressões e o posicionamento das mãos vão transmitindo certo desalento, especialmente quando diz que preferia ter morrido. Seus braços se enrolam em seu corpo, em um autoabraço.

Ela engole em seco, baixa o olhar, apoia uma das mãos no abajur e retorna o rosto à câmera. Ao dizer que o torturador riu, esboça um leve sorriso, enquanto os dedos deslizam pelo abajur à sua frente. Durante toda a fala, suas mãos parecem buscar algo a que se agarrar; a respiração é profunda e o rosto expressa um afeto ambíguo – não é ódio, mas tampouco está livre dele; não é dor, mas também não se desvincula dela. Aproxima-se mais de uma melancolia marcada pelo abatimento. Quando afirma que não quer pensar nisso, toca os cabelos e uma música começa a soar. Ela se vira em direção à janela, e a câmera passa a enquadrá-la por trás das grades, compondo uma imagem de contenção. Ao final da fala, ainda que um sorriso lhe atravesse o rosto, a voz emerge embargada.

Após essa fala, há um *fade out* e, antes dos créditos finais, surge a frase: "Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade" (Que [...], 01 h 35 min 40 s, 1989). Trata-se da última sequência do filme. Por meio da fala, dos gestos, do enquadramento e da entrada da música, o desfecho transmite um sentimento de profunda frustração e, ao mesmo tempo, sinaliza que, mesmo nos momentos de desalento, há vestígios de autoconstrução.

Há tristeza e revolta nessa sequência, mas também algo que ultrapassa esses afetos: a afirmação da legitimidade dos próprios sentimentos diante da experiência vivida. A imagem de heroicidade e sofrimento frequentemente embutida na representação da vítima tende a limitar as múltiplas possibilidades de narrar a violência da ditadura. Assim, ainda que *Que Bom Te Ver Viva* (1989) aborde a luta política pelo reconhecimento do trauma, o filme também aponta para a ampliação da figura dessas mulheres. Nesse sentido, sua dimensão política é dupla: reivindica tanto o direito à memória e ao reconhecimento quanto o direito à própria experiência e à reconstrução da vida.

Conclusão

Aos 24 min 58 s, a personagem interpretada por Irene Ravache lança seus pertences com certa brutalidade sobre o sofá, acende o abajur e, em seu rosto, destaca-se a mandíbula tensa e uma expressão de raiva contida. Pega a vasilha ao lado, retira um cigarro, acende-o, dá uma longa tragada e respira profundamente. Com o cigarro entre os dedos, percorre a sala de um lado a outro, falando sozinha. À medida que suas palavras se desenrolam, compreendemos a razão de sua revolta: foi demitida. No fluxo de sua indignação, estabelece uma comparação entre o ex-chefe e um de seus torturadores, associando a forma da demissão às experiências de tortura que sofreu. Ela recorre a termos como "amarrada" e "paralisada" para nomear a situação. Gradualmente, contudo, sua expressão e sua voz se transformam: a indignação inicial dá lugar a um tom mais reflexivo, quase pensativo.

Ela baixa o olhar com uma expressão que parece perguntar "até quando?", e então verbaliza: "Ô, meu Deus, será que eu não posso ser sacaneada sem pensar nisso?". Balança levemente a cabeça e passa a mão pelos cabelos antes de continuar: "O cara que me despediu tá tão velhinho, gagá, tá perto do túmulo e, para mim, é como se fosse o grande torturador: todo poderoso" (*Que Bom Te Ver Viva*, 26 min 10 s – 26 min 34 s).

Sequências como essa remetem ao que Janet Carsten (2007) denomina espectros: presenças que se materializam em reações aparentemente deslocadas, como o medo desproporcional da personagem interpretada por Irene Ravache diante de baratas, as mãos que não encontram repouso, as falas entrecortadas, os choros súbitos. São aquilo que podemos chamar de "fantasmas da memória" – não figuras de um passado distante, mas presenças que acompanham e perturbam o presente (Carsten, 2007).

Essas presenças fantasmagóricas não habitam apenas o corpo individual das mulheres; elas ganham forma nas e pelas relações, recompondo gestos, afetos e modos de habitar o mundo. Como nos lembra Marilyn Strathern (2020), relações não são meras conexões entre termos previamente dados, mas aquilo que os constitui. Assim, os espectros não se localizam apenas na interioridade psíquica, mas se produzem e se atualizam no campo relacional, moldando experiências e subjetividades.

Ao assistirmos *Que Bom Te Ver Viva* (1989), assistimos não apenas aos relatos sobre a tortura ou à reflexão cotidiana das mulheres em cena, mas também somos expostas aos espectros que constituem a história do nosso país. Por exemplo, quando vemos o rosto

de Criméia ao enunciar: "estava disposta a pagar com a vida o preço da minha liberdade" (06 min 13 s – 06 min 15 s), sentimos a dor em seu relato, e compreendemos o quão doloroso foi e é para estas mulheres afirmar que a busca pela liberdade passou pela escolha entre a vida e a morte.

Perceber como Criméia e as demais mulheres do filme descrevem o modo como suas convicções políticas as lançaram em um espaço no qual a escolha entre viver e morrer se tornava incontornável – e, muitas vezes, sequer lhes era concedida – evidencia a crueldade constitutiva da prática da tortura, que subtrai das pessoas a autonomia sobre o próprio corpo e a possibilidade de decidir sobre si e sobre os seus. O que esses relatos apresentam em cena é uma reconstrução das memórias da ditadura militar brasileira, revelando um período em que se buscou, de maneira institucionalizada, eliminar pensamentos e movimentos que oferecessem resistência ao regime. A censura e a tortura configuraram seus principais instrumentos. O filme constrói sua narrativa a partir das consequências dessas práticas na vida dessas mulheres. Ao longo da obra, escutamos e vemos testemunhos dolorosos que nos conduzem à compreensão de que a violência da tortura – assim como a censura do pensamento e da ação política – produzia nelas uma experiência de deslocamento profundo, frequentemente descrita como uma espécie de "perda de si".

À medida que descrevem as violências sofridas, torna-se evidente que a ação dos torturadores não visava apenas feri-las fisicamente, mas destruí-las subjetivamente, ainda que permanecessem vivas. As agressões infligidas atingiram profundamente sua maneira de perceber e habitar o mundo, tornando impossível qualquer retorno à vida anterior.

As situações vividas por essas mulheres são tão brutais que não podem desaparecer. Não dá para voltar no tempo e continuar sendo a mesma mulher de antes da tortura, antes de invadirem o seu corpo, seus ossos, sua alma. O que resta é viver a vida, retornar à vida ordinária, mesmo que a experiência da violência continue subsistindo como um "conhecimento venenoso" (Das, 2020), que polui os corpos, a vida e as relações. Assim como ter contato com o relato destas, através da construção fílmica de Murat, nos coloca em contato com os espectros que constituem nosso país.

Quando Jessie Jane afirma, em lágrimas, que havia muitos anos não falava sobre a tortura que sofreu e que acreditava não voltar a falar sobre isso, somos levadas a pensar nos fantasmas que permanecem à espreita. Os espectros que assombram as mulheres de

Que Bom Te Ver Viva (1989) não pertencem apenas ao passado; persistem no presente e interpelam quem as assiste.

Somos atravessadas por suas memórias, relatos, gestos e silêncios, tornando-nos parte da própria tessitura do filme. Como pontua Marilyn Strathern (2020), relações não apenas conectam termos previamente dados, mas os constituem. Nesse sentido, nossa interação com a obra não é neutra: ela participa de sua costura e nos insere em um enredamento que se atualiza no tempo presente.

Por isso, consideramos importante pontuar que os traumas vividos por essas mulheres são transmitidos no filme não apenas pelo que é dito, mas também pelos silêncios, pelas pausas carregadas de dor, pelas lágrimas que lhes caem dos olhos e por suas feições. Por meio das experiências narradas em *Que Bom Te Ver Viva* (1989), também fomos atravessadas.

Referências

A MEMÓRIA que me contam. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Vídeo; Imovision, 2012. 1 filme (95 min), som, color.

CARSTEN, J. Introduction: ghosts of memory. *In*: CARSTEN, J. (org.), *Ghosts of memory: essays on remembrance and relatedness*. Oxford: Blackwell Publishing Ltda, 2007.

DAS, Veena. *Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário.* Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

LEME, C. G. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil.* 2011. 383 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MACDOUGALL, D. O corpo no cinema. Tradução: Elisa Nazarian. *In*: BARBOSA, A; CUNHA, E. T. da; HIKIJI, R. s G.; NOVAES, s C. (orgs.), *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 127-149.

MENEZES, P. R. A. de. O cinema documental como Representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. *In:* NOVAS, s C.; BAROSA, A.; CUNHA, E. T.; FERRARI, F.; SZTUTMAN, R.; HIKIJI, R. s G. (orgs.), *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

O TESTEMUNHO de Lúcia Murat. Programa Ibermedia, 2013. Disponível em: https://www.programaibermedia.com/pt-pt/o-testemunho-de-lucia-murat/. Acesso em 10 dez. 2024.

O MENSAGEIRO. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes; Cepa Audiovisual; Imovision, 2023. 1 filme (110 min), som, color.

PIAULT, M. H. *Antropologia e cinema: passagem à imagem, passagem pela imagem*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

QUE bom te ver viva. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais Ltda;

FCB – Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. 1 fita de vídeo (98 min), som, color, 35 mm.

ROCHA, R. C. Que Bom Te Ver Viva: Gênero, Ditadura, Anistia e Memória. *Contemporâneos: Revista de artes e Humanidades*, Santo André, n 14 mai-out. 2016.

SARTI, C. A construção de figuras da violência: a vítima, a testemunha. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p.°77-105, jul-dez. 2014 http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200004.

SARTI, C. Rastros da violência: a testemunha. *Sociologia & Antropologia*, Rio de janeiro, v. 10, n. 3: 1023-1042, set-dez. 2020. DOI: https://doi.org/10.1590/2238-38752020v10311.

SORLIN, P. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana***.** Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1985.

STRATHERN, M. Introduction. *In*: STRATHERN, M., *Relations: an anthropological account*. Durham: Duke University Press, 2020.

TEGA, D. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. 2009. 121 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, Araraquara, 2009. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/handle/11449/98965. Acesso em 18 set. 2026.

TEGA, D. Memórias da militância: reconstruções da resistência política feminina à Ditadura Civil-Militar brasileira. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 17, n. 32, p. 123-147, 2012.

VASCONCELOS, I. *Mulheres militantes: retratos das figuras femininas no cinema sobre a Ditadura Militar brasileira*. 2018. 197 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018. Disponível em: http://repositorio.unifesp.br/handle/11600/49160. Acesso em: 18 set. 2026